



NAS QUEBRADAS DA VOZ

O lugar e a mãe na crônica poética do rap

Maria do Socorro Brito Araujo

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito para a obtenção do título de Doutor em Ciência da Literatura (Semiologia)

Orientadora: Profa. Doutora Heloisa Buarque de Hollanda

Rio de Janeiro
Março de 2009

NAS QUEBRADAS DA VOZ:
O lugar e a mãe na crônica poética do rap

Maria do Socorro Brito Araujo
Orientadora: Profa. Doutora Heloisa Buarque de Hollanda

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Doutor em Ciência da Literatura (Semiologia)

Aprovada por:

Presidente, Professora Doutora Heloisa Buarque de Hollanda

Professora Doutora Ana Luiza Martins Costa (PPGAS-UFRJ)

Professora Doutora Branca Fabrício Falabella (PIPGLA-UFRJ)

Professora Doutora Ana Maria Amorim Alencar (PPGCL-UFRJ)

Professora Doutora Martha Alkimin de Araújo Vieira (PPGCL-UFRJ)

Professor Doutor Henrique Fortuna Cairus (PIPGLA-UFRJ), Suplente

Professor Doutor Raimundo Nonato Gurgel Soares (UERJ) Suplente

Rio de Janeiro, 25 de março de 2009

Araujo, Maria do Socorro Brito.

NAS QUEBRADAS DA VOZ: O lugar e a mãe na crônica poética do rap/
Maria do Socorro Brito Araujo. Rio de Janeiro:UFRJ/Faculdade de Letras, 2009.
xii, 215f.; 31 cm.

Orientador: Heloisa Buarque de Hollanda

Tese (Doutorado) – UFRJ/ Faculdade de Letras/Programa de Pós-Graduação
em Ciência da Literatura, 2009.

Referências Bibliográficas: f. 139-152

1. Cultura Urbana. 2. Periferia. 3. Estudos Culturais. 4. Hip hop. 5. Literatura
Marginal. I. Hollanda, Heloisa Buarque. II. Universidade Federal do Rio de
Janeiro, Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Ciência da
Literatura. III. Título.

NAS QUEBRADAS DA VOZ: O lugar e a mãe na crônica poética do rap

Maria do Socorro Brito Araujo

Orientador: Profa. Doutora Heloisa Buarque de Hollanda

Resumo da Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura (Semiologia) da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Ciência da Literatura (Semiologia).

Este trabalho examina, através da crônica poética do rap, a função da mãe e a importância das quebradas – um dos nomes das favelas – para os jovens que moram nas periferias das grandes cidades no Brasil. A obra do grupo Racionais MC's é o *corpus* desta análise por ser considerada uma referência importante para o hip hop nacional. O enfoque teórico foi projetado a partir das especificidades do objeto, que exige uma articulação transdisciplinar. Nesse caso, trabalhou-se com os estudos literários, a semiologia, os estudos culturais e a psicanálise. A pesquisa foi baseada também na investigação de campo, quando se visitou as quebradas onde vivem os personagens das letras do rap. Foram realizados encontros, entrevistas e trocas de mensagens com mães e rappers de várias periferias do Brasil. Este trabalho quer observar nessas formas narrativas o que dizem essas vozes quando afirmam: “o rap é uma mãe”.

NAS QUEBRADAS DA VOZ: O lugar e a mãe na crônica poética do rap

Maria do Socorro Brito Araujo

Orientador: Profa. Doutora Heloisa Buarque de Hollanda

Abstract da Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura (Semiologia) da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Ciência da Literatura (Semiologia).

This paper examines, through the rap poetic chronicle, the role of the mother and the importance of her place for young people living in “quebradas” - one denomination for slums - and outskirts of big cities in Brazil. The work of the group Racionais MC's is the *leitmotif* of this analysis for it is considered an important reference for national hip hop. The theoretical approach was designed from the specificities of the object, which requires a transdisciplinary articulation. In this case, we worked with literary studies, semiology, cultural studies and psychoanalysis. Our research was also based on field investigation, when we visited the "quebradas", one of the names of the slums and suburbs, where characters of the rap lyrics live. Meetings, interviews and exchanges of messages with rappers and their mothers in several neighborhoods in Brazil were extensively carried out. This work aims to see in these narrative forms what those voices say when they say: "Rap is a mother."

SINOPSE

Estudo sobre a função da mãe e a importância do território na crônica poética do rap. A leitura das letras de rap e a pesquisa de campo foram as bases de sustentação da análise da obra do grupo Racionais MC's, o *corpus* desta tese, realizada através de uma articulação que envolveu os Estudos Literários, a Semiologia, os Estudos Culturais e a Psicanálise.

DEDICATÓRIA

Aos meus pais Aida de Brito Araújo e João Tomé de Araújo, em memória.
Esta tese é o resultado do meu trabalho de luto pela perda dos dois.

Ao meu filho Eduardo que me ensinou que é possível para uma mãe ser feliz no paraíso, e à minha *Belle fille*, Izabele.

Aos meus irmãos José de Arimatéia, Luiza de Fátima e Antônio Marcos.

A Henrique Cairus e a Sílvia Ramos, que me expulsaram do paraíso. Se não fossem os dois eu não teria ingressado no doutorado.

AGRADECIMENTOS

Para os manos daqui
Para os manos de lá

Negro Drama (2002)

Heloisa Buarque de Holanda é o oriente de uma viagem onde se cruzam impressões desses mundos tão diversos, a academia e as quebradas.

A Isabel Lins, minha analista.

Nonato Gurgel instigou-me a conjugar os verbos no presente. Desse modo ele me empurrou para a finalização desta tese.

Agradeço a Santuza Naves Cambraia pela interlocução preciosa com respeito às manifestações musicais brasileiras. Foi ela quem me apresentou a Baltasar Ruiz.

Baltasar Ruiz foi meu primeiro tradutor do hip hop paulista. Levou-me ao Capão Redondo, percorrendo comigo cada pedaço dessa Quebrada onde nasceram e se desenvolveram as mais fortes manifestações do hip hop nacional, lideradas pelo Racionais MCs, *corpus* desta tese. Com ele fui, pela primeira vez, a um jogo de futebol no estádio, onde assisti não apenas o clássico Corinthians e São Paulo no Morumbi, mas assisti a performance impressionante de disputas entre as torcidas organizadas desses times.

Maria do Carmo Pacubi é a mãe de Baltasar Ruiz e amiga da mãe de Mano Brown. Atendendo ao pedido do seu filho, levou-me à casa de Ana Soares Pereira a quem fizemos uma visita narrada neste trabalho. Fizemos juntas, um passeio pelo Capão Redondo, quando visitamos o Posto de Saúde onde ela trabalhava como enfermeira.

Ana Soares Pereira é a mãe de Pedro Soares Pereira, o MC Mano Brown. Agradeço a confiança e a delicada atenção com que me recebeu em sua casa para a visita/entrevista que se transformou num capítulo da tese.

Érica Peçanha é a jovem antropóloga que me guiou na visita ao *Sarau da Cooperifa*, Zona Sul de São Paulo. Além da interlocução instigante, a troca de livros e textos, Érica me presenteou com o dicionário de hip hop que se encontra aqui.

Branca Falabella Fabrício e Claudia Mattos deram contribuições decisivas na banca de qualificação.

Marco Antônio Coutinho Jorge, sem palavras, com palavras não traduzem a disponibilidade para ouvir-me em momentos cruciais.

Agradeço a Ilana Strozenberg pela escuta cuidadosa em relação à pesquisa de campo e indicações bibliográficas.

Tatiana Ribeiro ofereceu-me uma assessoria firme e delicada sobre a literatura grega.

Vanise Medeiros fez contribuições precisas na área da Análise do Discurso.

Agradeço a Cristina Santos pela solidariedade com que revestiu seus cuidados para que o meu tempo rendesse. Sabemos como a escrita de uma tese nos joga, o tempo todo, contra o tempo.

Elaine Machado foi responsável pela revisão cuidadosa da tese.

A Rosângela Maria M. Gomes e toda a equipe do PACC, pela atenção e solidariedade nos encontros de trabalho na Praia Vermelha (UFRJ).

Maria de Fátima Quintela Campelo, Leonardo Florêncio e todos que se revezaram na secretaria da Pós-Graduação em Ciência da Literatura são os fios condutores no labirinto burocrático da universidade.

Os manos e as minas, artistas e participantes do hip hop são o espírito e a razão desta tese. Devo a todos a realização da pesquisa de campo, através de entrevistas e conversas; troca de livros, CDs, DVDs, jornais e revistas; incursões pelas Quebradas, pelos shows; participações em atividades culturais de núcleos do hip hop em vários pontos do Brasil. Impossível citar todos aqueles a quem encontrei e que me ajudaram, de alguma forma, ao longo do processo desta pesquisa. Deixarei aqui a impressão dos nomes daqueles com quem construí um projeto de parceria de trabalho que ultrapassa as margens da tese.

SALVE!

“Racionais MCs”: Edy Rock, Ice Blue, KL Jay e Mano Brown, Capão Redondo. Agradeço a Mano Brown, especialmente, pela atenção com que me recebeu em diferentes momentos e lugares.

“Rosana Bronk’s”, da família Racionais MCs: Du Bronk’s, Kula, Masingon, Negreda, Zuruca. O primeiro disco do grupo “Jogar para ganhar” me jogou no futuro do hip hop.

Du Bronk’s, do Rosana Bronk’s, me recebeu na sua casa, no Vale das Virtudes, na região do grande Capão Redondo, e tem sido um tradutor incansável do hip hop e das periferias de São Paulo. Oh Glória!

Salve! Ricardinho, pixador, criador de letras e tags, que visitei e entrevistei em sua casa/ atelier, no Vale das Virtudes, apresentado por Du Bronk’s.

Salve! Fiell, rapper de Campina Grande, PB e, portanto, meu conterrâneo. Hoje mora no Morro Santa Marta, RJ e coordena o projeto “Visão da Favela, Brasil”. Fazendo essa revisão da tese, depois da defesa, para a entrega definitiva, não poderia deixar de registrar o seguinte fato: Fiell fez um documentário da defesa da tese, em DVD, por iniciativa própria, demonstrando com isso a parceria que se estabeleceu entre nós.

Alessandro Buzo, um dos precursores da Literatura Marginal ou Periférica, morador do Itaim Paulista, no extremo da Zona Leste, se diz “um suburbano convicto” e também me abriu as portas da sua casa e do seu entendimento sobre hip hop, periferia e cultura do gueto.

MC Don e todos os integrantes do “Costa a Costa”, Fortaleza, CE, fazem uma fusão interessante do hip hop com outras modalidades musicais como salsa e imprimem nas suas letras de rap um estilo próprio e surpreendente. Agradeço a longa entrevista e a troca de experiências.

Ao DJ TR, parceiro pra toda obra. Com o livro *Acorda hip hop*, lançado pela Editora Aeroplano, na coleção *Tramas Urbanas*, se consolidou como um dos teóricos do movimento hip hop, fazendo parte portanto, do quinto elemento, “o conhecimento”. Mora atualmente em Santa Cruz, RJ e realiza inúmeros trabalhos relacionados ao hip hop, às questões da negritude e das periferias.

MC Di Função, Zona Oeste, São Paulo, se tornou, para mim, mais um importante tradutor do hip hop. O DJ TR foi quem me apresentou ao MC Di Função, que andou comigo pelas quebradas de São Paulo, pelas galerias do centro, onde encontrei farto material fonográfico, audiovisuais e publicações de hip hop e Literatura Marginal.

O MC Dudu de Morro Agudo é um dos criadores do núcleo de hip hop “Enraizados”, com sede em Nova Iguaçu, RJ, e espalhados por mais de 15 estados do Brasil. Dudu realizou o filme “As mães do Hip Hop”, inspirado nesta pesquisa.

Salve! MC Lamartine do “Clã Nordestino”, Maranhão e à MC Kaline Lima de João Pessoa, PB, pelas entrevistas que me concederam e as continuadas conversas por telefone e outros meios sobre o movimento hip hop em suas cidades e seus estados.

Salve! Vladimir Augusto, rapper e coordenador do Coletivo hip hop Setor BF, Mesquita, RJ e ao rapper Piná, do grupo “Poder Consciente”, de Santa Teresa, RJ. Eles foram colaboradores desta tese e continuam como participantes de trabalhos de reflexão sobre as questões referentes ao hip hop, à literatura e às periferias.

A Janaína Oliveira, a RE-FEM (Revolta Feminina), uma mina guerreira com quem conheci parte da história do hip hop feminino.

Ao rapper cabo-verdiano Alfama, que entrevistei em Lisboa, me apresentou a outros manos de lá e me mostrou como é o hip hop em Portugal e com quem mantenho uma correspondência assídua.

Um agradecimento especial ao CNPq. Sem a bolsa que me foi concedida teria sido impossível a realização da pesquisa de campo.

