

# Tem Sugar para o rap na “Cidade Canção”?

Érica Paiva Rosa<sup>11</sup>

Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG)

## **Resumo**

Este trabalho analisa três raps do grupo Realidade Nacional – *Cidade Canção* (2001), *Femucic* (2001) e *Femucic (Parte 2)* (2006) – e discute a construção identitária desse gênero literário-musical e de sua comunidade na cidade de Maringá (Paraná). Dentre as temáticas abordadas pelo corpus estão questões políticas, culturais e sociais características de Maringá, a recepção do gênero na cidade e a defesa do caráter artístico do movimento Hip Hop local. Ancorado em um arcabouço teórico relacionado à literatura, à música, à história, ao movimento Hip Hop e aos estudos de identidade, este trabalho utiliza uma metodologia de caráter analítico-interpretativo para a leitura da linguagem verbal dos raps. De acordo com a dinâmica das identidades discutida por Manuel Castells (1999), compreende-se que os rappers traçam o percurso de uma identidade de resistência que resulta em uma identidade de projeto, pois constroem um projeto de vida diferente que visa romper a lógica da dominação e transformar a estrutura social ao seu redor.

## **Palavras-chave**

Identidade. Rap. Poesia. Música. História.

---

<sup>11</sup> Mestra em Letras na área de Estudos Literários pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Especialista em História, Arte e Cultura pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). Produtora cultural e professora de línguas e literatura na empresa PR Educação e Cultura.

## Relações entre o rap, a literatura e a história

A canção é uma das expressões artísticas mais consumidas nos dois últimos séculos, devido ao desenvolvimento da indústria fonográfica que possibilitou sua disponibilização em meios de comunicação de massa, como o rádio, a televisão e a Internet. Isso faz com que a canção esteja massivamente presente no cotidiano das pessoas, pois “contém um forte poder de comunicação, principalmente quando se difunde pelo universo urbano, alcançando ampla dimensão da realidade social” (MORAES, 2000, p. 204). Apesar de ser uma produção artística multimodal – composta pelas linguagens musical, verbal e imagética que compõem a sua poesia em performance – esse gênero é marginalizado nos estudos literários, conforme problematiza o teórico Paul Zumthor (1997) expondo a quantidade de canções escritas, cantadas e gravadas que revelam a presença de uma poesia oral viva, mas ignorada pelos estudiosos da área. Nesse sentido, surge o interesse em investigar como o rap (abreviatura do inglês *rhythm and poetry*, em português, ritmo e poesia) constrói imagens sobre as suas relações com a cidade de Maringá (PR), visto que:

A cidade, em seus sons cotidianos, passa a caracterizar e a ser caracterizada pelas canções que dela emanam, que dela falam, que dela se constituem. A cultura urbana passa, portanto, a ser identificada por gêneros musicais, por formas específicas de cantar, de sotaques, de modos de apropriação da canção e da musicalidade da fala no ambiente social (SOARES, 2013, p. 168).

A linguagem musical da canção é composta de sons e ritmos, sendo carregada de subjetividade, por isso torna-se objeto de variadas relações simbólicas criadas pelo público (MORAES, 2000). Isso explica a razão de muitas pessoas gostarem de músicas internacionais mesmo sem conhecer as línguas nas quais elas são cantadas e, portanto, compreender o que seus textos verbais expressam, pois são atraídas pela melodia. Já a linguagem verbal é promovida pelo uso das palavras que veiculam discursos, significados, sensações e sentimentos. A composição da letra e a sua musicalização são trabalhos poéticos que envolvem uma laboriosa série de tarefas com relação à escolha de vocabulário adequado à temática, à construção de imagens, à formação de rimas, à sonoridade que se deseja propor etc. Dessa forma, as letras de rap correspondem a poemas, visto que:

Como em toda estrutura poética, também no RAP é possível identificar vários elementos correlatos ao “fazer poético”, como o verso, a rima, o ritmo, as figuras de linguagem e de efeito sonoro, os quais exercem normalmente

funções, independentemente da visão que o mundo intelectualizado tenha acerca do RAP e da sua manifestação oral, popular, a qual é vista como uma forma de demonstrar estilo próprio e também como marca identitária (RIGHI, 2011, p. 31).

Importante lembrar que a literatura tem origens na oralidade e, conforme Zumthor (2005, p. 74), “a poesia, originalmente, foi voz; em virtude dessa nostalgia da voz que está desperta na própria essência da poesia”. A linguagem visual, por sua vez, é expressa pelo corpo e suas imagens, logo, roupas, cabelos, gestos e performances expressos pelos rappers nas apresentações e videoclipes materializam a linguagem visual do rap.

Moraes (2000, p. 215) considera que “os elementos da poética concedem caminhos e indícios importantes para compreender não somente a canção, mas também parte da realidade que gira em torno dela”. Por isso, ao trabalhar com a canção como fonte de investigação, é necessário considerar seus contextos de produção, de circulação e de recepção, pois, assim como qualquer outra obra de arte, ela está situada na história. Além disso, a canção é uma modalidade artística intensamente utilizada pelas camadas populares para expressarem suas experiências, promovendo a construção de uma memória coletiva dentro dos movimentos socioculturais. O Hip Hop é um desses movimentos, de caráter estético-político ele produz manifestações artísticas visando a conscientização da comunidade periférica, sobretudo, o enfrentamento às exclusões socioeconômicas.

Em um contexto em que o Hip Hop utiliza a identidade cultural como um instrumento de luta para mostrar como seus membros querem ser representados, suas manifestações artísticas são ferramentas no processo de contestação do poder instituído e do projeto identitário hegemônico que esse poder propõe. Ao criarem suas letras poéticas, os/as rappers assumem “o papel de transmitirem carências, denúncias, necessidades, revoltas e informações. Assim, o que o MC busca, é fazer um discurso dentro de um vocabulário acessível com o intuito de informar e ampliar a consciência da sociedade para a realidade em que vive” (SOUZA; FIALHO; ARALDI, 2005, p. 21).

