

## A presença da fala na melodia do rap

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MÚSICA POPULAR

*Marcelo Segreto*

*FFLCH - USP – contato@marcelosegreto.com.br*

**Resumo:** Este trabalho pretende estudar a presença da língua oral na construção melódica do rap, examinando exemplos nos quais as frases do canto são mais ou menos musicalizadas. Abordaremos as configurações rítmicas mais comuns ao gênero, bem como questões ligadas ao andamento das bases instrumentais e variações significativas do parâmetro altura observadas no canto dos MCs. Pensamos que há nuances musicais importantes que nos ajudam a entender mais profundamente a música praticada pelos rappers e suas consequências no papel social desempenhado pelo gênero.

**Palavras-chave:** Música popular. Canção popular. Rap.

### **The Presence of speech in the Rap's Melody**

**Abstract:** In this paper, we will discuss the melody of rap music and your relationship with the oral language. We will analyze the rhythmic patterns of rap, the bit of instrumental arrangements and significant changes in the frequency parameter observed in the melodies created by MCs. We believe that there are musical issues (generally ignored by researchers) that could help us to understand more deeply the music practiced by rappers. Add to that, we will show how these oral elements often have a relation to the social content of the lyrics.

**Keywords:** Popular music. Popular song. Rap.

A presença da fala no rap é tão evidente que, muitas vezes, é considerada a principal característica do gênero. Esse aspecto é tão marcante que é praticamente impossível encontrarmos uma canção que não possua, além do usual canto falado do rapper, mais estabilizado ritmicamente, inserções de falas diretas sem qualquer tipo de musicalização. O maior grupo de rap brasileiro, Racionais MC's, possui ao todo cinco discos, totalizando 51 faixas gravadas. De todo esse repertório há somente uma única obra em que não encontramos nenhum trecho de fala direta, aliás, a única faixa instrumental de sua carreira discográfica. Ou seja, notamos que em praticamente todas as suas canções há trechos falados sem qualquer estabilização rítmica: são diálogos entre os rappers, simulações de conversas telefônicas e sons de vozes encenando episódios de violência ou ilustrando situações locutivas diversas. Nesses momentos, o uso da fala é radical, muitas vezes sem qualquer tipo de musicalização: *12 de outubro*<sup>i</sup>, faixa composta unicamente pela voz de Mano Brown, explora a fala em estado bruto, ou seja, aqui, há hesitações, redundâncias e reformulações típicas da língua oral. Nessa canção, o rapper relata a ocasião em que encontrou com crianças de uma comunidade pobre e indagou sobre seus estudos:



E aí mano, e aí? Tá estudando? Tal... Aí o moleque falou assim: - Esse aqui hoje xingou a mãe dele. Aí eu falei assim: - Por que você xingou sua mãe? - Ah, porque... Não! Nem foi isso... Ele falou assim... Eu falei... - Vocês ganharam presente? Eu perguntei. Não foi não Neto? Vocês ganharam presente? Ele falou: - Eu ganhei foi tapa na cara hoje.

Importante assinalar que o fundo musical é ritmicamente instável, composto por um violão que tece frases musicais sem padrões rítmicos marcados, com pulso indefinido ou variável e aparentemente sem nenhuma preocupação em formar uma base regular para o canto. Essa característica do acompanhamento instrumental também favorece a falta de musicalização do texto. É interessante destacar que todos os sinais de fala do trecho (redundâncias, reformulações, etc.) não foram eliminados do fonograma. Isto é, a instabilidade entoativa faz parte do projeto artístico dos rappers. Quando comparamos o rap com gêneros estilisticamente próximos, como o samba de breque, notamos que essas ocorrências tão radicais dificilmente se dão fora do universo do hip hop. Tanto o MC<sup>ii</sup> quanto o sambista trabalham a melodia de maneira próxima à fala e criam partes faladas que se intercalam às partes cantadas. Ou seja, os dois gêneros estão tão próximos da língua oral que permitem, de forma muito natural, a inserção de um trecho falado, às vezes sem qualquer nível de musicalização. No entanto, em um samba de breque, a fala geralmente está mais estabilizada e, muitas vezes, se transforma em uma espécie de bordão que provavelmente será repetido por todos os intérpretes que cantarem a mesma obra. Diferentemente, o exemplo acima de Mano Brown dificilmente será repetido por outro intérprete. Se isso ocorrer, provavelmente o estará imitando e não reinterpretando a faixa.