Foi professor no crime

eu me formei suspeito profissional

bacharel pós-graduado em tomar geral

Cuzão fica você com seu sonho de doutor quando acordar **C** me avisa morô

vim pra sabotar seu raciocínio

minha palavra alivia sua dor

O meu cotidiano é um teste de sobrevivência

As ruas refletem a face oculta de um poema falso que sobrevive às nossas custas

Vida de ladrão não é tão ruim

*um pretinho
seu caderno era um fuzil um fuzil*

Pela primeira vez vi o sistema aos meu pés

O limite é uma fronteira criada só pela mente

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO

- 1.1. Raio X da tese 15
- 1.2. O ritmo da pesquisa no compasso do objeto 33

2. NAS QUEBRADAS DA VOZ: O LUGAR

47

- 2.1. Rap Repente 77
- 2.2. No terreiro do samba também nasce rap 85

3. A VOZ DA MÃE NO RAP DAS QUEBRADAS

96

- 3.1. A visita 102
- 3.2. O colo e a lei 124

4. O RAP É UMA MÃE: UMA CONCLUSÃO

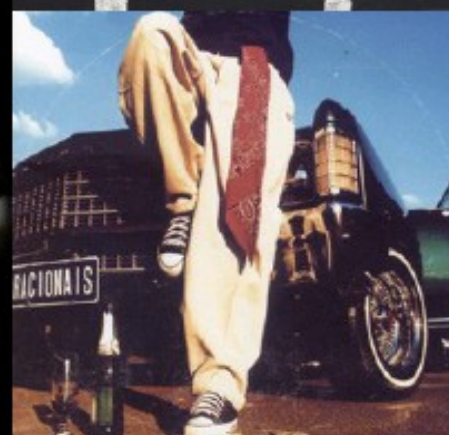
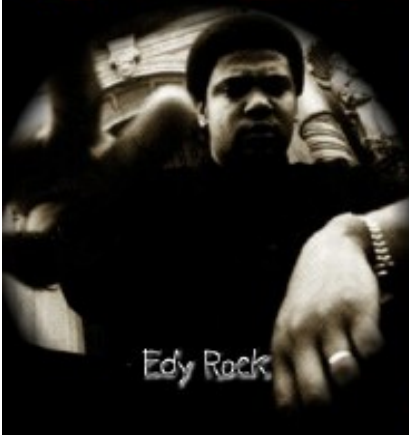
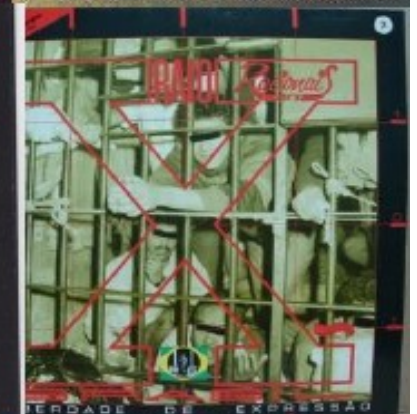
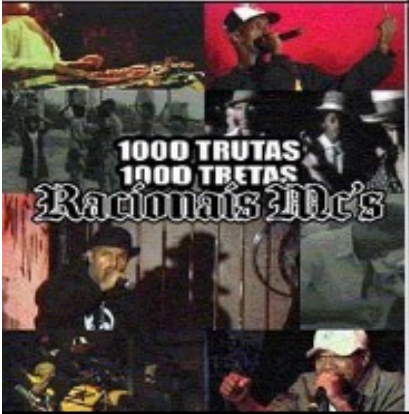
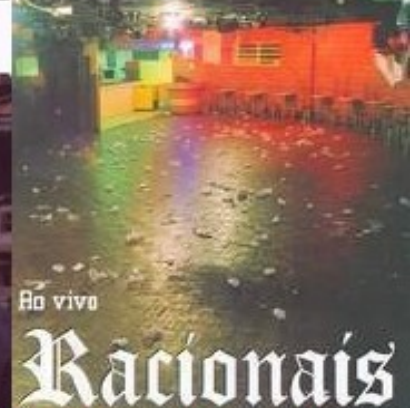
134

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 5.1. Bibliografia Geral 139
- 5.2. Bibliografia Específica 146
- 5.3. Discografia dos Racionais MC's 149
- 5.4. DVDs 151

6. ANEXOS

- 6.1. Entrevistas 153
- 6.2. Dicionário de hip hop e das periferias 183



1. INTRODUÇÃO

1.1. Raio X da Tese

De onde se tira, de onde vem isso, o ritmo, as palavras, já que você estudou pouco, não teve acesso a grandes livros, pensadores, intelectuais e convive apenas com a rapaziada, com os bandidos, traficantes e gente que está precisando de dinheiro, no maior veneno e você no meio de tudo isso, pensando em fazer música, entendeu?

Mano Brown¹.

I

A citação acima, as inscrições de versos na página anterior; o dístico encabeçando a chamada para os agradecimentos; as epígrafes na abertura de cada capítulo e os motes puxando os subitens são escansões de idéias e versos decalcados das letras que compõem o repertório do Racionais MC's, o *corpus* desta tese.

O grupo de rap Racionais MC's é um dos mais importantes criadores da cultura hip hop no Brasil. O rap (originalmente sigla de *rhythm and poetry*) é uma das quatro modalidades das artes de rua, também chamadas de “elementos”, que compõem o movimento ou cultura hip hop. O rap é constituído por dois elementos: o musical e rítmico executado pelo DJ², e o poético, o canto falado ou a fala cantada, comandado pelo Rapper* ou MC*. Os outros elementos são o grafite*, que é a arte do spray e o break*, que é a dança, executada pelo b-boy e pela b-girl. A essas quatro modalidades de arte, reúnem-se mais dois elementos: o conhecimento e o basquete de rua.

O conhecimento, também chamado quinto elemento, se bifurca em dois tipos diferentes de produção. Um deles está vinculado ao estudo da teoria e da história do hip

¹ Entrevista à Revista *Rap Brasil*, n 26, ano V, s/d.

² Todas as palavras com asterisco constam no “Dicionário de Hip Hop e das Periferias”, nos anexos da tese.

hop, da construção do saber sobre cada um dos quatro elementos, sobre o que vem sendo criado dentro do hip hop e seus processos de mudanças. Na outra direção, a poesia e a literatura. Os próprios autores têm classificado essa produção literária de “literatura periférica” ou “marginal”³.

O grupo Racionais Mc’s surgiu no final da década de 80 na periferia de São Paulo. Mano Brown (2007) conta como foram as primeiras experiências:

A minha raiz mesmo foi nos bailes da Chic Show, no Asa Branca de Pinheiros, Clube da Cidade, e outros bailes que eu frequentava antes, na Zona Sul. Onde tocava música negra eu tava! O movimento dos caras da minha época era curtir os bailes! Quando eu conheci a São Bento, eu ainda ia nos bailes. A primeira música que eu fiz foi pra entrar num concurso da Chic Show, no Clube da Cidade. Desse concurso não participei, porque não tinha um ténis. Eu queria subir bonito, no estilo, igual os caras da São Bento, mas eu não tinha o ténis, então fiquei com vergonha de participar. Quando teve o concurso no Asa Branca, aí eu e o Blue entramos, e lá ganhamos o concurso (DJ TR, 2007:155).

Quando a gravadora Zimbabwe, em 1990, lança a coletânea *Consciência Black*, o grupo Racionais MC’s comparece com dois títulos: “Pânico na Zona Sul” e, na voz de Edy Rock, “Tempos difíceis”. Nesse mesmo ano, pela mesma gravadora, o Racionais MC’s lança o primeiro álbum *Holocausto urbano*. Com esse disco que vendeu em torno de 50 mil cópias, o grupo deu início a uma série de shows pela Grande São Paulo e pelo interior do estado. Receberam dois prêmios: o prêmio revelação do ano e o de melhor conjunto de rap. Além disso, fizeram dois shows na FEBEM⁴ e uma participação especial do show do Public Enemy, um dos pioneiros do hip hop norte americano.

A partir de 1992, os integrantes do Racionais MC’s começaram a desenvolver trabalhos voltados para as comunidades das periferias, através de palestras em escolas públicas. Esses trabalhos estavam vinculados ao projeto “O RAPensando a Educação”, da Secretaria de Educação de São Paulo. Os temas que eles discutiam versavam sobre os problemas que mais afetam essas comunidades: violência policial, racismo, miséria, tráfico de drogas, etc.

³Atualmente a literatura periférica ou marginal conta com uma rede própria de produção e distribuição, entre elas a editora Toró. Entre as demais editoras voltadas para as temáticas urbanas, a Editora Aeroplano criou o selo “Tramas Urbanas” onde lança títulos relacionados às estéticas das periferias.

⁴Fundação Estadual do bem-estar do menor.

Em 1993, foi realizado o projeto “Música Negra em Ação”, no Teatro das Nações, onde o grupo já era a atração principal. Mas o sucesso absoluto aconteceu com o terceiro disco *Raio X do Brasil*. No show do lançamento, na quadra da “Rosa de ouro”, compareceram mais de 10.000 pessoas. Em seguida, conquistaram o "Prêmio Sharp" de Música Popular Brasileira, e Mano Brown ganhou como compositor revelação com a música "Homem na Estrada". Lançaram, com o próprio selo “Cosa Nostra”, no final de 1997, o CD *Sobrevivendo no Inferno*, que vendeu mais de 500 mil cópias, sem contar os CDs piratas. Em 1998, fizeram dois vídeo clips *Diário de um Detento* e *Mágico de Oz*, conquistando mais um prêmio. Esse, do Vídeo Music Brasil, promovido pela MTV, "Melhor Grupo de Rap" e "Escolha da Audiência". Em 2003, sai o CD duplo *Nada como um dia depois de outro dia*. (Fonte: <http://www.capao.com.br>). No encarte do CD Racionais MCs, está escrito que: “Daí pra frente, a metralhadora não parou de disparar as músicas “Fim de Semana no Parque” e “Homem na Estrada”. São hinos nos bailes e clássicos em várias rádios FM.”

Esse retumbante sucesso do Racionais MCs pelas periferias de todo o país nos demonstra o seguinte: por um lado, é notável o efeito desse acontecimento através do volume crescente de pesquisas sobre as periferias brasileiras, enfocando seus principais problemas e sua produção cultural, especialmente nas áreas de Ciências Sociais, Educação e Linguística. Como as produções dos artistas oriundos das camadas populares sempre levaram a alcunha de arte popular, as pesquisas sobre as produções do hip hop se concentraram nas ciências sociais, ou humanísticas, educacionais, linguísticas, ou jornalísticas. Isso nos mostra que a recepção inicial dessas produções foi estimulada pela idéia de que as artes do hip hop são muito mais um evento de ordem sociológica do que artística.

Não estou desconsiderando o interesse de qualquer ciência ou de qualquer abordagem que eleja as chamadas artes populares como objeto de estudo. Estou me referindo às áreas de concentração onde esses interesses são motivados. Por conta disso, esta tese em Ciência da Literatura pretende colaborar para a quebra desse invólucro que envolve as artes populares e, na atualidade, as estéticas das periferias num reduto separado do conjunto das artes como um todo.

Para isso, foi necessário ouvir os que vivem nas periferias falando sobre a produção dos seus trabalhos. Podemos averiguar essa elaboração através das próprias letras de Rap, das entrevistas e dos incontáveis trabalhos que jorram a cada dia desse universo das cidades. Temos esse exemplo no rap: “as histórias, registros escritos... Não dizem nada da vida que ele leva: a vida que eu levo não é conto, nem fábula, lenda, ou mito. Não foi sempre dito que preto não tem vez? então olha o castelo, irmão, foi você quem fez, cuzão!” diz Mano Brown e Edy Rock em “Negro Drama” (2002).

Talvez a grande mudança iniciada nos anos 1990 e consolidada na década atual se expresse na eclosão de vozes puxadas pela rimas ouvidas do barulho de um silêncio se quebrando. A novidade que essas vozes trazem é a sua emancipação. Se antes essas vozes só respondiam, agora com muita frequência elas tomam a palavra: “eu era a carne, agora sou a própria navalha”, como se afirma em Negro Drama (2002) e se impõe a pergunta:

Ah! e na época dos barraco de pau, lá na pedreira
onde vocês tavam?
O que vocês deram pra mim?
O que vocês fizeram por mim?
Agora tá de olho no dinheiro que eu ganho,
agora tá de olho no carro que eu dirijo.
Demorou, eu quero é mais, eu quero até sua alma

Esta tese empresta um pouco da sua alma e, portanto, alia-se aos estudos culturais que abraçam os temas das periferias. Desse ponto de mira, com as lentes da semiologia e a escuta proposta pela psicanálise, percebi que só poderia trabalhar com esse objeto respeitando o seu estatuto de sujeito. Por isso, é possível vez ou outra que eu me refira ao objeto/sujeito ou sujeito/objeto desta tese.