Na década de 1990, o rap nacional se caracterizou por retratar a realidade sociocultural vivida pelas periferias urbanas, compostas por afrodescendentes em sua maioria, configurando uma rede de denúncias sobre a pobreza, o racismo, a violência, a discriminação e a desigualdade, dentre inúmeros outros temas. O acesso à produção literária-musical do rap permitiu que a periferia falasse de si com projeção de voz e

contestasse os estereótipos sobre ela, até então, criados e veiculados pelos outros, portanto, o rap é um gênero de inclusão social que se configura como instrumento político utilizado pelas classes marginalizadas para construir e exteriorizar as suas identidades. A partir disso, compreende-se que as identidades são produtos discursivos constituídos no interior das relações de poder (FOUCAULT, 1986 apud HALL, 2003), pois toda identidade é fundada sobre uma exclusão, logo, é “um efeito do poder” (HALL, 2003, p. 85).

O caráter radical de protesto e de denúncia foi característica marcante da velha escola do rap nacional. Representantes dessa escola, como Racionais MC's e Facção Central, são influências do grupo maringense Realidade Nacional que, ao longo de seus mais de 20 anos de carreira, versou sobre questões políticas, culturais e sociais de Maringá. Nessa conjuntura, o rap é uma produção literária-musical urbana que fala com/sobre a cidade e que, enquanto canção, corresponde a “uma fonte documental importante para mapear e desvendar zonas obscuras da história, sobretudo aquelas relacionadas com os setores subalternos e populares” (MORAES, 2000, p. 203). Por ser pioneiro em Maringá, o Realidade Nacional acompanhou a trajetória de criação do movimento Hip Hop na cidade, bem como a recepção do rap e a construção identitária dessa comunidade que compõe a cultura de rua, questões presentes nas três composições do grupo analisadas neste trabalho.

### **A identidade do rap maringense nas composições do Realidade Nacional**

Maringá é a terceira maior cidade do estado do Paraná, com uma área territorial de 487,012 km<sup>2</sup> e população estimada em 430.157 habitantes, segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2017). Maringá já foi avaliada como a melhor entre as grandes cidades do Brasil – com mais de 266 mil habitantes – para se viver por três vezes (2017, 2018 e 2021), conforme pesquisa realizada pela consultoria Macroplan considerando as áreas: educação, saúde, segurança, saneamento e sustentabilidade. Na primeira pesquisa divulgada em 2017, a cidade obteve a melhor média entre os 100 municípios brasileiros analisados (NAKAKURA, 2017). O jovem município de 74 anos foi planejado pela Companhia Melhoramentos do Norte do Paraná (CMNP) que, inicialmente, vendia lotes para produtores rurais paulistas e mineiros interessados na terra roxa e fértil da localidade até então ocupada por florestas de mata atlântica.

Concebido pelo urbanista Jorge de Macedo Vieira, o projeto de Maringá previa a divisão da cidade respeitando uma hierarquização urbana na qual os edifícios públicos se posicionariam na área central. Além disso, o projeto possuía estrutura inspirada no conceito inglês de cidade-jardim com avenidas largas e faixas de área verde ao centro (REGO, 2001). Nessa perspectiva, Maringá também contou com a preservação de grandes áreas de reserva florestal, por isso, sempre foi associada à imagem de “Cidade Verde”, principalmente em discursos que estimulam a valorização imobiliária. Outra imagem associada a Maringá é a de “Cidade Canção”, devido à origem do nome do município e às características culturais que ele assumiu. Dentre as diversas lendas sobre a escolha de seu nome, a mais famosa está relacionada à música “Maringá”, criada por Joubert de Carvalho a pedido de um amigo que perdera sua amada por conta da seca na cidade nordestina em que vivia. Na canção, Joubert de Carvalho nomeou a moça como “Maria” e a cidade como “Ingá”, desse modo, “Maria do Ingá” deu origem ao vocábulo “Maringá”. A música fez muito sucesso no Brasil a partir de 1932 e era cantada pelo povo, principalmente:

pelos caboclos nordestinos enquanto derrubavam as matas que dariam lugar à nova cidade que ainda não tinha nome. Guercio (1972) afirma ainda que os imigrantes nordestinos eram fascinados pela música e pelos encantamentos da nova terra e, dessa forma, elegeram o nome da cidade que nascia (GARUTTI; SOUZA, 2016, p. 218).

Em 1962, Antenor Sanches realizou uma campanha para que Maringá ganhasse o cognome de “Cidade Canção”, sua ideia fez muito sucesso e a alcunha foi popularmente propagada ao longo dos anos. Em 2002, a Lei Municipal 5.945 oficializou tal cognome para o município. O Festival de Música Cidade Canção (Femucic) é outro elemento cultural que contribui para a manutenção da imagem musical da cidade. Organizado desde 1977 pelo Serviço Social do Comércio do Paraná (SESC-PR) em conjunto com a Prefeitura de Maringá e diversas entidades, o Festival era uma competição para músicos do estado, mas se tornou representativo e colocou Maringá no roteiro dos festivais nacionais a partir de 1988, trazendo músicos de várias partes do país para a cidade. Em 1994, o Femucic deixou de ser competitivo e permanece até os dias atuais como uma mostra musical de trabalhos autorais e inéditos (BETIATI, 2003). Além dos competidores, artistas do cenário nacional já se apresentaram no Femucic como convidados, dentre eles Belchior, Moraes Moreira, Alceu Valença, Ivan Lins e Adriana Calcanhoto (FOLHA DE LONDRINA, 1998).

As manifestações artísticas vinculadas ao Hip Hop chegaram a Maringá no início dos anos 1990 por meio da influência musical. Entre 1996 e 1997, ocorreram as primeiras baladas de Hip Hop da cidade no Chalé Bar, local que colaborou para o crescimento do rap e da cultura de rua em Maringá, pois era o único espaço de encontro e socialização que esse público tinha naquele momento. Nas baladas do bar, o MC Guiguim que tocava cover da banda Planet Hemp conheceu o MC Meio Kilo e, ao saber que este último havia escrito um rap denominado *Cidade Canção*, o convidou para formar um grupo autoral. Ambos passaram a ensaiar na casa de Guiguim, criando as batidas e as gravando em fitas do tipo Tape Deck, então, a partir de 1997, estava criado o grupo Realidade Nacional que passou a contar com o DJ Kabessa em 1999. O MC Cirilo integrou o grupo de 2003 a 2009 e, em 2014, os MC's Diguin e Nardo entraram para o Realidade Nacional.