Além desses trechos com presença direta da fala, há momentos em que o rapper subverte a divisão rítmica e sai da pulsação, como se o ímpeto de “falar” fosse mais forte do que a vontade de se manter na batida da base. É quando a língua oral parece subverter a regularidade musical. Em *Homem na estrada*, o MC abandona a pulsação da base e canta versos de maneira independente em relação à divisão métrica com a qual entoava a letra<sup>iii</sup>: “Vinte anos de idade alcançou os primeiros lugares, superstar do Notícias Populares”. Nesse trecho, tanto para enfatizar a frase do canto, quanto para não haver um embate indesejado entre a pulsação da canção e a divisão mais acelerada dos versos acima, o fundo musical é suprimido pelo DJ. Em *V.L parte 2* há algo semelhante<sup>iv</sup>. Ao final da obra, há uma fala do rapper que se apresenta apenas parcialmente musicalizada: “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. Mais ó, conforme for, se precisar afogar no próprio sangue assim será (...)”. Aqui, ainda há a

presença de rimas, mas o texto não é entoado com uma configuração rítmica regular, pois as sílabas não são pronunciadas sincronicamente em relação aos ataques rítmicos da base. Isto é, a musicalização é minimizada tendo em vista essa maior assincronia entre fala e base instrumental.

Desse modo, a presença da fala no rap não se restringe ao canto falado. Há também a exploração direta da oralidade e, frequentemente, como em *12 de outubro*, há trechos tão espontâneos que trazem até mesmo marcas conversacionais típicas da língua oral. Mas por que esses textos apresentam pouquíssimo nível de musicalização? Pensamos que a comunicação da mensagem, por seu caráter de denúncia e contestação, é tão importante para o rapper, que ater-se somente a fala ritmada parece não ser suficiente. “Dar o recado” é fundamental, por isso, muitas vezes, é preciso dizer de forma ainda mais direta. Fato curioso para um gênero que já explora fortemente a fala. Nos trechos acima essa exploração é radical. Mas há uma nítida diferença, para o ouvinte de rap, entre esses exemplos e a composição do MC propriamente dita. Mesmo que intuitivamente, sabe-se quando o rapper está cantando a letra e quando está realizando frases verbais não musicalizadas. Comparemos os exemplos acima, mais instáveis, com os trechos abaixo:

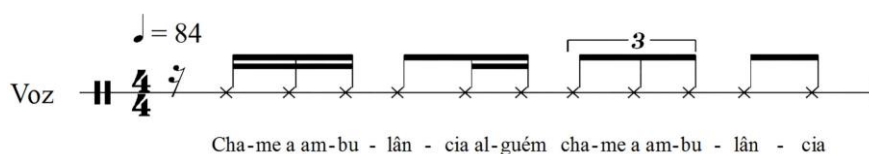


Figura 1: Voz de Ice Blue em *Rapaz Comum* (Racionais MC's)

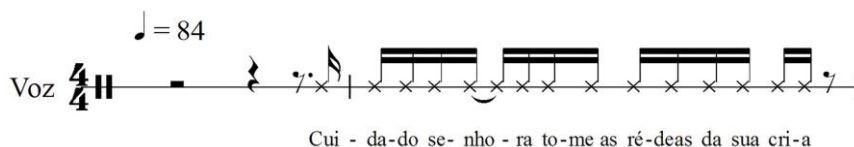


Figura 2: *Periferia é periferia (em qualquer lugar)...* (Racionais MC's)