Esse objeto/sujeito, a voz do Racionais MC's, irrompeu na década de 80 com uma força arrebatadora. Os artistas Mano Brown, Ice Blue, Edy Rock e KL Jay conquistaram como que instantaneamente o corpo e a alma, a emoção e o pensamento da juventude negra e pobre, nascida e crescida nas zonas periféricas das grandes metrópoles no Brasil, como dizem os versos do rap “Salve” (1998):

Eu vou mandar um salve pra comunidade do outro lado do muro
 As grades nunca vão prender nosso pensamento, mano...
 Se liga aí Jardim Evana, Parque Do Engenho, Gerivá, Jardim
 Rosana, Pirajussara, Santa Tereza...
 Vaz De Lima, Parque Santo Antônio, Capelinha, João Morá, Vila
 Calu, Branca Flor, Paranapanema, Iaracati... Novo Oriente, Parque
 Arariba, Jardim Ingá, Parque Ipê...
 Pessoal da Sabin, Jardim Marcelo, Cidade Ademar, Jardim São
 Carlos, Jardim Primavera, Santa Amélia, Jardim Santa Terezinha,
 Jardim Míriam, Vila Santa Catarina...
 Aí Vietinã, Cocáia, Cipó, Colônia, Campanário de Adema, Calíпсо
 e São Bernardo...
 Vila Industrial Santo André, Bairro das Pimentas, Brasilândia,
 Jardim Japão, Jardim Ebron
 Coab 1, Coab 2, São Matheus, Itai,
 Cidade Tiradentes, Barueri, Coab de Tapas...
 Mangueira, Boréus, Cidade De Deus
 E Aí DF, Expansão, B Norte, B Sul...
 E aí pessoal do sul, restinga...
 E aí quebradas, Zona Noroeste, Santos
 Rádio Favela
 E pra todos os aliados espalhados pelas favelas do Brasil
 Firma!!!
 Todos os DJs, todos os MCs
 que fazem do rap a trilha sonora do gueto...

Essa forma de saudação “salve lugar tal e tal” dá o tom dos shows e deixa claros os motivos do sucesso do grupo. À margem dos centros de poder econômico, das decisões políticas, dos avanços tecnológicos e científicos, a voz do Racionais MC’s, mesmo assim, ou por isso mesmo, ecoou nas quebradas*. Esse eco foi acolhido sem mediadores, sem a cobertura da mídia, como veremos, à margem dos mais altos padrões de marketing à disposição dos artistas inseridos no mercado fonográfico, dentro do que se considera a MPB. As vozes que cantam no rap do Racionais MC’s dão o tom ao coro dos descontentes que repetem, em uníssono, o refrão “A juventude negra agora tem voz ativa” (“Voz Ativa”, 2001).

II

“Raio X da tese”. Tirei esse título do nome do disco do Racionais MC’s, *Raio X do Brasil*, lançado no final de 1993. O disco vendeu 250.000 cópias em poucas semanas. O rap “O homem na estrada”, que faz parte do repertório do disco, hoje é considerado um clássico do hip hop brasileiro. Inúmeras vezes, pessoas, participantes do hip hop com quem conversei ao longo da pesquisa, repetiram a seguinte idéia: “quando ouvi o Racionais MC’s pela primeira vez, a minha vida mudou”. Disseram, por exemplo: “ganhei a minha cor, me orgulho de ser negro”, “adquiri auto estima”. Raps como “O homem na estrada” (1993) e “Negro Drama” (1998) são, digamos assim, unanimidades⁵. “O homem na estrada” desenvolve uma narrativa permeada de reflexão sobre um homem que cumpriu pena por envolvimento com o crime. Assim começa o rap:

Um homem na estrada recomeça sua vida.
 Sua finalidade: a sua liberdade
 que foi perdida, subtraída
 e quer provar a si mesmo que realmente mudou
 que se recuperou e quer viver em paz,
 não olhar para trás
 dizer ao crime: nunca mais!

Aos poucos, esse homem conta como ele anda e o que vê na sua estrada (a sua vida). Aonde essa estrada vai dar? O caminhar por ela pode começar a partir de cenas como essa, narrada pelos versos a seguir e que não se constituem num evento ocasional: “Deu meia noite e o corpo ainda estava lá/ coberto com lençol/ ressecado pelo sol/ jogado/ o IML estava só dez horas atrasado” (“Homem na estrada”, 1993). Aonde essa estrada vai, não é “do nada ao nada”, como na canção “Se eu quiser falar com Deus”, de Gilberto Gil (1980). Essa canção diz que tem alguém que pode “dar as costas, caminhar decidido pela estrada/ que ao findar vai dar em nada/

⁵ Numa tarde de agosto de 2008, fiz uma visita ao núcleo do *AfroReggae* no Complexo do Alemão. Lá o senador Eduardo Suplicy dava uma palestra cujo tema foi “A renda básica da cidadania”, a partir do seu livro *Renda Mínima* (Cortez Editora). Nesse livro, está transcrita na íntegra a letra de “O homem na Estrada”. No meio da palestra o senador abriu o livro e chamou algumas pessoas para ler com ele o rap do Racionais MC’s, do qual ele se declarou fã. Eu fui uma das pessoas que leram o rap junto com ele. Da mesma forma, foi amplamente divulgado que o senador declamou os versos desta letra na tribuna do Senado, para declarar seu voto contra a redução da maioridade penal de 18 para 16 anos.

nada, nada, nada, nada/ nada, nada, nada, nada/ nada, nada, nada, nada/ do que eu pensava encontrar”.

A estrada por onde o rap anda, nunca vai dar em nada: “Ainda de madrugada/ o nosso mano Sabota levou uns tiro de quebrada” (“Madrugada Suspeita”, 2003). Sempre tem um ponto de parada que pode ser no presídio, e um ponto final, que pode ser no cemitério: “Infelizmente é assim, aqui é comum/ um corpo a mais no necrotério, é sério/ um preto a mais no cemitério, é sério” (“Rapaz comum”, 1998).

Quando o rap fala em voz alta, ele diz o que é para ser dito e que raramente havia sido falado dessa forma antes, nem mesmo pelo samba. Como disse Paulinho da Viola, em “Coisas do mundo minha nega” (2004): “ninguém entenderia um samba naquela hora”⁶. O compositor da Portela disse, 20 anos antes⁷, que deveria existir um outro jeito de cantar uma tragédia. Ele falou isso, como fazem os poetas, sem poder imaginar naquela época que essa estrada desembocasse nessa tragédia sem precedentes, vivida atualmente nas periferias. Sobre isso, o rap “Homem na estrada” (1993) informa:

Homem mulato aparentando/ entre vinte e cinco e trinta anos/ é encontrado morto na estrada do M'Boi Mirim/ sem número/ Tudo indica ter sido acerto de contas entre quadrilhas rivais/ Segundo a polícia a vítima tinha vasta ficha criminal.

Diante desse ato que deveria ser o último, a cortina não se fecha. O final é apenas o prólogo da próxima cena que faz reiniciar o mesmo drama. E tudo recomeça. Diante dessa cena, o rap “Vida Loka (parte II)” (2002) apresenta a seguinte proposta:

Nego,
o que é que tem?
O importante é nós aqui
junto no que vem
e o caminho da felicidade ainda existe,
é uma trilha estreita em meio à selva triste.

⁶ A letra desse samba na íntegra encontra-se no item 2.2. A música conta a história de um sambista que, ao se defrontar com um corpo de um homem assassinado, no chão da favela, diz o clássico verso “ninguém entenderia um samba naquela hora”.

⁷ Em 1968 Paulinho da Viola inscreveu essa música na I Bienal do Samba da TV Record, ficando em sexto lugar. A referência anterior, contendo o ano 2004, é de uma gravação mais recente.

Quanto cê paga pra vê sua mãe agora
e nunca mais ver seu pivete ir embora?

Em versos como esses, encontrei outros motivos para me aproximar do rap. Há nesses versos um novo espaço para pensar saídas diante dos quadros de horror que se apresentam nas cenas “narradas” nessa poética. Em versos como “Você deve tá pensando/ o que você tem a ver com isso?” (“Negro Drama”, 2002), percebi a tragédia consumada. Mas esses versos do rap nos mostram que os poetas não ficam parados a chorar o sangue derramado. Levando adiante a quebra do invólucro, falado anteriormente, esta tese se enreda nessas relações da arte literária e poética costurando na trama os acontecimentos sócio-culturais. O “Homem na estrada” (1993) representa os muitos outros homens das quebradas que têm a mesma história para contar:

sua infância não foi um mar de rosas, não.
Na Febem, lembranças dolorosas, então.
Sim, ganhar dinheiro, ficar rico, enfim.
Muitos morreram sim
sonhando alto assim
me digam quem é feliz
quem não se desespera
vendo nascer seu filho no berço da miséria.

III

Durante o desenvolvimento da primeira pesquisa acadêmica que realizei sobre o hip hop, escolhi o rap como objeto e foquei meu olhar na questão da violência. Não conseguia tirar os olhos dos versos: “Quatro minutos se passaram e ninguém viu o monstro que nasceu em algum lugar do Brasil”, como está no rap “Capítulo 4, Versículo 3” (1998). Durante o período de escrita da dissertação *Rap: a crônica poética de um genocídio*⁸, referente à pesquisa, verifiquei que a complexidade que envolvia o objeto chamado “rap” já deixava antever que a conclusão do mestrado seria a primeira etapa de um processo que originou a presente tese.

Na passagem de uma pesquisa para a outra, fiz uma pequena torção. Sem desconsiderar a violência que continua em estado bruto nas periferias e presente nas letras do rap; e sem fechar os

⁸ Defendida em 2003, em Ciência da Literatura, sob orientação de Ana Maria de Alencar, Faculdade de Letras, UFRJ.

olhos para o genocídio⁹, ainda em curso voltei-me para o tema da voz como guia na leitura do rap. Quero afirmar com isto, que eu coloquei a bombeta* do rap na cabeça, deslocando, semântica e politicamente, a canônica carapuça, significando que esta tese se oferece como ouvidoria das vozes que ecoam através do rap.

Portanto, a escolha do rap como objeto de análise se deve, em grande medida, a versos como estes: “abaixe o seu gatilho/ abaixe o seu gatilho/ no trem da malandragem meu rap é o seu trilho” (“Fórmula mágica da paz”, 1998). Apontados para os meus ouvidos, esses versos sinalizam uma senha bastante interessante: aquele que fica de mãos para o alto diante de um verso é quem pode, na verdade, disparar a arma apontada contra si. Parei. Olhei. Disparei.

Esta tese também é um documento daquilo que pude ver e escutar. Manos e minas, eu os vi correndo do rap para literatura. Quando Brecht (1986:97) disse: “quem está rindo é porque não recebeu ainda a notícia terrível”, ele sabia que as artes são formas poderosas de sobrevivência nesses tempos de mãos ao alto. Alguns realmente sobrevivem apenas para contar o que viram e ouviram. No mesmo rap “Fórmula Mágica da Paz” (1998), vejamos o que o rapper viu: “enfim o filme acabou pra você/ a bala não é de festim/ aqui não tem dublê”.

Escuto nessas narrativas um apelo, como na voz que fala o seguinte verso: “eu não podia contar com ninguém” (“Tô ouvindo alguém me chamar”, 1998). Se atentarmos para outros versos e para as demais letras, veremos que as vozes que falam são múltiplas, os personagens são diversos e requerem bastante atenção. Atenção para conhecer a língua portuguesa falada nas periferias do Brasil. Foram necessárias muitas andanças para entender que o verso “eu não podia contar com ninguém” poderia sugerir contradição se fosse colocado frente a frente com outros versos, como esses, em “Fórmula mágica da paz” (1998):

Eu sei como é que é
é foda parceiro.
A maldade na cabeça o dia inteiro.
Nada de roupa, nada de carro, sem emprego.
não tem IBOPE.
Não tem rolê sem dinheiro.

⁹ A expressão “genocídio” para definir a incidência de violência letal sobre jovens negros no Brasil tem sido usada por alguns autores, entre eles Soares (2003).

Se um verso diz: “Eu sei como é que é/ é foda parceiro/ é maldade na cabeça o tempo inteiro” (“Fórmula mágica da paz”, 1998); e outro verso fala “eu não podia contar com ninguém”, pode dar a entender que a idéia de uma pessoa que não pode contar com alguém seja imprecendente. Esse julgamento cai por terra, se pensarmos que aquele que não pode contar com ninguém não é um mano, uma mina, uma única pessoa. Esse alguém que não pode contar com ninguém são muitos. Esse eu aí “é nós”. Quando, no rap, o poeta diz “eu”, há sempre um “nóis” em jogo. É comum a seguinte saudação entre os manos e minas, quando se encontram: “É nós, firmeza?”.