Em 14 de agosto de 1999, Marcello Street realizou a primeira festa de Hip Hop de Maringá na danceteria Broadway. Nessa festa tocaram os grupos de rap da primeira geração na região: Realidade Nacional, Alvo Mental, Filhos da Noite, Instinto Letal e R.D.M. (Ruas de Mandaguari). A recepção da população com o rap produzido na cidade foi positiva para aqueles que já gostavam desse gênero, pois surgia uma representação da cena local. Nesse momento, as temáticas das composições do Realidade Nacional versavam sobre questões sociopolíticas em tom de protesto, como um grito para o povo excluído da região, pois, apesar de ser propagada como uma cidade planejada, Maringá também possuía – e ainda possui – regiões periféricas.

Essa realidade justifica o caráter beneficente que se tornou uma característica dos eventos de Hip Hop no município, com a arrecadação de roupas, leite e alimentos. Além disso, a acessibilidade da população também ocorreu a partir da gratuidade dos eventos que passaram a ser realizados em locais públicos. Por outro lado, o fato de as manifestações artísticas do Hip Hop serem realizadas na rua fez com que os ativistas do movimento enfrentassem dificuldades para promoverem ações em espaços públicos no centro da cidade (habitado pela elite), devido à ausência de conhecimento da sociedade maringaense sobre esse movimento cultural e o seu consequente preconceito. Tal contexto já demonstra os lugares que o rap (não) poderia acessar na Cidade Canção.

Ao longo dos anos o cenário melhorou, visto que o Hip Hop se tornou tema das programações de rádio, TV, revistas e jornais, o que facilitou o acesso a mais informações sobre essa cultura que também se desenvolvia em outros lugares do país e do mundo. Isso colaborou para a divulgação das produções locais e adesão de novos

artistas ao movimento. A Secretaria Municipal de Cultura de Maringá também passou a apoiar alguns eventos e, desde 2014, realiza a Semana Municipal da Cultura Hip Hop. Na última década, Maringá apresentou frequentes manifestações como eventos públicos – com apresentações de grupos de rap, batalhas de break e de MCs –, além de festas privadas como a “Dope Hip-Hop” e a “16 toneladas”, que trazem nomes nacionais, além de grupos, MC’s e DJ’s da região.

Os lançamentos de músicas nos meios digitais também são crescentes, tanto de grupos ou rappers que já atuam há algum tempo na cena, quanto de novos artistas. Assim, os raps têm ganhado alcance pelo fato de ativistas do movimento Hip Hop e seus simpatizantes colaborarem no processo de divulgação dos trabalhos dos grupos locais. Geralmente, quando um novo rap da região é lançado, ele é compartilhado nas redes sociais e identificado como “044” – código de discagem direta à distância (DDD) utilizado pelas cidades da região noroeste do Paraná. Além das questões sociopolíticas, os raps produzidos atualmente também versam sobre os mais variados temas, desde experiências pessoais, até festas e assuntos em evidência na mídia.

Nessa conjuntura, é importante compreender como a produção literária-musical de um grupo pioneiro como o Realidade Nacional colabora para os processos identitários que envolvem o rap em Maringá, pois, por meio das canções do grupo, é possível traçar uma trajetória do gênero na cidade e investigar como se constrói a identidade dessa arte local, de seus representantes e de seus consumidores. O Realidade Nacional possui dois álbuns gravados, sendo *Dupla Face Brasil* (2001) e *Segundo Plano* (2006) produzidos no estúdio do MC Guiguim, além de outras canções disponibilizadas em seu canal no Youtube<sup>12</sup>. Três raps desses álbuns foram escolhidos como corpus deste estudo, são eles: *Cidade Canção* e *Femucic*, do primeiro álbum, e *Femucic (Parte 2)*, do segundo. Para a análise das composições, serão utilizados os pressupostos teóricos de Manuel Castells (1999) referentes aos conceitos de identidade.

Considerando a interferência das relações de poder no processo de construção social da identidade, Castells (1999) propõe três formas para a construção de identidades que expõem a dinâmica dos sujeitos em meio aos processos de dominação e resistência:

*Identidade legitimadora*: introduzida pelas instituições dominantes da sociedade no intuito de expandir e racionalizar sua dominação em relação aos atores sociais [...].

*Identidade de resistência*: criada por atores que se encontram em posições/condições desvalorizadas e/ou estigmatizadas pela lógica da dominação, construindo, assim, trincheiras de resistência e sobrevivência com

<sup>12</sup> Link do canal: < <https://www.youtube.com/channel/UCTI0AfUbMk-VhFtd31EcQaQ>>.

base em princípios diferentes dos que permeiam as instituições da sociedade, ou mesmo opostos a estes últimos [...].

*Identidade de projeto*: quando os atores sociais, utilizando-se de qualquer tipo de material cultural ao seu alcance, constroem uma nova identidade capaz de redefinir sua posição na sociedade e, ao fazê-lo, de buscar a transformação de toda a estrutura social [...] (CASTELLS, 1999, p. 24, grifos do autor).

De acordo com Castells (1999), cada um desses processos resulta em uma forma particular de constituição da sociedade e tais conceitos compõem um contexto dinâmico no qual as identidades que iniciam como resistência podem, como exemplo, resultar em projetos ou mesmo se tornarem dominantes. A partir desse recorte teórico, busca-se verificar de que forma os discursos veiculados pelas composições do Realidade Nacional expressam as relações de pertencimento dos sujeitos que produzem e consomem o rap na região, quais são as imagens projetadas sobre a recepção do gênero na cidade e como Maringá é delineada pela cultura popular do movimento Hip Hop.

### Cidade Canção

O rap *Cidade Canção* foi escrito pelo MC MK, por volta de 1996 quando ele tinha 15 anos, e reformulado em alguns trechos até sua gravação em 2001. Essa canção aborda dois assuntos centrais, polícia e política, por meio de um enredo em que o rapper relata as experiências vivenciadas com a cidade:

Cidade Canção, precisamente OP  
Sete horas da noite, começa a escurecer  
[...]  
Saio pelo portão e dou de cara com a D20  
Cinza e amarela, ah, que deus me livre  
Quatro elementos fardados de marrom  
Só um pensamento então, era o taticão  
Querendo te mandar direto pro além  
Ou CTBA e te internar na FEBEM (REALIDADE NACIONAL, 2001a).