Nesses exemplos, não é o cantor principal quem entoa os versos. Em ambos, temos a voz de outro rapper interagindo com o canto do MC. No gênero, esse tipo de ocorrência geralmente aparece na forma de fala direta, sem estabilização rítmica. Aqui, diferentemente, já temos algum nível de musicalização. Na figura 1, esse nível é tão mínimo que não sabemos ao certo se Ice Blue está cantando ou falando a frase “chame a ambulância, alguém chame a ambulância!”. Sentimos, porém, a entoação perfeita de um pedido de socorro, mas realizado com um padrão rítmico determinado, isto é, com um teor mínimo de musicalização. Destacamos a mesma situação na figura 2, na qual

observamos uma maior preocupação com a estabilidade musical: “cuidado senhora, tome as rédeas da sua cria” apresenta uma configuração rítmica regular e rima com a última palavra do verso anterior entoado pelo cantor principal (“Herdeiro de mais alguma dona Maria”). Assim, constatamos que é parte do trabalho artístico dos MC’s a possibilidade de optar por diferentes níveis de musicalização do texto, ora realizando uma fala mais explícita, ora uma fala mais ritmada. Então, começamos a perceber as nuances da presença da fala no rap, localizando variados graus de presença da língua oral. Nesse momento, é necessária uma observação mais detalhada sobre a constituição da melodia do rap, isto é, dos seus versos rimados e ritmados. Vejamos.

No rap há predominantemente um texto verbal entoado com certa regularidade rítmica. A emissão das sílabas do texto coincide com os ataques percussivos da base ou com subdivisões regulares dos pulsos que o arranjo sugere. Isso já significa um primeiro nível de musicalização, pois na língua oral raramente encontramos um ritmo regular. Ao examinar grande parte da produção do rap brasileiro, constatamos uma recorrência significativa no padrão rítmico do canto. Predominantemente, encontramos uma subdivisão binária da pulsação: as sílabas da letra subdividem o pulso em quatro partes (figura abaixo). Notamos então que, mesmo com a forte presença da língua oral, há elementos musicais fundamentais para a composição do rap. Abaixo, percebemos claramente a existência de uma forma musical ordenadora que diferencia o rap da fala coloquial.

$\text{♩} = 72$

Voz

Ma no ca ver no so um ca-ta dor e-fi-caz Com de zes-seis já foi man che-te de jor nal ra paz Res pei

Figura 3: *Rap é compromisso* (Sabotage)

É também comum a configuração rítmica da melodia ser sutilmente alterada pelas inflexões do MC a partir do acento tônico das palavras da letra. No exemplo abaixo, a subdivisão binária do pulso em quatro semicolcheias tem seu caráter modificado pelas acentuações do texto verbal enfatizadas pelo cantor. Os versos “para os manos daqui”, “para os manos de lá” e “negro pra negro será” são cantados com acentuação ternária.