Por isso, fazem sentido os erros de concordância (em relação à norma culta) na fala dos moradores das periferias, pois esses “erros” são manifestações de lógicas inerentes às vivências. Além disso, é óbvio, a maioria não teve acesso aos conhecimentos das normas cultas da língua. Intuo que esse “não ter com quem contar”, como sofrimento de muitos, tem a ver com o depoimento de Mano Brown à revista *Rap Brasil*, já citada. “Uma luz coletiva eu não vejo. Eu vejo pessoas que podem guiar outras, mas não líderes”. Ou seja, a solidariedade entre os manos que o rap propõe, não pode salvar as periferias, pois o projeto do hip hop não é salvacionista. Eles não são ingênuos em pensar que podem transformar o “sistema”. Não é segredo de Estado a qualidade do ensino público no Brasil. Os mais interessados nisso são aqueles que sofrem na pele o efeito desse desleixo do país em relação às periferias e falam o mesmo em várias ocasiões: “Assustador é quando se descobre que tudo dá em nada”.

Na escola pública não há um currículo escolar disponível para os alunos das periferias, como se pode encontrar nas escolas particulares. Nessas, os alunos com cinco anos de idade já falam inglês e outras línguas, enquanto na favela o “caderno do pretinho/ é um fuzil, um fuzil”, como em “Negro Drama” (2002). Sobre esse problema, Mano Brown dá mais esta cartada, na entrevista à revista *Rap Brasil*.

A escola tem que renascer, essa que existe precisa morrer para nascer outra, outros padrões de comportamento, de ensino. Eu acho que hoje o professor deveria ser um educador, educar para viver, para economizar água, para não jogar comida fora, não dar R\$ 800,00 num tênis da Nike, ensinar a viver, economizar dinheiro, lidar com dinheiro, respeitar a mãe, o pai. As pessoas já cansaram

desse ensino básico, do dia do índio, Tiradentes, porque você não vê isso no dia-a-dia, não utiliza isso.

Pensando com Mano Brown, escolhi trabalhar com as letras do rap, observando os procedimentos dos poetas nos seus processos criativos e de elaboração dos pensamentos. Verifiquei que existe nas letras do rap algo que se relaciona poeticamente com as implicações sociais dentro de parâmetros de políticas culturais às quais têm sido exaustivamente associadas. É o caso da imagem onde figura/fundo se confundem ou trocam de posição dependendo do olhar do espectador ou investigador em questão. Refiro-me aos processos de leitura, nos quais o ponto de vista do leitor cria outras possibilidades de interpretação.

Por isso, nesta pesquisa, procuro observar os processos criativos através dos quais as letras do rap apresentam uma crônica das periferias feita com rimas. Verifiquei que nessas formas poéticas, aliadas às batidas rítmicas e às formatações musicais, a voz se revela no cumprimento de uma função primordial na construção das subjetividades que foram criadas dentro dos contextos das periferias. Nos estudos sobre a cultura contemporânea e no trabalho de audição e leitura do rap, fui levada aos cruzamentos entre a oralidade e a escrita que nos processos discursivos se constituem nos espaços onde esses sujeitos ganham voz.

As vias teóricas escolhidas para encaminhar o tratamento do tema/objeto/sujeito desta pesquisa lidam com a noção de subjetividade reconhecida também nos timbres das vozes de seus autores. A escolha de tal procedimento metodológico leva em consideração os riscos subjacentes à divisão que é constitutiva do sujeito. Esta divisão se impõe a todas as instâncias que agenciam o funcionamento da cadeia produtiva de textos, e opera na construção das diferentes formas discursivas, que este trabalho comporta.

IV

O hip hop é um laboratório de linguagens, conquistado nas arenas da vida urbana, pelos seus guerreiros* iniciados nas artes de rua. Artes criadas nas ruas, artes vindas das ruas, artes representadas nas ruas, onde os miseráveis fazem o seu *trottoir* ao largo das marquises da modernidade tardia, exibindo através dos seus corpos as flores do mal que a pós-modernidade colheu. Não é necessário descrever tudo que diferencia o *flaneur* e a passante da poesia de

Baudelaire, dos artistas das ruas das grandes cidades contemporâneas. Dessa vez, não há aquele poeta que observa o mundo da janela e se inspira nos transeuntes, nos acontecimentos das ruas e constrói os personagens imortais que também povoam as ruas dos contos, as cidades dos romances, as praças das novelas.

Dessa vez, as artes de rua criadas dentro da cultura ou movimento hip hop são de autoria dos seus próprios moradores. Os personagens que aparecem nas letras dos raps podem ser encontrados em qualquer esquina, em qualquer favela; podem ser visitados nas penitenciárias. São esses personagens quem, atualmente, põem o dedo na ferida do nosso “sistema” sócio-político, denunciando e analisando as suas falhas e os seus crimes.

Isso é efeito de uma nova forma de cidadania elaborada pelos jovens negros, pobres, moradores das favelas. São eles os criadores desse laboratório de linguagens, o hip hop, através do qual se organizam mudanças no âmbito da cultura brasileira contemporânea; principalmente no que se refere ao exercício dessa nova forma de cidadania. Para enfrentar o dilema herdado das gerações passadas, que se manifesta atualmente através de uma tragédia urbana de gravíssimas proporções, esses jovens artistas tomaram a palavra e ganharam as ruas, como dizem esses versos de “De volta à Cena” (2002): “Racionais roubando a cena/ realidade é a palavra/ atitude é o meu lema”.

Versos como esses afinam os seus tons pelo diapasão da atitude* que toca o ritmo para a ação: os artistas do hip hop tomam a palavra e invadem o campo discursivo para além das fronteiras sociais de segregação às quais estavam submetidos. Isso significa que o movimento ou a cultura hip hop se antecipou à contagem cronológica do tempo, provocando uma mudança importante no âmbito das produções culturais no Brasil. A atualidade e a proximidade dessa mudança evidenciam, mas também dificultam o reconhecimento dessas transformações. Por isso é preciso atenção e cautela, pois, todos os dias nós nos deparamos com novas informações, ou observamos re-significações importantes sendo elaboradas.

As transformações são, ao mesmo tempo, resultantes e impulsionadoras de novas dinâmicas de políticas culturais, agenciadas pela juventude negra, das periferias brasileiras. De boca em boca, os versos; de mão em mão, os discos; de porta em porta, as batidas. A mãe, a casa, a quebrada. Assim, os manos e as minas foram se chegando, atendendo aos apelos das vozes do rap, como no discurso de Brown, no show *Mil trutas Mil tretas* (2008):

Acredito em você, Zona Leste.
Acredito em você, periferia
Firmeza total
Muito amor pros irmãos que estão presentes neste domingo frio.
Já é outono em São Paulo.
Bela Vista na área.
Cohab 2 na área.
Guaianazes na área.
São Miguel na área.
São Mateus na área.
Sem palavras. Cidade Tiradentes na área.

Essas palavras na área do rap se fizeram ouvir através de um processo artesanal, independente das grandes gravadoras. Até hoje, o procedimento que vai do boca a boca às divulgações impulsionadas através da internet, garantem o sucesso do grupo e a sua consistência no mercado periférico aliado ao respeito e a influência crescentes, mesmo quando são alvos de crítica. Atualmente existem centenas de grupos de rap espalhados pelo país. As formações desses grupos obedecem, de início, a critérios definidos no que concerne à estrutura formal definidora da modalidade dessa arte. Ao mesmo tempo, cada grupo de cada cidade mostra, impressas no acabamento do trabalho, as influências linguísticas e culturais características das diferentes regiões do país. Mas não se pode definir o rap sem associá-lo às artes de rua, dilatando o próprio conceito de arte.

Os grupos de rap podem variar em número de componentes, mas seu núcleo constituinte compreende as funções do par formado pelo DJ e o MC ou Rapper. O DJ é aquele que põe as mãos na massa sonora, utilizando uma extensa variedade de recursos da tecnologia eletrônica. Ele faz a programação da batida e cria os ritmos (sozinho, ou em parceria com um ou mais componentes do grupo). Esse trabalho resulta na transformação de um determinado material sonoro numa espécie de enunciado musical. Isto porque a base musical, em harmonia com a letra, é que dá a formatação do discurso do rap, que, por sua vez, tem a estrutura formal de uma crônica poética.

O MC, sigla de Mestre-de-cerimônias ou Controlador de Microfone (DJ TR, 2007:25), diferente do rapper, fala ou canta no improviso e, se por um lado tem as funções de orador, repórter, animador, por outro, também se apresenta como artista. Já o rapper é o “arador” das

letras. Ele escreve o seu texto poético para depois dizê-lo através do canto falado, num perfeito entrosamento com as bases musicais tocadas pelo DJ. Não é impossível encontrar rappers ou DJ que acumulam as duas funções, embora sempre exista uma aparente dominante, isto é, alguns ficam mais conhecidos como DJ; outros como rapper.

Vê-se também, na maioria dos grupos de rap, uma formação com quatro, cinco, ou até mais componentes ampliando assim o raio do núcleo DJ/MC. São músicos ou diferentes instrumentistas de guitarra, baixo, sopros; percussionistas e bateristas que introduzem os seus arsenais acústicos, fazendo interpolações ou se harmonizando às batidas eletrônicas. São as duplas, os trios, os diferentes arranjos de *backing vocals*, constituídos por cantores e cantoras que não raro ocupam a posição de protagonistas, quando chamados ao centro da cena.

Mas há diferenças nas inúmeras formações de grupos de rap espalhadas por todo o país. Essas diferenças se devem em grande parte às características das diversas regiões, às culturas plurais, às riquezas dos diferentes sotaques, às dicções inerentes a cada grupo. Essas dicções se dão a perceber pelas escolhas estéticas que não contradizem o compromisso ético. A essa conjugação, o hip hop chama atitude. A atitude marca um posicionamento político que se baseia no respeito às subjetividades em ligação com o coletivo. Isto significa que a preocupação com o social tem endereço certo: a lealdade com sua comunidade, sua favela, sua quebrada. Esses referentes oferecem o substrato para a criação do trabalho autoral. Tudo isso pode ser aferido nas gravações e, principalmente, nos shows, pois a performance ao vivo se enriquece de outros elementos artísticos como o cenário e a indumentária dos músicos.

Por esse prisma, podemos perceber uma das formas como os quatro artistas componentes do *Racionais MC's*, Mano Brown, Ice Blue, KLG, Edy Rock, ganharam a admiração e o respeito da imensa maioria dos jovens negros e moradores das favelas, dos morros, dos bairros das periferias das grandes cidades, em todo o Brasil. Embora o Racionais MC's não tenha sido o primeiro grupo de rap criado no Brasil, o seu aparecimento provocou uma reação semelhante àquela que se experimenta diante de uma grande novidade. Essa novidade foi recolhida também, num só golpe, como reconhecimento. Percebi isso na força arrebatadora que orientou esses movimentos, através de uma voz com modulação e sotaque diferentes das vozes que sempre falaram no palco sócio-cultural do país. Essa voz que distingi no rap provocou uma

transformação em tudo o que se entendia, até então, por política cultural. Essa voz é audível em versos como os seguintes do rap “Capítulo 4, Versículo 3” (1998):

eu sou apenas um rapaz latino americano
apoiado por mais de 50 mil manos
efeito colateral que o seu sistema fez.

Esse “efeito colateral do sistema” provocou, em primeiro lugar, uma mudança de paradigmas sobre o valor potencial da cultura para se impor no mercado com um forte poder de troca; em consequência, deslocamentos de lugares, em diferentes espaços, da periferia ao centro da cidade, favoreceram a expansão de uma rede de relações produtivas de bens materiais e simbólicos, criando assim uma nova ordem de cultura política das periferias, nas grandes cidades, em todas as regiões brasileiras.

Os artistas do movimento hip hop estão na liderança desse protagonismo, dentro do qual o Racionais MCs exercem um papel central. O jornalista Sérgio Kalili (1998:31) oferece a seguinte observação sobre o dia em que entrou no antigo presídio do Carandiru, com a equipe de cinema que iria fazer o primeiro clipe do Racionais MC’s. Era um clipe-documentário sobre um dos mais terríveis massacres de que se tem notícia no Brasil. No clipe, Mano Brown representa um detento. Nessa mesma reportagem, Kalili fala sobre o rapper:

Um homem de rosto resignado e corpo musculoso caminha à vontade seguido por uma multidão. Cumprimentos com muita ginga, abraços apertados, força... muitos pedidos. O bafo do lugar é quase sempre quente e úmido. Às vezes sobe um cheiro de fossa. A tensão fica mantida em segundo plano por um falso relaxamento. O contato pessoal vem melado de suor. Quem movimenta essa imensa turba, à minha frente, recebe tratamento de rei, carrega procuração para ser a voz de todos à sua volta.