O trecho descreve a rotina de rondas realizadas pela polícia militar ao longo da década de 1990 ao fazer referência ao modelo de carro D20 da marca Chevrolet, pintado de cinza e amarelo e utilizado como Tático Móvel Auto pela Polícia do Estado do Paraná. Outro aspecto relevante do trecho é a exposição da relação conflituosa entre a polícia e os jovens. Nos dois últimos versos é possível perceber a imagem repressiva que o rapper expõe em relação à polícia a qual agia a fim de matar, “mandar direto pro além” (REALIDADE NACIONAL, 2001a), ou encaminhar os jovens à Escola para Menores Professor Queiroz Filho, em Curitiba, referenciada no poema pela sigla FEBEM – correspondente a Fundação Estadual para o Bem Estar do Menor, criada pelo Governo

do Estado de São Paulo e repassada pelo Governo Federal aos demais estados com essa denominação ao longo do período ditatorial (COLOMBO, 2006).

A imagem construída pelo rap sobre a polícia é muito violenta e permeia todo o poema, inclusive, com a construção de um campo semântico relacionado à ideia de medo do jovem com o simples fato de ver policiais: “que deus me livre” (REALIDADE NACIONAL, 2001a). A própria musicalidade do rap transmite um clima de suspense, pois há um som circular que se aproxima e se afasta do ouvinte gerando angústia, sensação parecida com a audição de uma sirene, por exemplo. Ademais, a inserção de instrumentais graves em determinados momentos do rap gera uma tensão que dialoga com o texto verbal. Nessa perspectiva, a polícia é considerada pelo jovem da periferia como uma instituição com ações limitadas a repreendê-lo, prendê-lo e até mesmo matá-lo:

Porque polícia chega com malícia na escuridão  
Doidinha pra colocar você na prisão  
É assim que é, o tático tá no pé  
Querendo te mandar direto pro inferno  
[...]  
A morte está aqui, está em qualquer canto  
E sua única opção é rezar para o seu santo  
Peça a ele proteção e ajuda a vida inteira  
Tem muitos policiais que não estão de brincadeira  
Quando o tático chega, porrada de montão  
Mais um nego na cadeia sem nenhuma explicação (REALIDADE NACIONAL, 2001a).

O espaço onde ocorrem as ações abordadas pelo rap é a Vila Operária. Situada à direita da área central de Maringá, ela completou 60 anos de idade em 2017 e foi planejada, por encomenda da Companhia Melhoramentos Norte do Paraná, para a moradia de trabalhadores das indústrias instaladas ali e nas imediações:

Essa preocupação, demonstrada pelos diretores da CMNP traduziu-se nos preços mais baixos dos lotes, se comparados aos da Zona 01, Zona 02 e outros. A diferença entre os valores cobrados pelos terrenos contribuiu para a caracterização do tipo social ocupante do bairro, um segmento despojado de riquezas materiais, que terá na sua força de trabalho o único bem a ser negociado. Todos os aspectos de sua vida serão pontuados pela pobreza e simplicidade, desde a moradia até a roupa e a alimentação (VILA OPERÁRIA, 2010).

Por ser um bairro tradicional e com grande quantidade de moradores, a Vila Operária sempre foi considerada um importante local para a disputa eleitoral em Maringá e o rap *Cidade Canção* demonstra isso: “Mas vou para o rolê na Vila Operária/ Onde nasci, pode crer é a nossa área/ Na Riachuelo hoje tem comício/ Outro pedindo voto,

aquele papo de rico” (REALIDADE NACIONAL, 2001a). A perspectiva política também é abordada em âmbito nacional pelo mesmo rap: “Parece que o Brasil só anda para trás/ FHC eu não aguento mais/ Você tá afundando meu povo na lama/ Em troca de dinheiro, riqueza e fama/ Não tô mais aguentando tanta corrupção/ Pobre se sente humilhado, tirado pra ladrão” (REALIDADE NACIONAL, 2001a). O trecho expõe o descontentamento com o governo de Fernando Henrique Cardoso (FHC), presidente do Brasil de 1995 a 2002. Segundo pesquisa realizada pelo DataFolha no final de 2002, FHC terminava o período de oito anos na presidência com as seguintes taxas para o seu desempenho: ruim ou péssimo - 36%; regular - 36%; ótimo ou bom - 26%. A pesquisa ainda aponta acontecimentos que colaboraram para que FHC tivesse uma taxa de reprovação maior que a de aprovação:

Em junho de 1996 o presidente ainda sofria o impacto do massacre de 19 trabalhadores rurais sem-terra no Pará, ocorrido em abril daquele ano. Em 1998 o país sofreu o impacto de uma crise econômica internacional e ocorreram os escândalos do grampo no BNDES e do Dossiê Caribe. [...] Considerando-se o perfil socioeconômico dos entrevistados, verifica-se que a aprovação a Fernando Henrique Cardoso é maior entre os empresários (45%) e profissionais liberais (41%), entre os brasileiros que têm renda familiar mensal superior a R\$ 2.000,00, ou dez salários mínimos, aqueles que têm nível superior de escolaridade (33%, em cada segmento) e entre os que têm 60 anos ou mais (32%). Entre os desempregados a reprovação ao presidente chega a 43% (DATAFOLHA, 2002).

Dentre os maiores problemas do governo FHC, a pesquisa apontou o desemprego e a fome. Nesse contexto, apesar de o rapper se posicionar linguisticamente de modo individual, com verbos e pronomes em primeira pessoa, nota-se que as pautas tratadas na canção eram compartilhadas por grande parte da população naquele momento. Isso demonstra um caráter coletivo no discurso do rapper, pois ele usa a sua posição social para expor a opinião da comunidade a qual pertence e com a qual compartilha as mesmas dificuldades socioeconômicas, o que confirma o papel político do rap *Cidade Canção* que expressa e registra a memória coletiva da periferia.