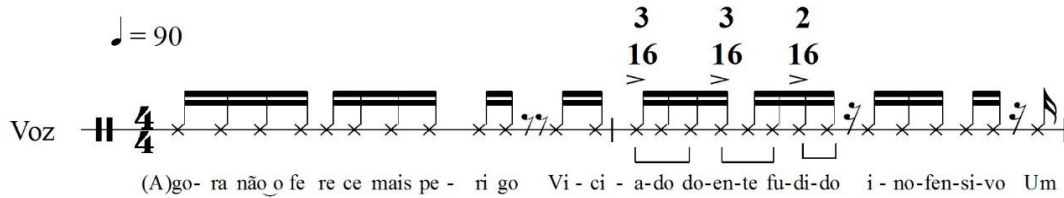
$\text{♩} = 84$

Voz

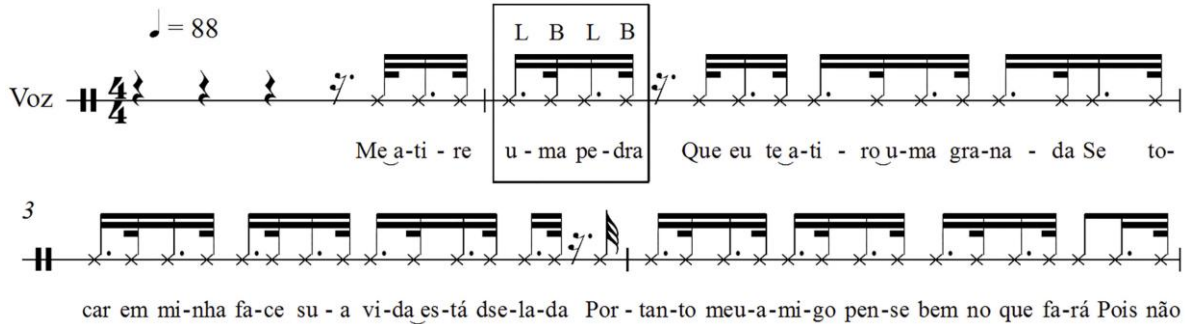
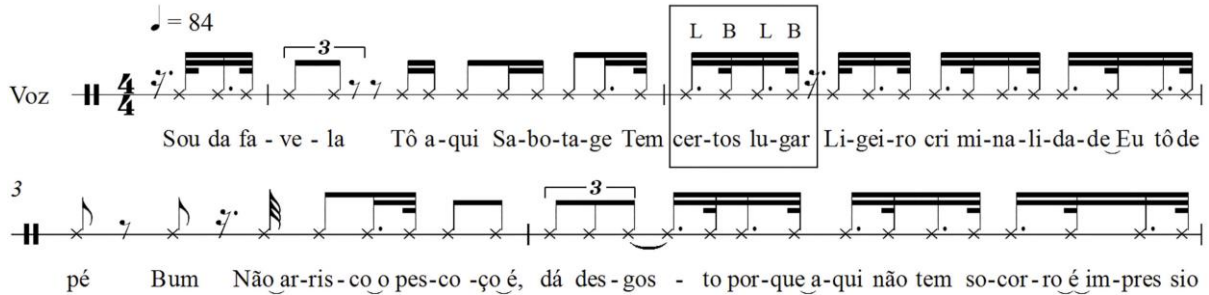
Pa ra os ma nos da qui Pa ra os ma nos de lá Se vo cê se con si de ra um ne gro pra ne gro se rá

Figura 4: *Voz ativa (versão rádio)* (Racionais MC's)

Em *Capítulo 4, versículo 3*, vemos a mesma configuração: a predominância das subdivisões em quatro partes e momentos específicos com variação de acento ternário.

Figura 5: *Capítulo 4, versículo 3* (Racionais MC's)

Muitas vezes encontramos também a seguinte variação: ao invés da subdivisão regular em quatro semicolcheias verificamos a intercalação de figuras pontuadas e simples. Continuamos com quatro ataques por unidade de tempo. No entanto, as durações são variáveis, pois há a alternância de sílabas longas (L) e sílabas breves (B).

Figura 6: *Corpo fechado* (Thaíde e DJ Hum)Figura 7: *Respeito é pra quem tem* (Sabotage)

De maneira significativa, as figuras pontuadas geralmente correspondem às sílabas tônicas dos vocábulos. Em *Corpo fechado*, notamos que apenas a palavra “uma” não é cantada com a nota pontuada recaindo sobre a sílaba tônica. Assim, constatamos que a duração alongada dessas notas representa, além de um balanço rítmico assumido pelo rapper, um apoio entoativo ligado à fala: por um lado, a alternância entre as figuras longas e breves traz para a canção um interesse marcadamente musical, por outro, essa



alternância frequentemente se adapta ao revezamento entre as sílabas tônicas e átonas da língua oral. Temos então uma interessante combinação entre a música e a oralidade.

Enfim, no rap, ora observamos a divisão regular da letra em quatro semicolcheias, ora a divisão alternada com figuras pontuadas e simples. Assim, há no canto do MC uma significativa uniformidade rítmica. Mas não somente em relação à melodia. A velocidade da pulsação também varia muito pouco no rap. Se examinarmos as canções dos Racionais MC's, verificaremos que os andamentos estão localizados predominantemente entre 73 e 96 batimentos por minuto<sup>v</sup>. Provavelmente, a proximidade desses andamentos é o que torna a subdivisão rítmica da letra praticamente constante. Ou seja, com a medida de pulsação entre 73 e 96 bpm, nos parece que a entoação mais usual para o MC é subdividir a unidade de tempo por quatro, e essa conformação de andamento/subdivisão favorece a apreensão das palavras. Se o andamento da base for muito rápido, a compreensão do texto se perde, o que seria prontamente rejeitado pelos rappers, que tanto prezam a comunicação com o público por meio do entendimento da letra. Se o arranjo for demasiadamente lento, a agressividade do canto se compromete, pois as durações mais alongadas não contribuem para a aspereza das mensagens transmitidas. Walter Garcia também destaca essa característica do rap ao relacionar o seu ímpeto contestatório ao feitiço oral de sua melodia (usando a noção de *figurativização* introduzida por Luiz Tatit):