Essa voz faz par com esse carisma de Mano Brown, que se exerce numa proximidade perfeita entre a intenção e o gesto, notada pelos seus fãs, pelos manos, e por quem o conhece de perto. Ele demonstra o seu desejo e não poupa esforços na luta pela mudança de mentalidade na periferia, pelo fortalecimento do rap como música e poesia, como arte, mas também como empreendimento do pensar. Isso necessariamente está associado à necessária reconstrução

material das quebradas e vinculado ao acesso das periferias aos bens simbólicos (Bourdieu: 1996) aos quais todos têm o direito. Para isso está em curso, a elaboração da re-significação do imaginário que o país alimentou sobre as favelas. Nessa elaboração, os artistas do Capão Redondo tocaram a pele e a alma, a emoção e o pensamento de uma juventude que se viu sacudida, de uma hora para outra, por aquelas batidas e, mais que depressa, “sacaram o bagulho”. Eles se deixaram levar por aquele ritmo e por aquelas letras. Havia ali outras possibilidades de compreensão e de construção de outras formas de vida. Apareceram na fita tocando, cantando, falando, mostrando atitude, avisando que tinham pressa. “Demorô já é”, dizem os manos, acentuando o tempo.

A multidão, na frente do palco, no show do Racionais se vê diante da sua própria realidade, e não se comporta como uma massa compacta de seres. Estão animados por um barato loko* que, no dizer¹⁰ de Mano Brown é o seguinte: “A responsabilidade do Racionais é levar esperança, falar que existe um caminho. O rap fez isso pra mim, me deu uma vida nova”.

Por esse motivo, o motivo verbal, destaquei o rap para trabalhar, entre os demais elementos constituintes do hip hop. Mas também, não me deixei ficar indiferente às estruturas de sua composição musical através do ritmo que dá nuances especiais às letras, assim como das batidas que reafirmam os poderes das rimas. A partir desse escopo, posso escutar no rap uma forma de narrativa poética, uma crônica tecida em versos, uma composição literária e musical. Baltasar Ruiz (2008) no texto “Uma nova maneira de fazer crônica”, diz que “o rap pode propiciar uma leitura e uma narrativa crítica da sociedade”. Segundo ele,

o rap pode ser considerado uma forma de crônica social ou urbana, pois os rappers possuem qualidades essenciais para a elaboração de uma boa crônica, isto é, uma leitura aguçada e crítica do cotidiano no qual estão inseridos além de integrarem o cenário descrito.

Constatedei, portanto, que essas produções estéticas e as rupturas de gêneros por elas acionadas, fazem parte das transformações sociais realizadas pelo hip hop. Essas transformações borraram as fronteiras entre centro e periferia, público e privado,

¹⁰ Revista Rap Brasil.

universal e particular, o fora e o dentro da casa e da quebrada. O hip hop invadiu a cena cultural urbana e os efeitos dessa invasão interessam aos redutos acadêmicos sensíveis a essa nova era que nasceu e continua a nascer das experiências das ruas e dos guetos.

Assim, entre a realidade e a ficção, a crônica e o documentário, a poesia e a prosa, a letra e a música, o oral e o escrito, é possível ouvirmos as vozes das favelas: “vários manos da baixada fluminense à Ceilândia/ eu sei/ as ruas não são como a Disneylândia” (“Capítulo 4, Versículo 3”, 1998). Essas vozes das favelas ecoam nas vozes dos cemitérios: “depois do quarto tiro eu não vi mais nada/ sinto a roupa grudada no corpo/ eu quero viver/ mas não posso estar morto” (“Tô ouvindo Alguém me chamar”, 1998). No rap, os mortos também falam pela arte dos sobreviventes: “aqui quem fala é mais um sobrevivente/ Eu era só um moleque/ só pensava em dançar/ cabelo black e tênis All Star” (“Fórmula mágica da paz”, 1998). No rap, que chamo também de a arte dos sobreviventes, as vozes também saem pelas grades das prisões: “lamentos no corredor, na cela, no pátio” (“Diário de um detento”, 1998). Entre essas vozes, o MC Di Função, ex-presidiário do Carandiru pós-massacre, hoje é um rapper, dá o seu depoimento, diz que a sua vida pode ser definida pelo “antes e depois do rap”, afirmando¹¹:

a obra do Racionais pertence ao povo preto, não é mais só deles, né? Uma diferença muito forte. Difícil não ser isso, muita gente se descobriu preto com o Racionais. Eu mesmo descobri que eu era preto com o Racionais, preto, preto mesmo, a noção de ser preto, de exercer a negritude, de se auto defender, de estudar, de conhecer a si e aos outros, seus direitos, foi com o Racionais, como tem vários iguais a mim, digo que é pra mim, e também é pra todo mundo, como se diz, né? Racionais é a voz dos excluídos, por isso que é tão amado assim, amado mesmo.

Esse depoimento dá sentido à minha necessidade de conhecer as quebradas, onde o rap nasceu e vive e me fez andar pelas ruas onde o rap foi criado. E esse mesmo rapper, Di Função, foi quem me levou pelas quebradas em mais de uma ocasião. Eu sabia que poderia fazer uma tese trabalhando apenas com as letras do rap. Isso não deixa de ser um caminho interessante. No trabalho literário, o texto, a letra no papel é o material por excelência. Mas eu queria mais um

¹¹ Entrevista concedida para esta pesquisa, em fevereiro de 2009.

pouco. Então, abri um espaço para encontrar os artistas, conversar com eles. Descobri que os elementos de ligação entre os aspectos musicais, poéticos e literários do rap, e as manifestações de políticas culturais produzidas pelas periferias, estavam na rua, no cotidiano dos rappers, na juventude negra por quem e para quem o rap é feito.

1.2. O ritmo da pesquisa no compasso do objeto

No último natal Papai Noel escondeu um brinquedo
prateado
Brilhava no meio do mato
Um menininho de 10 anos achou o presente
Era de ferro com 12 balas no pente

(“Fim de semana no parque”, 1993)

I

No processo de estudo do rap, focalizado na obra do Racionais MC's, utilizei vários procedimentos metodológicos. Em momentos não raros, o objeto escapava e se tornava arredo, impermeável a qualquer forma de abordagem. Nessas horas, era preciso parar tudo: parar de ouvir, de ler, falar; escrever, nem pensar. Apenas deixar a massa de dados descansar. Desse modo, as imagens, idéias, hipóteses e os conceitos construídos a partir do objeto, seguiam o compasso de cada verso, através dos enunciados trazidos pelas letras que se mostravam intrinsecamente coadunadas ao sistema da moda hip hop; às coreografias das danças nas ruas e nas pistas; aos gestuais no cotidiano; à atitude (afirmação de uma ética, tomada de posição política, compromisso social) em relação às quebradas, entre os manos e minas, no alto dos palcos, rente ao chão, nos becos, na vida.

O método da pesquisa só poderia ser avaliado pelo trabalho com o contexto. E qual seria esse contexto? Esse contexto seria dado pelo lugar. Era isso que eu precisaria observar: o lugar de onde o rap vinha, onde era criado, onde os seus artistas viviam. Mas não era fácil chegar a esse lugar. Não era fácil encontrar os artistas, aqueles chamados de manos. De novo, mais de uma vez, pensei que bastaria ouvir o rap, escutar e ler as letras, assistir os DVDs disponíveis, os programas televisivos, os filmes que ano após ano elegem mais e mais o mundo do hip hop como tema e estética para seus argumentos e roteiros. No entanto, uma inquietação não me deixava dar passos decisivos. Algo faltava. Neste momento fui atrás do lugar onde aquilo que eu ouvia e via era produzido: fui andar pelas quebradas.

Nas quebradas, fui atrás de artistas criadores do hip hop. E percebi que eles conquistaram as palavras faladas, cantadas, escritas, pichadas, grafitadas, dançadas. De acordo

com essa dimensão plurifacetada, percebi também que o hip hop exige um estudo abrangente, aberto em leque transdisciplinar. Não se trata de movimentar numa única tese todas as lâminas do leque. Mas uma só lâmina não poderia por si só ventilar idéias coerentes e criativas sobre o tema. Para isso, este trabalho se valeu das interseções com a semiologia, a partir da leitura dos elementos poéticos e literários do rap, em diálogo com os estudos culturais, apoiado na psicanálise e na etnografia.

Tomando essa mesma noção de leque, escolhi a lâmina do rap, entre as cinco áreas artísticas oferecidas pelo hip hop, para trabalhar com as narrativas construídas pelas letras. Palheta e pauta de uma narrativa que assalta a gramática, subverte a sintaxe e expõe as veias abertas de nossa cultura, as letras do rap nos jogaram na cara a pergunta: qual é a nossa língua? Na afirmação do verso “falo gíria, gíria não, dialeto”, o Racionais MCs criou um dos enigmas desta pesquisa. Que vozes são essas que se levantaram das periferias, tomaram a palavra e exigem mudanças na mesa de negociação simbólica da cultura contemporânea brasileira? A teoria da psicanálise sobre o sujeito é a que utilizo para trabalhar os processos criativos na arte do rap:

Esse sujeito é o sujeito do desejo, assim como é teorizado por Jacques Lacan, dentro do campo psicanalítico. Ele é oriundo da 'coisa' que trabalha em silêncio num tempo e num espaço lógicos; tempo e espaço que se configuram numa topologia onde se circunscreve o inconsciente freudiano. Essa 'coisa' trabalha no espaço e no tempo (onde e quando) o advento do sujeito é concomitante à criação do objeto. O objeto vem a ser a própria materialização do sujeito. Do *tópos* desse lugar chamado inconsciente, o sujeito é posto em relevo através do tempo que não se define pela cronologia, mas por uma lógica (a lógica própria do inconsciente) e no ponto preciso onde o que dele se pode ver é o objeto¹².

Assim, a análise do rap deve proceder a cruzamentos teóricos entre a psicanálise e as outras disciplinas sugeridas na proposta desta tese. Os cruzamentos com a psicanálise deverão contribuir para o esclarecimento dos processos em jogo na ação dos sujeitos envolvidos neste contexto cultural. Mas não farei uma explanação didática de cada fórmula, ou de cada

¹² Numa Ciro. *Rap: crônica poética de um genocídio*. 2003.

pensamento veiculado por essas disciplinas para mostrar, a cada procedimento teórico, de onde partiram minhas idéias e interseções. Peço licença à proposta de autoria que me permite a escrita de uma tese, para não me deter demais nas amarrações teóricas ou metodológicas. Aspiro por uma tese mais aberta e desamarrada. O tema é novíssimo, o processo de formação e desenvolvimento do meu objeto/sujeito ou sujeito/objeto está em pleno nascedouro. Portanto, trabalharei no sentido muito mais de abrir e questionar, problematizar e descobrir do que de concluir e fazer amarrações que me leve apenas à certezas, àquelas, principalmente! Que já sabemos de saída e muitas vezes antes de começar a escrever a tese.

O método investigativo exigiu, também por isso, a pesquisa de campo. Meu desejo de ouvir os artistas do rap se mostrava procedente, em relação a essas últimas considerações que fiz acima. Observei que seria necessário colocar em diálogo as vozes que falam nas letras do rap do Racionais com as letras de outros grupos. As teorias que trabalham com essa tensão entre a oralidade e a escrita começaram a se fazerem de grande utilidade para a análise das letras, principalmente considerando as demais produções periféricas, como a literatura marginal, por exemplo. Através da escuta das vozes dos manos e das minas, este trabalho se colocava cada vez mais, e intensamente, frente a frente com o seu objeto/sujeito, e propunha ao mesmo uma parceria. Esse critério adorado de fazer parceria foi resultado da escuta desses artistas que não cansam de repetir em mil versos, de mil formas diferentes, apelos como os que se encontram em “Da ponte para cá” (2002): “Senhor guarda meus irmão nesse horizonte cinzento/ nesse capão redondo frio sem sentimento”.

Neste roteiro, em relação à semiologia, me inspirei na proposta analítica de Barthes em *S/Z*. Ali encontrei um fio condutor metodológico, os códigos semiológicos de análise do texto. O paradigma barthesiano desse método se caracteriza exatamente por não se oferecer como espelho. Desse modo, cada leitor/autor, ao se inspirar nesse método, deverá inventar seus próprios códigos. Neste caso, a leitura de Barthes me ajudou na forma de minha audição do material sonoro e na leitura das letras do rap do Racionais MCs. O método possibilitou encontrar uma via de leitura dos versos, e me fez ter certos cuidados que me levou a perceber nuances insuspeitadas na construção dos sentidos. O objeto/sujeito construído, pela sua natureza arredia, não permitia ser olhado por qualquer espelho e nem se deixava guiar pelas teorias que davam conta da arte e da literatura canônicas. O modelo das idéias que sustentam esta pesquisa precisava contemplar

novos domínios culturais e por isso tive que inventar métodos próprios de investigação. Nada muito complicado, mas propício ao meu alcance. No rap do “Rosana Bronk’s”, da família Racionais, um recado literário é dado: “A palavra é áspera / suscita a ira / um pingo é letra / saia da mira”. (“A vida ensina”, 2007).