Ainda em contexto nacional, a canção também trata do polêmico caso da Comissão Parlamentar de Inquérito do Narcotráfico: “O país em que vivemos, muita corrupção/ Colarinho branco preso, grande ilusão/ CPI do narcotráfico tá desmascarando” (REALIDADE NACIONAL, 2001a). Segundo os jornalistas Peres e Ribeiro (2010):

A CPI Nacional do Narcotráfico teve início em abril de 1998, mas passou pelo Paraná em 2000. No dia 5 de dezembro daquele ano, foi divulgado o relatório final das investigações, na Câmara dos Deputados, em Brasília. O documento continha 1,4 mil páginas. No total, foram citadas 828 pessoas entre políticos,

empresários, juizes, advogados e policiais envolvidos com o crime organizado ou por sonegação fiscal, em 17 estados (PERES; RIBEIRO, 2010).

As investigações da CPI apontaram que a Polícia Civil do Paraná controlava o crime organizado no Estado. Ao todo, 6 delegados e 24 policiais foram citados como membros do esquema que funcionava da seguinte maneira: “Usuários eram aliciados por investigadores para delatar traficantes que eram obrigados a entregar a droga e pagar propinas para evitar a prisão. A droga apreendida era revendida pelos policiais” (FOLHA DE S. PAULO, 2000). Em um contexto nacional de intensa reprovação política, o rap expressa mais uma vez o caráter comunitário ao abordar a felicidade da população pobre diante de possíveis punições aos políticos e funcionários públicos corruptos: “Aqui no Paraná o bicho tá pegando/ Delegado tá caindo, político tá sumindo/ Agora é a hora, o pobre tá sorrindo” (REALIDADE NACIONAL, 2001a).

Página | 64

Em *Cidade Canção*, tanto o jovem, que por ser da periferia é alvo de repreensões da polícia, quanto o pobre, humilhado e visto como ladrão, são representações de atores em posições estigmatizadas pela lógica dominante. De acordo com Castells (1999), uma estratégia de sobrevivência para os sujeitos que ocupam essas posições é a formação de comunidades para elaborar trincheiras de resistência. Desse modo, essas comunidades podem defender os seus espaços diante da lógica estrutural que não lhes prevê lugares, reivindicar as suas memórias históricas ou defender a permanência de seus valores frente à imposição de outros. Na canção analisada, nota-se que o sujeito rapper demonstra pertencer à periferia e, nessa condição, constrói uma identidade de resistência ao questionar a organização sociopolítica da cidade onde vive e denunciar seus respectivos problemas através da música. O uso da arte para tal finalidade também configura uma identidade de projeto com a defesa do direito à cidade ao jovem periférico, além da valorização da periferia e de seus sujeitos, buscando romper as estruturas de dominação social.

### **O rap e o Femucic**

Segundo o MC MK (2017), no início da década de 2000, o Realidade Nacional se inscreveu para participar do Femucic com o rap *Cidade Canção*. Ressalta-se que não foram encontrados registros jornalísticos sobre a participação do grupo no festival e, segundo o SESC Maringá, os materiais relativos aos festivais realizados ao longo da década de 2000 foram enviados para o acervo do SESC em Curitiba o qual não foi acessado até o término deste trabalho. Diante do distanciamento temporal da pesquisa

em relação aos fatos investigados e da ausência de informações sobre eles, há uma dificuldade em delimitar informações exatas sobre os acontecimentos pelo uso de dados fornecidos apenas pelos integrantes do grupo que, em função do trabalho com a memória, não se lembram com convicção de datas específicas.

Para participar do Femucic, o Realidade Nacional seguiu as exigências necessárias, dentre elas a gravação de um CD e o envio de cópias digitadas do rap que seria apresentado no festival, “em um período em que poucas pessoas tinham acesso a computadores” ressalta o MC Meio Kilo (2017). Depois de diversas reuniões e da certeza de aprovação, o grupo estava muito feliz, pois seria a primeira apresentação de rap no Femucic. Conforme Meio Kilo, na noite do Festival enquanto estava no camarim se preparando, o grupo foi informado sem qualquer justificativa de que não iria mais se apresentar e nunca recebeu uma explicação sobre o caso. Para o rapper, alguém influente na organização do Femucic interferiu para que o grupo não se apresentasse:

Aquilo lá a gente já veio embora do Femucic xingando no carro, no outro dia já tava gravada a letra. Entendeu? [...] aquela lá foi pra xingar porque a gente tava com raiva de tudo aquilo. Mas tipo assim, é patifaria que faz, é a elite, ou seja, eu não posso provar pra você, mas teve uma pessoa lá importante que não queria que tocasse rap e ela mandou no Festival inteiro, ela passou por cima do diretor que era o que organizava, tipo assim, essa pessoa que tava lá vendo passou por cima de todo mundo, por quê? (MEIO KILO, 2017).

Nesse contexto de revolta, o grupo elaborou o rap *Femucic* naquela mesma noite retratando o episódio, o que pode ser compreendido como uma resistência discursiva operada pela apropriação da linguagem. A seguir, alguns trechos da canção:

23 de maio chegou um festival,  
Um tal de Femucic, quem escutou já passa mal  
Lá não rola um som da minha quebrada  
Um som que satisfaz a nossa rapaziada  
Lá não treme o chão, não é rap, sangue bom  
Aí diretor vai se foder seu cuzão!  
Botou o nosso nome, falou que nós ia tocar,  
No final não deu em nada, só fez queimar a cara!  
[...]  
Esse é o nosso rap lutando contra o sistema  
Nosso pesadelo o seu maior problema  
Discriminação racial ou musical  
Negro não é gente, rap é pra marginal  
Isso é o que eles pensam, o que eles vão dizer  
[...]  
O psicólogo da favela sou eu, realidade  
Que fala dos problemas e das necessidades  
Que tem nesse país de tudo quanto é lado  
Talvez um dia desses você seja tirado  
E vai sentir na pele tudo que eu passei  
Depois você me diz se “não chegou a minha vez”  
Então de dar o troco na hora certa

Aí Femucic, vê se vai à merda!  
Ouça esse som e comece a se morder  
Porque esse som aqui foi feito pra derrubar você  
Batida cem por cento, a rima tá a milhão  
Juntando as duas coisas dá rap, sangue bom [...] (REALIDADE NACIONAL, 2001b).