Ora, se o propósito do Racionais é passar uma mensagem crítica por meio da letra, a figurativização é o recurso mais adequado para isso. E o rap é o estilo de canção no qual esse recurso é mais essencial (GARCIA, 2003: 59)

Nesse sentido, é significativo notar que por vezes os DJ's alteram o andamento das bases sampleadas para adequar a velocidade da pulsação ao canto do MC. Como sabemos, grande parte dessas bases vem do repertório da *soul music* dos anos 1960. Na canção *Pânico na zona sul*, dos Racionais MC's, por exemplo, o DJ KL Jay se apropria de *Mind Power* de James Brown para compor o seu arranjo. Mas a música do cantor norte-americano tem o bpm em 104 e a faixa dos Racionais MC's em 96. Ou seja, o DJ altera em oito pontos para baixo a velocidade da pulsação para que o acompanhamento rítmico fique mais lento e adequado ao canto dos rappers. O mesmo é observado em *Tempos difíceis* (bpm 89), que utiliza como base a música *Papa Don't Take No Mess* (bpm 97), também de J. Brown. Aqui, podemos escutar claramente a diminuição no andamento realizada pelo DJ e a conseqüente alteração da altura dos instrumentos harmônicos e



melódicos que compõem o arranjo original: ao diminuir a velocidade da canção, a sua frequência também se altera para o grave. Aqui, é relevante constatar a coexistência de elementos musicais e elementos entoativos no rap. Isto é, se por um lado as bases rítmicas são provenientes do repertório da *soul music* (com padrões rítmicos de músicas ligadas à dança e por isso mais estáveis), por outro, a velocidade dos seus andamentos é alterada para favorecer a entoação do texto cantado pelo rapper, enfatizando aqui a língua falada.

Enfim, percebemos a existência de uma padronização do parâmetro musical da duração presente em praticamente todas as canções do gênero. Primeiramente, constatamos que a velocidade da pulsação se situa geralmente entre 73 e 96 bpm. Depois, verificamos que o ritmo adotado é predominantemente a subdivisão de cada pulsação em quatro partes (as quatro semicolcheias das figuras 3, 4 e 5 ou as quatro figuras pontuadas e simples das figuras 6 e 7). Assim, podemos dizer que a melodia do rap apresenta uma significativa estabilidade rítmica. Sendo assim, por que sentimos tanta fala no rap? Ou seja, se podemos comprovar essa marcante estabilidade sonora, por que é tão disseminada a ideia de que a fala (fator de instabilidade musical) é um elemento tão característico do gênero? Acreditamos que a forte presença da língua oral se deve não somente ao fato de o canto do MC se situar em uma região de frequência próxima à da voz falada. Supomos que a estabilidade rítmica vista acima, contraditoriamente, também favorece o caráter entoativo do rap. Isto é, se todas essas canções atuam ritmicamente com a divisão do pulso em quatro partes e em andamento restrito, logo, o ouvinte passa a não sentir identidades rítmicas relevantes e a não identificar motivos musicais diferenciados. Como se escutássemos o rap como uma massa de falas homogêneas sem forma musical. Assim, embora as sílabas cantadas sejam organizadas de modo regular no tempo, essa regularidade quase absoluta faz com que, paradoxalmente, o ouvinte não a perceba. Obviamente, o que mais contribui para a presença da fala no rap é o fato de a voz do MC, ao contrário do canto em canções tonais, não estabilizar em alturas que coincidem com as notas musicais de uma escala específica. Não há a formação de melodias com alturas estáveis, diferenciações intervalares ou configurações de escalas da música tonal. A altura no rap é geralmente a altura da voz falada. Assim, podemos dizer que a melodia do rap não é tonal na medida em que não há ênfase nas relações acordais hierárquicas nem configurações melódicas estáveis o suficiente para identificarmos nas notas do canto relações com campos harmônicos de dominante e tônica, por exemplo. Há sim um sentido de tensão e resolução na emissão do cantor em diálogo com o fundo musical do DJ, porém, sem a estabilização da frequência.