Ouvindo/lendo esses versos ouvia exatamente o movimento dessas vozes que procede da iniciativa solidária entre esses artistas, entre os pioneiros, chamados da velha escola, e os novos. Esses, como o Rosana Bronk’s, reconhecem o que devem aos mestres e repetem com eles os ensinamentos que tiveram da história dos negros: “o coração do Rosana é igual o Palmares” (“Mudanças”, 2007). Ao mesmo tempo, eles estão ligados aos ensinamentos atuais: “a idéia do bronk’s é do mundo moderno/ vai que vai parceiro com a caneta e o caderno” (“A vida ensina”, 2007).

Essa forma cuidadosa com as suas expressões, me possibilitou assistir essa nova coreografia do corpo cultural exibido pelo hip hop e reconhecer a criação, através desses movimentos, de uma política cultural em direção a algo que ainda é muito cedo para ser definido. Mas que, no entanto, podemos conceituá-lo em pleno movimento, na direção de uma mudança que já pode ser observada no eixo central daquilo que nos acostumamos a tratar como cultura. Assim, um grupo de rap, como Racionais MCs, faz show pra embalar os corações e pra acordar as mentes. O que tem de cruel nas letras é que elas falam o que todo mundo quer esquecer, evitar, como nos versos do rap “Fórmula Mágica da paz” (1998):

Esse é o caos, esse é o mundo que você convive hoje
Século XXI, a geração do século XXI.
O que você vai fazer para mudar?
Cruzar os braços e reclamar
ou você vai ser a revolução em pessoa?

Com base nessa crueldade, argumento que o rap encostou a literatura contra a parede que ela própria edificou: a diferença entre voz e letra, entre oral e escrito, foi tomada, pela literatura classicizante (Hollanda, 1976: 7-8), no sentido de desigualdade entre os valores. Sabemos que a oralidade foi banida da escrita até que, atualmente, um texto escrito é avaliado como perfeito quanto mais distante ele estiver da forma oral. Paul Zunthor (1993) orienta esse argumento ao dizer:

Quando nossa “literatura” se instaura, enfim, na época que chamamos de clássica, as diversas partes do discurso social serão dissociadas por causa de competências a partir daí descontínuas, política, moral, religiosa, ameaçando deixar uma lacuna que para a sociedade é vital preencher: a de um discurso homogêneo, apto a assumir o destino coletivo. A literatura vai desempenhar esse papel. Ela se tornará instituição. Vai exercer uma hegemonia, de fato, sobre as representações socioculturais que a Europa e depois a América formam de si próprias (Zunthor, 1993:284).

O que interessa nesta tese, são as consequências desse desempenho da literatura, como disse Zunthor, sofridas pelas populações que não tiveram acesso a esta instituição. Penso encontrar nas formações discursivas do rap as marcas dessa tradição e proponho que o rap abriu um canal para essas vozes que ficaram silenciadas pela obediência a esse monopólio de poder. A citação a seguir consta na orelha da capa da *Antologia: Prosa e poesia periférica* (2008).

Estudar pra quê? Se eu falo errado e escrevo pior ainda? Só tem um jeito de falar e um jeito de escrever! Isso é muito arriscado! Retraídos, com medo de riscar palavras, de arriscar ler nossas próprias palavras. Sem um espelho próprio que mostrasse como realmente somos, o espelho do outro nos refletiu imagens prontas. Histórias prontas. Iludidos, trocamos espelhos por histórias, e quando tentamos arriscar, já estava tudo definido. Devidamente escrito, não havia mais o que fazer. O certo e o errado, tudo no seu devido lugar. Arriscar era um erro, sem concordância, e sem acento.

Na citação seguinte, trago a voz de Zunthor (1993), mais uma vez, para que ele nos proporcione uma pertinente dimensão histórica, ética e teórica daquilo que o escritor da citação acima está experimentando na sua subjetividade.

Uma poesia cujo funcionamento implica a predominância da voz manifesta uma verdade que não se discute, possui por isso uma plenitude que torna possível seu eterno recomeço. O discurso de uma poesia cuja parte vocal é reduzida divide-se, joga contra si mesmo, gera em si próprio a contradição. O homem que o diz e aquele que o ouve sabem que não se entenderão jamais (Zunthor, 1993: 268).

As citações anteriores dialogam entre si, e isso nos dá a medida da “aproximação entre poesia e vida”, no dizer de Heloisa B. de Hollanda (1976: 8), que também encontramos em Henry

Meschonnic, no seu livro *La rime et la vie* (1989), quando ele propõe que a oralidade deve ser redefinida contra o dualismo do escrito-oral. Através do ritmo e da prosódia, nos modos de significar, faz-se a crítica da literatura e, ao mesmo tempo, das ciências humanas. Interessante observar que já foi produzida no Brasil uma outra dimensão de marginalidade poética, trabalhada por Hollanda (1976) quando ela organizou a antologia *26 poetas hoje*.

Na introdução desse livro, Hollanda (1976) explica o que a orientou na seleção dos poetas. Podemos perfeitamente retomar esta análise para entender os pontos de junção e de disjunção entre aquela experiência de marginalidade poética e a mudança semântica que a palavra marginal sofre quando empregada em relação aos poetas e escritores das periferias. Ouçamos o seguinte parágrafo:

No plano específico da linguagem, a subversão dos padrões literários atualmente dominantes é evidente: faz-se clara a recusa tanto da literatura classicizante quanto das correntes experimentais de vanguarda que, ortodoxamente, se impuseram de forma controladora e repressiva no nosso panorama literário (1976:7-8).

Nesta tese, falo de uma “poesia e literatura marginal” que é produzida nas periferias atualmente, diferente daquela que foi produzida nos anos 1970. A antropóloga Érica Peçanha (2006), me ajuda a formular essa diferença quando escreve sobre a literatura marginal de hoje:

A associação do termo marginal à literatura produziu diferentes empregos e significados, dando origem a uma rubrica ampla e de entendimento quase sempre problemático. Isso porque a expressão “literatura marginal” serviu para classificar as obras literárias produzidas e veiculadas à margem do corredor editorial; que não pertencem ou que se opõem aos cânones estabelecidos; que são de autoria de escritores originários de grupos sociais marginalizados; ou ainda, que tematizam o que é peculiar aos sujeitos e espaços tidos como “marginais”.

Vemos que o movimento e/ou cultura hip hop tenta elaborar, através da linguagem artística, um discurso próprio, desligado do poder central e hegemônico das classes privilegiadas, que tem raízes em vários setores da organização social. O rap seria uma espécie de Teseu que

adentra o labirinto da linguagem e luta de frente com a norma culta da língua, com o cânone literário, a crítica musical, o mercado fonográfico¹³, etc.

Não podemos esquecer que o samba, nos primórdios de sua história também foi objeto de desconfiança e diferentes formas de menosprezo e perseguições. Em relação ao choro, que era aceito e tido como nobre, por exemplo, Cláudia Matos (1982) observou que: “Samba era coisa de preto e de pobre, e sem dúvida por isso mesmo estigmatizada”. A esse respeito, a autora cita uma fala de Pixinguinha que nos oferece o seguinte depoimento:

O choro tinha mais prestígio naquele tempo. O samba, você sabe, era mais cantado nos terreiros, pelas pessoas muito humildes. Se havia festa, o choro era tocado na sala de visitas e o samba, só no quintal, para os empregados (Matos, 1982: 27).

Para fazer o contracanto com o rap, ouviremos as vozes de alguns poetas e escritores das periferias, criadores de um movimento literário denominado Literatura Marginal, para dialogarem com as vozes teóricas da tese. Sérgio Vaz, da Zona Sul de São Paulo, poeta e produtor cultural, criador do “Sarau da Cooperifa” e autor do projeto “Poesia contra violência”, diz que a literatura é uma dama triste que:

dentro do livro ou sob o cárcere do privilégio, ela se deita com Vitor Hugo, mas não com os Miseráveis. Beija a boca de Dante, mas não desce até o inferno. Faz sexo com Cervantes e ri da cara do Quixote. É triste, mas A Rosa do Povo não floresce no jardim plantado por Drummond (Encarte do CD do Sarau da Cooperifa, s/d).

Alessandro Buzo (2007), escritor e produtor cultural, morador da região leste, Itaim Paulista, promoveu o primeiro concurso de literatura na FEBEM em 2006 e, entre muitas atividades, organizou a coletânea *Suburbano Convicto – Pelas periferias do Brasil*. Ele diz:

Juntamos aqui um pelotão de elite, periféricos de sete estados diferentes e tem costumes diferentes. A única coisa que nos

¹³ A conhecida crise vivenciada, em todos os sentidos, não só pelas gravadoras, mas por todo o sistema que envolve o mercado fonográfico será levado em conta para entendermos questões de gravações e distribuição de discos de rap. Pensar sobre a pirataria nos conduz a um ponto central sobre direitos autorais e a realidade do mercado periférico.

igual a é o fato de sermos periféricos no país da desigualdade social. (...) Este livro é um marco, porque abre a cena para o Brasil, breve teremos tantos representantes que a elite vai ter que se curvar ao nosso talento e nosso protesto (Buzo, 2007: 6).

Esse movimento e/ou cultura se constitui também como um dos motores mais potentes originados dentro dos mesmos contextos do hip hop, ou, como também avalio, de dentro do hip hop, pois é uma formação de fora mais é também interna ao hip hop. tanto que é o quinto elemento do hip hop, como já citei no início. Essas iniciativas é que fazem funcionar as dinâmicas de produções artísticas aliadas ao enfrentamento de questões cruciais, como a pobreza e a violência, que caracterizam, como sabemos, o cotidiano dos moradores desses espaços marginalizados dos grandes centros urbanos. Ouçamos o que dizem esses versos do rap “Rapaz comum” (1998):

Morte aqui, ali é natural,
é comum de se ver. Caralho!
Não quero ter que achar normal
ver um mano meu coberto com jornal!
é mal!
Cotidiano suicida!
quem entra tem passagem só para a ida!

Esse quinto elemento do hip hop, o conhecimento, como acompanhamos nas falas dos poetas acima, em diálogo com os versos do Racionais, nos mostram a importância que eles dão aos estudos políticos, literários, sociológicos. Muitos estão dedicados a estudar a história dos negros e sua diáspora, a escravidão e o que se seguiu à abolição. Esse conhecimento é responsável também pelo fato de, mesmo depois de 20 anos, desde as primeiras apresentações do rap do Racionais MCs, impressiona a sustentação da liderança desses artistas. É também por isso que mano Brown, principalmente, ocupa esse lugar de mestre de sua arte.

Sobre esse fato, é interessante acompanhar em DVDs a conversa de Mano Brown com os novos rappers e como as suas palavras e o seu pensamento influenciam e ensinam, cumprindo uma das vocações do rap que é o compromisso com a coletividade, sem se descuidar da subjetividade, e isso também se manifesta no cuidado e preocupação de transmitir para os mais

novos os ensinamentos já adquiridos. Pensando nisso, procurei encontrar os descendentes do Racionais MCs. Essa busca foi o que também me fez ir ao Capão Redondo, Zona Sul de São Paulo, para conhecer e acompanhar o desenvolvimento desse grupo, que é acolhido na família Racionais e do qual citei anteriormente alguns versos. Foi assim que cheguei ao Vale das Virtudes, no Grande Capão, para conhecer e entrevistar os componentes do grupo de rap Rosana Bronk's.

Foi muito mais fácil encontrar, visitar, conversar e entrevistar os componentes da nova escola, do que mesmo chegar ao Mano Brown. Nesse sentido, é reconhecida por todos a característica do Racionais MCs, especialmente de Mano Brown, que consiste em negar os pedidos de entrevistas, principalmente ligados às pesquisas da academia, à grande imprensa e às TVs. Esta postura está fundamentada no que eles chamam de atitude hip hop, que vem a ser a construção da estética do hip hop agregada a valores éticos; isto significa ter compromisso com a causa negra, com a luta contra a pobreza e a violência. E não dar mole para o sistema que sempre os ignorou. Agora eles dizem que não precisam mais de nada que venha desses espaços de poder.

Em 1998, Mano Brown concedeu uma entrevista à revista *Caros Amigos*, “por ser uma revista comunista” (1998:33). Por outro lado, compareceu ao programa *Roda Viva*, da TV Cultura (2007), porque imaginava que iria ser sabatinado, pelos exemplos que viu de outros entrevistados. E por se tratar da TV Cultura. Assim, não é de se estranhar o ritmo desta pesquisa que se mostra acompanhando os compassos com os quais o objeto impõe a pauta dos trabalhos. O deixar-se apanhar e, logo em seguida, ou até simultaneamente mostrar-se arredio, vem comprovar não a universalidade do desconhecido que há em todo e qualquer objeto de estudo, mas as suas particularidades. A subjetivação do objeto se faz num primeiro plano através da pulsação com que ele se apresentava às minhas investidas para, num momento seguinte, escapar. Interessa aos propósitos da tese, deixar esse fluxo e refluxo do objeto transparecer ao longo do roteiro da investigação construído por avanços e recuos.