Ressalta-se que o poema de *Femucic* quebra com a expectativa gerada pela musicalidade, pois a batida do rap é composta pela sampleagem da canção *Family Affair*, de Mary J. Blige, um sucesso do Hip Hop nos anos 1990 que versa sobre uma noite de festa transmitindo um clima de descontração. Pode-se interpretar a escolha dessa musicalidade para compor a batida de *Femucic*, justamente, porque aquele seria um momento de festa e descontração, expectativa também quebrada no plano histórico. Dessa forma, a primeira estrofe demonstra como o Realidade Nacional se sentiu não pertencer ao espaço social criado pelo festival de música que dá fama a Maringá: “Lá não rola um som da minha quebrada/ Um som que satisfaz a nossa rapaziada” (REALIDADE NACIONAL, 2001b).

A partir dessa situação vivenciada pelo grupo e exposta na composição, nota-se que a comunidade do rap está em uma posição desvalorizada pela lógica da dominação, de acordo com a dinâmica das identidades discutida por Castells (1999). Ainda segundo o autor, as comunidades culturais são construídas no pensamento e na memória coletiva das pessoas através da identificação com uma história comum e de projetos políticos compartilhados (CASTELLS, 1999). Nessa condição, ao continuar produzindo e denunciar os preconceitos sofridos, o Realidade Nacional questiona mais uma vez a identidade legitimadora que as instituições de poder atribuem à sua comunidade na tentativa de racionalizar as fontes de dominação estrutural: “Esse é o nosso rap lutando contra o sistema/ Nosso pesadelo o seu maior problema/ Discriminação racial ou musical/ Negro não é gente, rap é pra marginal/ Isso é o que eles pensam, o que eles vão dizer” (REALIDADE NACIONAL, 2001b). Assim, o grupo assume uma posição de enfrentamento ao construir as suas trincheiras de resistência e sobrevivência a partir do rap, elemento que conscientiza a periferia gerando impactos no modo de pensar de seus sujeitos.

Mais do que resistir, o processo de construção identitária exposto na canção demonstra uma intenção de mudar a conjuntura em que o grupo se encontra, pois o Realidade Nacional utiliza o material cultural ao seu alcance para construir uma nova identidade “capaz de redefinir sua posição na sociedade e, ao fazê-lo, de buscar a transformação de toda a estrutura social” (CASTELLS, 1999, p. 24). Desse modo, o grupo

expressa uma identidade positivada para o rap e a sua comunidade: “Olha bem pra nós, é cem por cento, é negritude/ É isso que vem das ruas, da quebrada, da favela/ Quem é, é e quem não é não entra nela/ Tô cantando o rap e é maior satisfação/ Cantar pra você que curte, sangue bom” (REALIDADE NACIONAL, 2001b). Ao explorar a importância sociocultural do rap, principalmente para a periferia que se identifica com o gênero porque se vê representada nele, o grupo mostra como o Hip Hop atua contra a exclusão social historicamente imposta à essa comunidade: “O som aqui foi feito pra mostrar pra você/ Que o rap treme o chão porque fala a verdade/ Joga na cara mesmo, mas ajuda a comunidade/ Com nossas palavras sutil que vai além/ Movimento Hip Hop que não tem pra ninguém” (REALIDADE NACIONAL, 2001b).

Identifica-se, portanto, que o rap é utilizado como ferramenta política para promover o orgulho e a autoestima da população periférica e, sobretudo, transformar sua realidade com a denúncia dos problemas gerados por uma sociedade excludente, com a desconstrução de uma imagem depreciativa da periferia e, principalmente, com a conscientização sociopolítica dessa comunidade visando um projeto de vida melhor. Alinhado a tais objetivos, o grupo Realidade Nacional contesta o discurso que desqualifica o rap e oprime seus produtores e simpatizantes, desenvolvendo outra visão sobre essa manifestação artística como reação à discriminação sofrida. Nessa conjuntura, os artistas lutam por lugares para o rap em Maringá, mas são marginalizados em espaços legitimados e valorizados socialmente como o Festival de Música Cidade Canção.

Segundo o MC Meio Kilo (2017), após essa tentativa de participação no Femucic, o grupo recebeu cartas convite do Festival por vários anos. Tais cartas eram enviadas alguns meses antes de cada edição para os músicos que já haviam participado em anos anteriores a fim de convidá-los a se inscreverem novamente com outras composições. Tal conjuntura de recebimento das cartas inspirou a composição do rap *Femucic (Parte 2)*:

Aí Femucic, pode crer, pode crer  
Que eu já mandei a sua rapa se foder  
Mas será, se pá, que vou ter que mandar de novo?  
Vocês tão tirando o rap, a voz do povo (2x)  
Aí Femucic, cêis pensa que eu sô o quê?  
Otário, mané, diretor não sou você!  
Qual que é, tá tirando?  
Eu me lembro do passado  
O dia era 23, sexta-feira, mês de maio  
Tudo combinado, já tava tudo arranjado  
Só faltava os microfones pra gente fazer o estrago  
Só que não, não rolou, não é mesmo diretor?  
Tu sabe que não foi a sua cara que queimou

Por favor, ao seu lado tem uma cadeira, senta  
Não mandei me acordar, filho da puta, agora aguenta!  
Peraí, pera lá  
Pro Guinguinho eu vô liga  
Vô cita essa fita, ele nem vai acreditar  
- Alô, alô, então quem tá falano?  
- Sou eu magrelo, e aí o que tá pegano?  
- Cê não vai acreditar, mano, o que tá rolando  
- Joga aí, vamo aí, fala aí o que tá pegando...  
- Acordei com o cachorro latindo, era o carteiro  
Quando fraguei a carta, mano, que desespero!  
Era do Femucic, uma carta de inscrição  
- Nem acredito mano, tô com uma na minha mão ...  
[...]  
Carta de inscrição colou no meu barraco  
O carteiro logo disse: é Femucic tá ligado?  
Aí, eu tô ligado, mas não interessado  
Levar um CD pra aquele pilantra safado  
Com uma pá de juiz, com um monte de canalha  
Sentou na mesa e tirou da nossa cara  
Ah, quando fica assim, a vingança vem a cavalo!  
Realidade Nacional dando um corte nos otário  
Aqui com nós é assim: mata a cobra e mostra o pau  
Tecendo na humildade, na paz, no ideal [...] (REALIDADE NACIONAL,  
2006).