Todavia, há certas ocorrências muito interessantes em relação ao parâmetro altura. Primeiramente, podemos examinar exemplos em que, partindo de uma instabilidade inicial de frequência, a voz se estabiliza e passa a emitir notas musicais estáveis. Em *V.L. parte 2<sup>vi</sup>*, há variações de altura no canto dos MC's<sup>vii</sup> com uma ascendência do grave para o agudo até a estabilização completa. A voz traça um caminho que parte da entoação e chega à melodia musicalizada. Vejamos de modo mais detalhado.

$\text{♩} = 82$   
 Voz de Mano Brown  $\text{4/4}$  Di mas Pri-meiro vi da lo ka da his tó-ria eu di go glória gló-ria Sei que Deus tá a-qui E só quem  
 3 é Só quem é vai sen-tir  
 E meus guer-reiro de fê\_ Quero ouvir que ro ouvir Meus guer-reiro de fê\_ Que ro ouvir

Figura 8: Voz de Mano Brown em *V.L. Parte 2* (Racionais MC's)

Nos compassos 1 e 2, os versos são entoados com registro próximo ao da voz falada. No compasso 3, o rapper eleva um pouco a frequência quando canta a palavra “é” e, subitamente, se mantém no agudo realizando uma melodia perfeitamente estabilizada, com as notas Lá b e Sol b sobre uma base claramente tonal, em Lá bemol menor. E, na sequência, os versos formam um refrão totalmente estabilizado na altura e no ritmo: “Preparado pra morrer nós é, certo é certo é, dê no que der”. Nessa mesma canção há outro momento relevante. Abaixo, O MC altera significativamente a altura da emissão.

$\text{♩} = 82$   $3'50''$  a  $3'59''$   $3'59''$  a  $4'14''$   
 Voz  $\text{4/4}$  por ta- Di-nhei ro é pu ta E a bre as por ta Dos caste lo de a - re ia que qui ser Pre-to\_e di nhei ro são pa la vras ri vais\_ é?  
 4 En - tão mos tra pra es ses cú co -mo é que faz E seu en - ter - ro foi dra - má - tí - co Co mo blues an - tí - go  
 6 Mas ti nha es ti lo me per do e de ban di do Tem po pra pen sar Quer pa rar? Que cê quer? Vi ver pou co co mo um rei? Ou mui to co mo um zé? Às  
 9 ve - zes eu a - cho que to - do pre - to co - mo eu Só quer um ter - re - no no ma - to só seu Sem

Figura 9: *V.L. Parte 2* (Racionais MC's)





O MC inicia a letra em uma tessitura grave e a partir de certo instante passa a cantar em região mais aguda. Em seguida, repentinamente volta para a região grave. Observando a letra do rap, notamos que a altura da voz se desloca para o agudo na medida em que o discurso se torna mais inflamado. Assim, parece-nos que a elevação da frequência corresponde a um crescimento da tensão na enunciação. Vejamos. No trecho destacado entre os compassos 4 e 7, a voz do cantor sobe nitidamente na altura<sup>viii</sup>, contrastando com a emissão mais grave que surge a partir do compasso 9. São duas maneiras diferentes de entoar a letra, encontradas em muitas interpretações de Mano Brown. No exemplo acima, coexistem numa mesma canção<sup>ix</sup>. Essa diferença na altura, no entanto, não faz com que a presença da fala se perca. Como comentamos, a frequência mais aguda pode ser indício de uma fala mais exasperada, de uma emissão mais intensa e agressiva. Como alguém que, irritado, sobe o tom de voz para falar mais enfaticamente.