As configurações dessa realidade não deixam transparecer facilmente as estratégias criadas passo a passo por esses jovens artistas, os quais para vencer dificuldades quase intransponíveis a cada dia, na esteira da luta, se transformam em lideranças de grupos locais e até nacionais. Sílvia Ramos (2007), no seu estudo sobre as respostas brasileiras à violência, aponta para os modos como vários desses grupos de jovens desenvolvem dinâmicas próprias e criam

estratégias diferenciadas das inúmeras iniciativas tradicionalmente desenvolvidas pelos outros de fora das comunidades, ou seja, os projetos feitos para os jovens, como projetos religiosos, governamentais, esportivos, empresariais, assistenciais e de “ONGs” em geral. Não sabemos ainda se esses jovens estão sendo os maiores beneficiados pelos seus próprios empreendimentos, mas certamente é possível dizer que através deles experimentam desenvolver suas próprias vozes.

Há muitas polêmicas em torno desse tema sobre essas antigas tensões que vigoram ainda entre o que pode se revelar como assistencialismo e o que realmente deveria significar um trabalho transformador voltado para essas comunidades. Esse ponto de tensão reaparece nas entrelinhas das pautas das discussões sejam acadêmicas, políticas, jornalísticas, etc. Isso nos propõe pensar que não é fácil avaliar até que ponto as lições de criatividade e cidadania que estes jovens artistas estão oferecendo ao país, na verdade, vão ser aprendidas pelos poderes constituídos a ponto de dirimirem a grande desigualdade social que caracteriza o Brasil. No entanto, é nosso dever reconhecer que essas transformações provocaram ruptura e que essa ruptura pode ser avaliada através da criação de novas estéticas aliadas ao exercício de uma ética. O que não se pode avaliar ainda é o seu alcance sobre os poderes constituídos. Mas essa arte brasileira coloca em questão, pelo menos para aqueles que vivenciam a sua prática, o *status quo* da nossa tradição com respeito aos dispositivos de legitimação da arte e de autonomia política desses movimentos da periferia.

Isso não é pouco. Nos primórdios desse processo, ainda desconhecido da maioria das classes privilegiadas, a observação desse movimento em seu nascedouro poderia ter aplacado a angústia de muitos intelectuais que se queixavam, nos anos 70/80, de um “vazio cultural” (Ventura, 2000:40). Ninguém esperava que as respostas viessem de onde vieram e que se transformariam num processo irreversível, atualmente em plena expansão. Ramos (2007) nos mostra uma das mais importantes características do ineditismo das ações dessa juventude:

No campo dos estudos sobre as respostas brasileiras à violência, vários desses grupos tornaram-se importantes como “mediadores”, ou seja, como tradutores entre a juventude das favelas e governos, mídia, universidades e, muitas vezes, atores internacionais, como fundações e agências de cooperação. Esses jovens estabelecem pontes entre os mundos fraturados da cidade e da favela e frequentemente são os únicos pontos de contato para quem pretende

entender como pensam, o que sentem, como vivem e o que querem esses moradores de bairros pobres das cidades (Ramos, 2007:244).

A respeito dessas colocações pontuais, Hollanda (2008) propõe uma re-orientação de novas estratégias que também se tornaram fundamentais para as pesquisas nas áreas acadêmicas:

É uma coisa diferente, a gente não vai à favela para dar um *upgrade* no saber deles, a gente fica bem aqui e pede, pelo amor de Deus, para eles virem ensinar o que é favela, porque a gente, literalmente, não sabe. Há uma troca, e pagamos esse conhecimento com o nosso. Então é uma relação de mão dupla muito forte¹⁴.

No processo dessas mudanças, a autora de *Impressões de Viagem* sugere que o tempo agora seja de parcerias. E para se fazer parcerias é necessário reunir aqueles que estão seduzidos por essa forma de trabalho e descobrir os campos abertos a esses novos projetos. Ferréz, morador da periferia na Zona Sul de São Paulo, um precursor da literatura marginal, contracenava com Hollanda, e nos impõe a questão de descobrir quem é o outro que pode ser parceiro nos projetos da periferia. O escritor da periferia, desconfiado e calejado pelas tutelas (não as parcerias) agora totalmente dispensáveis, dispara: “Mas nós não precisamos disso, isso traz morte, dor, cadeia, mães sem filhos, lágrimas demais no sangue do rio da periferia”. A quem exatamente Ferréz se refere quando percebe o descabido da tutela desse outro?

A partir do título do rap “Tempos difíceis” (1990), Ed Rock e KL Jay, do grupo Racionais MCs, reafirmam, no primeiro verso, esses “*tempos difíceis*” e, em seguida, fazem uma confidência: “está difícil viver”; demonstram suas inquietações e a falta de perspectiva: “procuramos um motivo/ mas ninguém sabe dizer”. Denunciam: “Milhões de pessoas boas morrem de fome”; e arriscam apontar de quem seria a responsabilidade: “e o culpado, condenado disto é o próprio homem”, ao concluir que a vítima também é culpada. Logo mais, esse homem, como espécie, é quebrado em sua unidade e alguns homens se diferenciam e são identificados: “O domínio está em mão de poderosos/ mentirosos/ que não querem saber”, para no momento seguinte, esses homens não serem mais reconhecidos como parte do humano: “Porcos!” e se tornarem ameaçadores: “nos querem todos mortos”.

¹⁴ Entrevista concedida a Zilda Martins, jornalista responsável pelo Setor de Comunicação do FCC/UFRJ Rio de Janeiro: 11/ 07/ 2007. Disponível em: <<http://www.forum.ufrj.br/video/pacc5>>. Acesso em 1 de julho de 2008.

Dentre as questões que o rap sugere, uma delas pode ser formulada assim: como e em que momento as diferenças, sejam quais forem, entre pessoas ou povos, são tomadas como valor determinante para o emprego da dominação de uns sobre outros? No artigo “O mal estar da civilização”, Freud (1981) nos ajuda a entender algumas questões sobre a violência, a relação com o poder e as diferentes identificações que podem estar na base de formação de um exército hitleriano, que é contrária à constituição de uma frátria.

A psicanalista Maria Rita Kehl (1999) que esteve na banca dos entrevistadores de Mano Brown no programa *Roda Viva* (2007), escreveu um artigo que serve de orientação para pensarmos nessa relação do Racionais com as quebradas e com os manos:

O tratamento de "mano" não é gratuito. Indica uma intenção de igualdade, um sentimento de frátria, um campo de identificações horizontais, em contraposição ao modo de identificação/dominação vertical, da massa em relação ao líder ou ao ídolo. As letras são apelos dramáticos ao semelhante, ao irmão: junte-se a nós, aumente nossa força. Fique esperto, fique consciente — não faça o que eles esperam de você, não seja o "negro limitado" (título de uma das músicas de Brown) que o sistema quer, não justifique o preconceito dos "racistas otários" (título de outra música). 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.

Tomando por base o pensamento de Kehl, o hip hop se organiza como frátria, na sua luta contra o racismo e todas as formas de exclusão a que estão submetidos. Isso nos permite trabalhar com a noção de que não existe apenas um outro que estaria fora das periferias, que tem outra voz, que fala de outras coisas, que se veste e se comporta diferente. Há outros, pelo menos dois. Há o outro antagônico, identificado com o causador das adversidades, como aprendemos em “Negro Drama” (2002): “desde o início, por ouro e prata/ olha quem morre/ então veja você quem mata, recebe o mérito, a farda, pratica o mal”. E sugiro que há o outro que está fora, mas que pode ser um aliado, se tornar parceiro. É nisso que esta tese aposta.

Essa parceria que aqui proponho está vinculada ao método dessa pesquisa que, em primeiro lugar, reconhece a condição de sujeito do seu objeto. E quando digo reconhece, é porque o sujeito só pode alcançar esse estatuto através da fala. Mas a fala em si não garante este lugar. É preciso que a voz se apresente. Por isso, os poetas do rap fazem um apelo aos seus ouvintes, que procurem se informar sobre quem são as vítimas desse genocídio que mortifica as favelas e periferias do Brasil. O verso dá uma pista: “ver o pobre, preso ou morto, já é cultural”. Esse apelo só faz laço e constrói novos sentidos através da voz.

Em várias conversas com rappers, ou adeptos do hip hop, onde pensamos juntos sobre quem seria esse outro devastador, predador, a resposta era sempre dada sem titubeio: “o sistema”. Nos versos a seguir, no rap “Tô ouvindo alguém me chamar” (1998), uma cena é montada sobre possíveis efeitos e confrontos com esse “sistema”.

- Aí, é um assalto! todo mundo pro chão, pro chão!
 - Aí filho da puta, aqui ninguém tá de brincadeira não!
 - Mais eu ofereço o cofre mano, o cofre, o cofre!
 - Vamo lá que o bicho vai pegar!
- Pela primeira vez vi o sistema aos meus pés.

Podemos observar essa tentativa de acolher o apelo que se mostra através dos versos “No mundão você vale o que tem/ Eu não podia contar com ninguém”. Esse apelo se inscreve na pauta da responsabilidade social e, ao mesmo tempo, é motivada pela força poético-musical do *corpus* que se opõe à fisicultura linguística onde a crítica e a análise literárias canônicas se exercitam com prazer e orgulho. Mas o nosso *corpus* não tem as medidas anatômicas das beldades literárias e poéticas do cânone. Ele é visto como quem sofre de anorexia do belo, que recusaria o alimento linguístico imposto pelas normas sintáticas e gramaticais que são cultivadas nos terrenos onde a população à qual pertencem só teve acesso para manipular o arado.

O rap é criticado também por ser monotemático. Por tratar, nas suas letras, exaustivamente da violência e dos desconfortos decorrentes da pobreza aos quais estão expostos como moradores dessas zonas periféricas das cidades. Mas os rappers não se intimidam nem se deixam apanhar por essas críticas. Esses artistas e os escritores da literatura marginal assumiram esse estar à margem: se estão à margem dos poderes econômico e político, dos bens de consumo, dos confortos das moradias, dos transportes e dos sistemas educacional e de saúde de qualidade,

por que não ficariam fora do alcance da censura proveniente desses setores dos quais estão excluídos?

As letras do rap expõem o crivo das balas descarregadas nos corpos dos manos, em todas as quebradas, como se vê em “Capítulo 4, Versículo 3” (1998): “o filme acabou pra você/ a bala não é de festim/ aqui não tem duble”. Aqueles que, como Mano Brown, não foram atingidos no corpo físico se surpreendem com a sorte e cantam com ele: “permaneço vivo / prossigo a mística/ vinte e sete anos contrariando a estatística”. Quando disse antes que considero o rap também como a arte dos sobreviventes, foi porque os ouvi dizer que se consideram sobreviventes dessa tragédia urbana: “aqui quem fala é primo preto / mais um sobrevivente”. Eles não se intimidam ante a censura dos bem-guardados em condomínios e mansões, e disparam balas verbais: “eu tenho uma missão e não vou parar/ meu estilo é pesado e faz tremer o chão/ minha palavra vale um tiro/ eu tenho muita munição”.

Através do suporte rítmico, na levada das batidas eletrônicas e dos arranjos sonoros produzidos pelo DJ, o rapper canta falando, ou fala cantando; não recua ante as fraturas da língua e insiste em afirmar que eles não fazem a mimese dessa condição. Eles são essa própria condição, como diz os versos do rap “Negro Drama”: “Eu prefiro contar uma historia real/ vou contar a minha”. Esta tese vem da escuta dessa história e quer contar o que aprendeu com ela.

2. NAS QUEBRADAS DA VOZ: O LUGAR

Aqui é Racionais MC's: Ice Blue, Mano Brown, KLJay e eu, EdyRock.

- E aí Mano Brown, certo ?
- Certo não está né mano, e os inocentes, quem os trará de volta?
- É...a nossa vida continua, e aí quem se importa ?
- A sociedade sempre fecha as portas mesmo...
- E aí Ice Blue...
- Pânico...

Então quando o dia escurece,
 só quem é de lá sabe o que acontece.
 Ao que me parece prevalece a ignorância.
 E nós estamos sós,
 ninguém quer ouvir a nossa voz
 Cheia de razões, calibres em punho,
 dificilmente um testemunho vai aparecer.
 E pode crer, a verdade se omite.
 Pois quem garante o meu dia seguinte?