Em um contexto de diálogo entre os MC's Meio Kilo e Guiguim, o rap expressa a revolta dos integrantes do Realidade Nacional em receber a carta convite depois da experiência de não conseguir se apresentar no Festival, logo o desinteresse deles em se inscrever novamente. Ressalta-se que a violência vivida com tal situação é expressa de modo igualmente agressivo pelo vocabulário do refrão do rap: “Aí Femucic pode crê, pode crê/ Que eu já mandei a sua rapa se foder/ Mas será, se pá, vou ter que mandar de novo/ Vocês tão tirando o rap, a voz do povo” (REALIDADE NACIONAL, 2006). O plano musical também expressa tensão a partir de batidas graves em curtos espaços de intervalo e, ao mesmo tempo, um clima de deboche com a inserção de samples de sonoridades famosas na cultura popular brasileira que geram ironia ao rap, como exemplo o “irrá” do Programa do Ratinho (SBT), o latido de um cachorro com a chegada do carteiro e a voz de uma criança dizendo “Aí Femucic, pilantrão” na abertura e no encerramento da música.

*Femucic (Parte 2)*, gravado em 2006, cita que a participação do grupo no Femucic se deu em 23 de maio, sexta-feira. O site do festival informa que o Femucic 2001 ocorreu de 23 a 26 de maio, sendo o dia 23 uma quarta-feira, enquanto o Femucic 2002 ocorreu de 22 a 25 de maio, sendo o dia 23 uma quinta-feira. Considerando que o primeiro rap – *Femucic* – compõe o CD Dupla Face Brasil, gravado 2001.

A partir das canções *Femucic* e *Femucic (Parte 2)*, tal discurso é exposto como incoerente diante da ausência de representatividade da comunidade Hip Hop que mora em Maringá em relação ao Festival que dá fama à cidade, como neste exemplo do segundo rap: “Parte dois, terceira parte, assunto Femucic/ Festival pra cantor pobre e plateia chique/ Tem pagode, sertanejo, axé, pop e rock/ Cadê a rapa firme representando o Hip Hop?” (REALIDADE NACIONAL, 2006). Em 2003, Antonio Vieira, diretor do Sesc Maringá, expôs em entrevista que a cidade tinha um perfil de resistência cultural a alguns gêneros musicais (BETIATI, 2003), o que ainda é recorrente. Além disso, o lado comercial dos eventos privilegia atrações musicais do estilo sertanejo-universitário em função do poder aquisitivo do público consumidor desse gênero na cidade. Em tais condições, a luta por espaços no cenário artístico maringaense está estritamente ligada às questões de classe e de raça, conforme abordadas nos raps e entrevista expostas.

Nas duas canções relacionadas ao *Femucic*, o conflito de classes é construído pela oposição de imagens. De um lado está o diretor do Festival, sujeito que tem o poder de (des)legitimar o rap, assim, ele ocupa um lugar social que representa uma instituição dominante nesse cenário a partir da imagem de alguém da elite que, dentro de um escritório, decide sobre a vida e a identidade do outro: “Levar um CD pra aquele pilantra safado/ Com uma pá de juiz, com um monte de canalha/ Sentou na mesa e tirou da nossa cara” (REALIDADE NACIONAL, 2006). Em lado oposto está o Realidade Nacional, grupo de rap que constantemente precisa desconstruir as imagens negativas que a lógica da dominação lhe atribui: “Canto rap, não roubo, não sou ladrão nem marginal/ Entendeu, marginal?/ No seu palavreado, profissional não à altura desse cargo” (REALIDADE NACIONAL, 2006). Por isso, o grupo opera uma resistência discursiva ao escrever e cantar um contradiscurso negando as representações sobre o rap sustentadas e divulgadas pelas instituições de poder. Nessa dinâmica de construção identitária permeada por dominações e resistências, o Realidade Nacional trava um combate maior pelo reconhecimento da cultura de rua, ao lutar por mais lugares para o rap na Cidade Canção, e, conseqüentemente, por melhores condições de vida à comunidade, visto que o grupo compartilha uma história e projetos políticos com ela.

### **Considerações finais**

De acordo com Castells (1999), a identidade de resistência é criada por atores sociais em posições estigmatizadas que constroem formas de resistência baseadas em

opiniões e ações diferentes das instituições dominantes. Nessa perspectiva, o Realidade Nacional, grupo que demonstra relações de pertencimento à periferia, expressa sua identidade de resistência à lógica da dominação ao questionar as imagens e representações que ela impõe à sua comunidade. A identidade de projeto, por sua vez, é formada por sujeitos que utilizam os materiais culturais ao seu alcance para construir novas identidades, a fim de redefinirem suas posições na sociedade e, conseqüentemente, transformarem toda a estrutura social (CASTELLS, 1999). Isso ocorre com o Realidade Nacional, justamente, pelo uso da vertente literária-musical do rap e das manifestações do movimento Hip Hop, através das quais o grupo se autorrepresenta discursivamente e traça outros destinos para si, rompendo com a marginalização imposta pela lógica da dominação e transformando o cenário de atuação do rap em Maringá desde a década de 1990.

As canções analisadas neste estudo se caracterizam como uma arte politicamente engajada tanto pelo apontamento das problemáticas observadas na cidade de Maringá, quanto pela exposição de um discurso de legitimação do rap com a defesa de seu caráter artístico e de registro histórico: “Ih mano, olha só, mas não é que é a verdade/Aconteceu, tá registrado, esse é o Realidade!” (REALIDADE NACIONAL, 2006). Em *Cidade Canção* (2001), os jovens da década de 1990 que produziam e consumiam o rap são representados como uma comunidade geograficamente periférica que usa dos meios culturais ao seu alcance para lutar contra a marginalização, a exclusão e o projeto identitário hegemônico imposto. Nas canções *Femucic* (2001) e *Femucic (Parte 2)* (2006), as imagens projetadas sobre a recepção do rap em Maringá são negativas em relação à organização do Femucic e ao seu público, demonstrando atitudes preconceituosas e conservadoras em uma cidade marcada por diferenças socioculturais. A tematização dessas situações na produção artística que registra as histórias do rap e de Maringá, bem como a expansão de atividades associadas ao Hip Hop, levaram à formação de uma comunidade que resiste coletivamente para suportar a opressão. Nessa conjuntura, o percurso de construção identitária vai além de resistir, pois os rappers lutam por um projeto de vida diferente que visa romper a lógica da dominação e transformar a estrutura social ao seu redor. Desafios esses que persistem até hoje na cena Hip Hop local, pois o trabalho pela conquista de espaços e de reconhecimento ao rap na Cidade Canção é constante.