Enfim, embora tenhamos essas configurações ligadas à musicalização da letra (formação de certos padrões rítmicos e conformações diferenciadas de frequência), notamos que a fala ainda assim prevalece sobre a música, sendo o aspecto que mais chama a atenção do ouvinte do gênero rap. Nesse sentido, devemos destacar que a centralidade da fala no rap tem razão de ser: a sua força política se encontra justamente na sua proximidade em relação ao registro da língua oral, o modo mais satisfatório para a transmissão de suas mensagens. A desigualdade social estimula a contestação e esse questionamento é mais eficiente se realizado por meio de uma formalização melódica próxima da língua oral. O ouvinte se envolve e se encanta ao reconhecer na canção os torneios familiares de sua língua combinados a outros recursos sonoros:

Antes de tudo, o que assegura a adequação entre melodias e letras e a eficácia de suas inflexões é a base entoativa. De maneira geral, as melodias de canção mimetizam as entoações da fala justamente para manter o efeito de que cantar é também dizer algo, só que de um modo especial. (TATIT, 2004: 73)

No rap, a proximidade com a fala garante o seu “efeito de verdade” e, conseqüentemente, a força de sua denúncia. Por um lado, proporciona a aproximação entre o artista e o público, que dividem o mesmo registro de voz: o gênero guia-se a partir do lugar do semelhante<sup>x</sup> e os ouvintes tendem a falar de igual para igual com seu ídolo, “como se cada um deles se considerasse um rapper em potencial” (KEHL, 2000: 209). Por outro, aproxima o compositor e o intérprete, já que, ao explicitar um modo de dizer



(a dicção de cada MC), produz uma individualidade verbal e essa maneira de entoar muitas vezes constitui a própria composição. Cantar é falar. Falar é cantar.

### Referências:

- GARCIA, W. Ouvindo Racionais MC's. In: *Teresa - revista de literatura brasileira*. São Paulo: Editora 34, 2003. pp 166-180.
- KEHL, M. R. A fratria órfã: o esforço civilizatório do RAP na periferia de São Paulo. In: KEHL, M. R. (org.), *Função fraterna*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000. pp. 209-244.
- TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- 12 DE OUTUBRO. Mano Brown (Compositor). Racionais MC's (Intérprete). In: *Nada como um dia após o outro dia*. São Paulo: Cosa Nostra, 2002. Compact Disc.
- CAPÍTULO 4, VERSÍCULO 3 Mano Brown (Compositor). Racionais MC's (Intérprete). In: *Sobrevivendo no inferno*. São Paulo: Cosa Nostra, 1998. Compact Disc.
- CORPO FECHADO Thaíde (Compositor). Thaíde e DJ Hum (Intérprete). In: *Hip hop cultura de rua*. São Paulo: Eldorado, 1988. Compact Disc.
- HOMEM NA ESTRADA Mano Brown (Compositor). Racionais MC's (Intérprete). In: *Raio-X do Brasil*. São Paulo: Cosa Nostra, 2002. Compact Disc.
- PERIFERIA É PERIFERIA (EM QUALQUER LUGAR).. Mano Brown (Compositor). Racionais MC's (Intérprete). In: *Sobrevivendo no inferno*. São Paulo: Cosa Nostra, 1998. Compact Disc.
- RAPAZ COMUM Mano Brown (Compositor). Racionais MC's (Intérprete). In: *Sobrevivendo no inferno*. São Paulo: Cosa Nostra, 1998. Compact Disc.
- RAP É COMPROMISSO Sabotagem (Compositor). Sabotagem (Intérprete). In: *Rap é compromisso*. São Paulo: Cosa Nostra, 2001. Compact Disc.
- RESPEITO É PRA QUEM TEM. Sabotagem (Compositor). Sabotagem (Intérprete). In: *Rap é compromisso*. São Paulo: Cosa Nostra, 2001. Compact Disc.
- V.L. PARTE 2. Mano Brown e Edy Rock (Compositor). Racionais MC's (Intérprete). In: *Nada como um dia após o outro dia*. São Paulo: Cosa Nostra, 2002. Compact Disc.
- VOZ ATIVA Mano Brown (Compositor). Racionais MC's (Intérprete). In: *Escolha o seu caminho*. São Paulo: Cosa Nostra, 1992. Compact Disc.

<sup>i</sup> In: *Nada como um dia após o outro dia* (2002). Trechos de 1'05'' a 1'15'' e de 2'22'' a 2'29''.

<sup>ii</sup> MC, abreviação de "mestre de cerimônia", é o termo que identifica o cantor de rap.

<sup>iii</sup> O trecho destacado ocorre a partir de 4'49''.

<sup>iv</sup> O trecho a que me refiro ocorre de 4'49'' até o final da faixa.

<sup>v</sup> Álbum *Holocausto urbano* (1990): *Pânico na zona sul* (bpm=96); *Beco sem saída* (bpm=92); *Hey boy* (bpm=86); *Mulheres vulgares* (bpm=94); *Racistas otários* (bpm=86); *Tempos difíceis* (bpm=89); Álbum *Escolha o seu caminho* (1992): *Voz ativa (versão rádio)* (bpm=84); *Voz ativa (versão baile)* (bpm=92); *Voz ativa (a capella)* (bpm=92); *Negro limitado* (bpm=76); Álbum *Raio-X do Brasil* (1993): *Introdução* (bpm=88); *Fim de semana no parque* (bpm=89); *Parte II* (bpm=101); *Mano na porta do bar* (bpm=93); *Homem na estrada* (bpm=78); *Juri racional* (bpm=96); *Fio da navalha* (bpm=144), faixa instrumental; *Agradecimentos* (bpm=81), faixa apenas com falas; Álbum *Sobrevivendo no inferno* (1998): *Jorge da Capadócia* (bpm=57), faixa cantada sem o rapper; *Genesis (intro)* (sem pulsação); *Capítulo 4, versículo 3* (bpm=90); *Tô ouvindo alguém me chamar* (bpm=84); *Rapaz comum* (bpm=82); ... (bpm=88); *Diário de um detento* (bpm=87); *Periferia é periferia (em qualquer lugar)* (bpm=83); *Qual mentira vou acreditar* (bpm=90); *Mágico de Oz* (bpm=80); *Fórmula mágica da paz* (bpm=73); *Salve* (bpm=57), faixa apenas com falas; Álbum *Nada como um dia após o outro dia* (2002): *Sou + você* (bpm=73), faixa apenas com falas; *Vivão e vivendo* (bpm=87); *V.L. (intro)* (bpm=80); *V.L. Parte 1* (bpm=81); *Negro drama* (bpm=79); *A vítima* (bpm=82); *Na fé firmão* (bpm=90); *12 de outubro* (bpm= (sem pulsação)); *Eu sou 157* (bpm=86); *A vida é desafio* (bpm=76); *1 por amor 2 por dinheiro* (bpm=93); *De volta à cena* (bpm=79); *Outros 500* (bpm=95); *Crime vai e vem* (bpm=89); *Jesus chorou* (bpm=84); *Fone (intro)* (bpm=63), faixa apenas com



---

falas; *Estilo cachorro* (bpm=87); *V.L. parte 2* (bpm= 82); *Expresso da meia-noite* (bpm=86); *Trutas e quebradas* (bpm=72), faixa apenas com falas; *Da ponte pra cá* (bpm=80).

<sup>vi</sup> *Nada como um dia após o outro dia (ri depois)* (2002)

<sup>vii</sup> O trecho destacado ocorre de 3'09'' até 3'26''.

<sup>viii</sup> Trecho que ocorre de 3'59'' a 4'14''. Na figura, representamos essa subida para o agudo com o desenho da cabeça de cada nota sobre a linha e não abaixo como nos outros dois trechos destacados.

<sup>ix</sup> Esse contraste parece ser uma característica artística do cantor: a oposição entre a sua emissão grave que ouvimos em *Diário de um detento* (CD *Sobrevivendo no inferno*, 1997) e a sua emissão mais aguda que escutamos em *Negro drama* (CD *Nada como um dia após o outro dia*, 2002).

<sup>x</sup> A força dos grupos de rap não vem de sua capacidade de excluir, de colocar-se acima da massa e produzir fascínio, inveja. Vem de seu poder de inclusão, da insistência na igualdade entre artistas e público, todos negros, todos de origem pobre, todos vítimas da mesma discriminação e da mesma escassez de oportunidades (KEHL, 2000: 226)