## Referências

BETIATI, Karin. **Entrevista: ANTONIO VIEIRA** – “Maringá tem resistências culturais pelo seu próprio perfil”. *Jornal Matéria Prima*, 10 mai. 2003. Disponível em: <<http://www.jornalmateriaprima.jex.com.br/entrevista/antonio+vieira++maringa+tem+r+esistencias+culturais+pelo+seu+proprio+perfil>>. Acesso em: 10 jan. 2018.

CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade**. São Paulo: Paz e Terra, v. 2, 1999.

COLOMBO, Irineu. **Adolescência infratora paranaense: história, perfil e prática discursiva**. Brasília: UNB, 2006.

DATAFOLHA. **FHC encerra mandato com reprovação maior do que aprovação**. São Paulo: UOL, 2002. Disponível em: <<http://datafolha.folha.uol.com.br/opiniaopublica/2002/12/1222326-fhc-encerra-mandato-com-reprovacao-maior-do-que-aprovacao.shtml>>. Acesso em: 15 jun. 2018.

FOLHA DE LONDRINA. **Femucic já teve shows com bons nomes da MPB**. 18 mai. 1998. Disponível em: <<https://www.folhadelondrina.com.br/folha-2/femucic-ja-teve-shows-com-bons-nomes-da-mpb-76292.html>>. Acesso em: 15 dez 2017.

FOLHA DE S. PAULO. **Saldo da CPI do Narcotráfico no Paraná**. São Paulo, 04 mar. 2000. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc0403200018.htm>>. Acesso em: 15 jun. 2018.

GARUTTI, Selson; SOUZA, Ana Barbosa de. “Maria do Ingá: a construção do mito fundador de Maringá”. *Revista Cesumar Ciências Humanas e Sociais Aplicadas*, Maringá, v. 21, n. 1, p. 211-226, jan./jun. 2016.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Unesco, 2003.

IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. PAS - **Pesquisa Anual de Serviços**. Panorama. 2017. Disponível em: <<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/pr/maringa/panorama>>. Acesso em: 18 nov. 2020.

MEIO KILO. **João Victor Dias de Souza: entrevista** [jan. 2017]. Entrevistadora: Érica Alessandra Paiva Rosa. Maringá, 2017. 1 arquivo word (3 páginas).

MORAES, José Geraldo Vinci de. “História e música: canção popular e conhecimento histórico”. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 20, n. 39, p. 203-221, 2000.

NAKAKURA, Taís. **Maringá é eleita a melhor entre as grandes cidades do Brasil**. *O Diário do Norte do Paraná*, Maringá, 10 mar. 2017. Disponível em: <<http://maringa.odiarario.com/maringa/2017/03/maringa-e-eleita-a-melhor-entre-as-grandes-cidades-do-brasil/2338514/>>. Acesso em: 18 dez. 2017.

PERES, Aline; RIBEIRO, Diego. **Uma década de impunidade**. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 03 jul. 2010. Disponível em: <<https://www.gazetadopovo.com.br/vida-e>>

cidadania/uma-decada-de-impunidade-d8d2bitr3zzfs5chfnypuqyj2>. Acesso em: 15 jun. 2018.

REALIDADE NACIONAL. **Cidade Canção**. Dupla Face Brasil. Maringá, Nagoma Beats, 2001a.

\_\_\_\_\_. **Femucic**. Dupla Face Brasil. Maringá, Nagoma Beats, 2001b.

Página | 72

\_\_\_\_\_. **Femucic (Parte 2)**. Segundo Plano. Maringá, Nagoma Beats, 2006.

SESC PR. **Festival de Música Cidade Canção**. Histórico. Disponível em: <<https://www.sescpr.com.br/femucic/historico/#femucic-2001>>. Acesso em: 25 mai. 2018.

SOARES, Thiago. **A Estética do Videoclipe**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.

SOUZA, J.; FIALHO, V.; ARALDI, J. **Hip hop**: da rua para a escola. Porto Alegre: Sulina, 2005.

REGO, Renato Leão. “O desenho urbano de Maringá e a idéia de cidade-jardim”. **Acta Scientiarum Technology**, Maringá, v. 23, n. 6, p. 1569-1577, 2001.

RIGHI, Volnei José. **RAP**: Ritmo e poesia. Construção identitária do negro no imaginário do RAP brasileiro. 2011. 515 f. (Doutorado em Letras), Universidade de Brasília, Université Européenne de Bretagne\Rennes, Brasília, Rennes (França).

VILA Operária. **O Bairro**. História. Maringá, 31 dez. 2010. Disponível em: <<http://www.vilaoperaria.com/historia/memoria-do-bairro/o-bairro.html>>. Acesso em: 01 jun. 2018.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Hucitec, 1997.

\_\_\_\_\_. **Escritura e nomadismo**. Trad. de Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. São Paulo: Ateliê, 2005.

## IS THERE A PLACE FOR RAP IN THE “SONG CITY”?

### Abstract

This work analyzes three rap songs from the group Realidade Nacional – *Cidade Canção* (2001), *Femucic* (2001) and *Femucic (Parte 2)* (2006) – and discusses the identity construction of this literary-musical genre and its community in the city of Maringá (Paraná). Among the themes addressed in its corpus are political, cultural, and social issues characteristic of Maringá, the reception of the genre in the city and the struggle in defense of the artistic stance of the local hip hop scene. Relying on a theoretical framework related to the literature, the music, the history, the Hip Hop movement and identity studies, this work employs a methodology of analytic-interpretative nature to perform a reading of the verbal language of the raps. According to the dynamics of identities as discussed in Manuel Castells (1999), the rappers draw the path of a resistance identity, that leads to a project identity, because build a different life project that aims to break the logic of domination and transform the social structure around them.

### Keywords

Identity. Rap. Poetry. Music. History.

---

Recebido em: 03/01/2021

Aprovado em: 06/08/2021