I

A voz que sai das bocas das periferias cai na boca do mundo envolta numa aura criminosa. Não é por acaso que os pontos de venda das drogas são chamados de boca. Por extensão, as favelas e as zonas periféricas são identificadas com as bocas, e as vozes que ecoam daí são recebidas, na maioria das vezes, com desconfiança. Os poetas conhecem muito bem essa situação, como cantam nos versos do rap “Negro Drama” (1998):

Aí, você sai do gueto
 mas o gueto nunca sai de você, morou irmão?
 Você tá dirigindo um carro,
 o mundo todo tá de olho em você, morou?
 Sabe por quê?
 pela sua origem, morou irmão?
 É desse jeito que você vive.
 É o negro drama.
 Eu não li, eu não assisti, eu vivo o negro drama.

Essa desconfiança é herdeira das ideologias – resistentes ainda às elaborações simbólicas em curso – alimentadas pela representação das periferias como sendo o reduto das intencionalidades criminosas. Pierre Bourdieu (1996: 266) dá um nome para problemas desse tipo: “violência simbólica”. Com esse sintagma ele substitui o conceito de ideologia, e acrescenta mais dois, “potência simbólica” e “dominação simbólica”, para trabalhar esses problemas.

Esse conceito de “violência simbólica” me ajudou na minha argumentação porque eu percebi que os discursos que se produziram dentro do hip hop trabalharam antagonizando com essa violência. Assim, as vozes do rap quebraram a viga mestra que segurava essas antigas ideologias etnocêntricas que se alastram e tinham se enraizado no terreno não só do senso comum. Os estalos da quebradura ainda estão sendo ouvidas.

Mesmo assim, essas minhas observações me disseram que é preciso muito cuidado para não cair nas idealizações sobre as conquistas do rap em relação “aos mercados superiores, lugares em que o código dominante continua absolutamente eficiente;” pois “é nesses lugares que se jogam as partidas principais” (Bourdieu, 1996:274). Pensando nisso, meu trabalho de escutar o rap e ler o que dizem os artistas pensadores do hip hop, me levou a encontrar nessa advertência de Bourdieu recursos para identificarmos apenas as mudanças que podemos observar no cerne dos discursos que se encontram em circulação nas periferias onde o hip hop faz ressonância. O recorte do nosso objeto/sujeito aqui é preciso. Quando falo em transformação e mudança estou me referindo ao movimento ou cultura hip hop. É certo que há um movimento das periferias em expansão.

De margem a margem, a periferia transborda seu leito. Bourdieu, de uma certa forma, foi tocado por este fato e tanto os seus questionamentos, quanto os pontos onde podemos discordar dele nos ajuda a pensar na eficácia do rap. Ele conjectura: “Acho ótimo dizer que o rap é sensacional e, em certo sentido, isso é melhor do que ser etnocêntrico e sugerir que essa música não tem valor”. Com essa frase ele parece quase se contradizer, e tem um tom de ressalva. Mas isso não invalida minha pegada nos seus passos, apenas confirma a dificuldade de se trabalhar com esse objeto. Em seguida, o autor diz que “na verdade, uma maneira de ser etnocêntrico é esquecer o que continua a ser forma dominante, e esquecer que ainda não se podem extrair lucros simbólicos do rap nos grandes jogos sociais”. Os rappers sabem disso da forma deles, a partir da convivência muito próxima com esses problemas, e pensando sobre o que vivem. Mas há uma

diferença entre o discurso do intelectual e o daqueles que se mostram com autonomia para dizer como vivem, e pensar sobre a situação. O importante é podemos observar que esses artistas engendram novas formas de laços sociais.

Esses novos laços sociais nos levam a pensar na globalização que se estabeleceu no mundo e que não se constituiu apenas como a da quebra de fronteiras entre os povos. Outras fronteiras foram erguidas. A violência que está bem vibrante em todas as partes do mundo, cada uma à sua maneira, nos mostram isso. Como diz o rap “Crime vai e vem” (2002):

Ninguém ali brinca com fogo.
Perdedor não entra nesse jogo.
É como num tabuleiro de xadrez:
Xeque-mate, vida ou morte, 1, 2, 3, vê direito.
Para, pensa, nada a perder.
O réu acusado já foi programado pra morrer;
Quem se habilita a debater? (pode crer);
Quem cai na rede é peixe, não tem pra onde correr.

A diferença, portanto, está na consciência do cronista das rimas. Freud como Lacan já tinham se referido aos artistas, em diversos textos e de diversas formas, como as vozes que chegam na frente, as vozes que dizem primeiro sobre aquilo que os teóricos só depois é que vão utilizar como matéria prima dos seus projetos, pesquisas, tratados. Com base nisso, podemos imaginar o seguinte diálogo:

Bourdieu – Há uma espécie de divisão *de facto* do trabalho da produção social, no que tange às grandes variedades da experiência. Muitas vezes, as pessoas habituadas a falar sobre o mundo social não sabem coisa alguma do mundo social, e as pessoas que realmente conhecem o mundo social não são capazes de falar dele. Se tão poucas coisas verdadeiras são ditas sobre o mundo social, a razão reside nessa divisão.

Mano Brown: O problema hoje é que depois do mundo “globalizado” (sic), o pobre e o rico lutam pelas mesmas coisas, e é aí que o pobre se fode. O rico quer o que o pobre tem e o pobre quer o que o rico tem; o rico quer originalidade, raiz, história e não tem e o pobre quer carro, moto, casa e não tem.

Espero que essas vozes, colocadas lado a lado, nos dê a dimensão do que estou tentando explicitar. Ou seja, a alienação do excluído em relação ao seu poder e às suas responsabilidades frente ao destino que lhe foi reservado, se desfaz na consciência que o pensamento elaborativo pode construir. O rap se apropria desses instrumentos do pensamento e promove uma mudança discursiva bastante interessante para encarar tal situação. Para percebermos melhor essa mudança no discurso construído pelo hip hop, voltemos a Bourdieu porque ele já nos adiantou algumas senhas. Ele diz que a violência “assume formas sofisticadas” e dá como exemplo as pesquisas de opinião pública como um “tipo de manipulação (...), uma forma de violência simbólica pela qual ninguém é plenamente responsável”. Aí é que reside o problema. Há uma situação de graves proporções e ninguém se sente responsável por ela. Este é o verdadeiro limbo onde vive quem não tem voz, nos dois sentidos: não tem o que dizer, ou não consegue se fazer ouvir.

O que Bourdieu coloca atinge o nó da questão: “O principal mecanismo de dominação opera através da manipulação inconsciente do corpo” (1996:269). Antes ele tinha dito algo que explica como é que esse mecanismo de dominação opera. “Quanto mais se desce na escala social”, mais as pessoas “acreditam em talento se em dons naturais, mais acreditam que os que alcançam êxito são dotados de capacidades intelectuais inatas”.

Pensemos nesse ponto. Nas manifestações artísticas do hip hop, nas letras do rap, que analisamos através do *corpus* desta tese, a mudança tem se mostrado com todas as letras. No rap “Capítulo 4, Versículo 3”, o rapper adverte que ele já conhece esse tipo de manipulação:

irmão o demônio fode tudo ao seu redor
pelo rádio jornal revista e outdoor
te oferece dinheiro conversa com calma
contamina seu caráter rouba sua alma
depois te joga na merda sozinho
transforma um preto tipo A num neguinho

Na entrevista à revista *Rap Brasil*, Mano Brown mostra como isso está na sua vida cotidiana com o rap:

Racionais abriu um espaço dentro de um tempo, até mesmo dentro da periferia, um lugar conservador, que era uma barreira muito forte para o rap. Até hoje existem barreiras dentro da periferia e nós quebramos aqui dentro, porque o rap brasileiro não era respeitado

na periferia. Quem é da época sabe que a periferia olhava o rap com desconfiança, não via como um movimento sério como o Helião¹⁵ fala, eles diziam que éramos “neguinhos de festa”. Chegamos dizendo que não estávamos de brincadeira no barato, que se tivesse que iríamos morrer, a fita era essa, que eles também estavam dentro e que se não estavam dentro era porque não queriam. E os caras disseram, é isso mesmo. E muitos grupos de rap vieram baseados nesse respeito que o rap ganhou, muitos vieram nessa estrada. Durante esses anos, vi nascer muitos grupos importantes, muitas mentes pensantes, que pensam e fazem a periferia pensar.

Bourdieu não viveu para ver o desenvolvimento do rap na França. Como o Brasil, é um dos países onde o hip hop mais cresceu. Essa mudança de que Mano Brown fala em relação ao Brasil, é realidade em todo o planeta. Até no oriente médio, na Ásia e na Índia o hip hop está crescendo. Mas existe um outro problema, para o qual eu só atentei há pouco tempo, que está relacionado a essa “violência simbólica”. A voz que sai das margens transporta uma fala que está sempre acusada de atentar contra as regras e os bons costumes da sociedade brasileira, assim como de transgredir as normas cultas da sintaxe e da gramática, ferindo a língua portuguesa. Os defensores da norma culta temem pelo extermínio da língua, mais do que o extermínio dos sujeitos, e por isso se preocupam em criar estratégias de ataque aos que não falam “certo”, impulsionados por um sentimento persecutório contra os supostos “terroristas” da língua. Mano Brown fala a respeito de suas inquietações a esse respeito, quando começou a trabalhar nas suas primeiras composições:

Eu ainda não conseguia falar o que eu queria. “Pânico na Zona Sul” (primeira música gravada pelo grupo em 1990) (sic), por exemplo, é meio confusa. Falava de justiceiros, de cara que morria. (...) Voz ativa (segundo LP, de 1992), mesmo, tenho raiva da música. Tinha medo de falar gíria, medo de ser mal interpretado, da música ser vulgar. Se você ouvir, vai ver que as palavras... parece que eu sou professor universitário... tudo quase semi-analfabeto querendo falar pros cara da área, e ficava parecendo que não éramos nós. Aí eu falei”: “Não, para mano”. Conforme o tempo vai passando, você se aproxima das pessoas para as quais você fala.

¹⁵ Helião é um dos mais respeitados rappers da Velha Escola*.

A partir desse testemunho que o rapper nos deu, farei uma pequena apresentação de alguns estudos sobre a voz, para fazer um recorte da voz na sua versão política. O mito da unidade linguística que por sua vez desemboca no preconceito linguístico, estudado por Bagno (2006), é uma ferramenta imprescindível para abordarmos a voz na sua dimensão política. A escuta e a leitura do material poético e literário das narrativas produzidas nas periferias me fez enxergar algumas implicações dessa “violência simbólica”. Algumas dessas implicações desembocam numa estranheza despertada nos falantes da norma culta, que está ligada à forma, ao estilo e ao conteúdo das letras dos rap e dos textos poéticos e literários produzidos pelas periferias. A estranheza tem a ver com o que nos diz Marcos Bagno (1999):

O preconceito linguístico está ligado, em boa medida, à confusão que foi criada, no curso da história, entre língua e gramática normativa. Nossa tarefa mais urgente é desfazer essa confusão. Uma receita de bolo não é o bolo, o molde de um vestido não é o vestido, um mapa-múndi não é o mundo... Também a gramática normativa não é a língua.

Esse preconceito linguístico nos atrapalha demais na hora de trabalhar com esse material artístico e literário que brota sem parar em todas as periferias do país. Não devemos contrapor a esse preconceito linguístico as atitudes de assistencialismo. Uma coisa não tem nada a ver com a outra. É por isso que esse assunto exige de nós um desarmamento teórico, acadêmico e institucional, para fazer determinadas injunções entre antigas dicotomias ou relações contraditórias. Quando deixo de lado as questões estéticas e aquelas relacionadas à legitimidade da arte do hip hop e me oriento, num primeiro momento, apenas pela escrita do rap, do jeito que ela se nos apresenta, podemos apreciar, assim, a matéria prima das expressões dessas vozes que falam nas periferias. Esses ditos erros de grafia ou sintaxe são armas poderosas para o enfrentamento das questões sobre o letramento e as maneiras como as falas se criam e se desenvolvem sem as orientações predeterminadas pela norma culta.

Nas letras do rap se percebe a construção dos seus personagens na formação das narrativas. Nessa formação, os personagens são retratados, tirados da vida real, como dizem os poetas. Merece atenção o esforço desses poetas em fazer com que a sua arte diga a verdade. Eles

nos expõem e atualizam aquelas antigas questões sobre ficção, realidade, verdade, mimese, verossimilhança, etc. Penso que o manejo desse material no futuro próximo, vai abrir caminhos insuspeitados para o futuro dos estudos literários. Pois nunca tivemos um material desse porte, tão volumoso, sendo produzido. Trago nesse momento, mais uma vez, a voz da antropóloga Érica Peçanha, para nos mostrar a sua inserção por esses caminhos arriscados:

A noção de marginalidade dos escritores se aplica, principalmente, aos estratos socioeconômicos populares, mas agrega, também, negros, presidiários, semi-alfabetizados, indígenas e os que se sentem de alguma forma discriminados por suas condições sociais. Além de abrangente, essa elaboração sobre marginalidade é dotada de uma rigidez que parece desconsiderar, no caso específico dos autores, a possibilidade de mobilidade social que a carreira literária lhes oferece.

É importante não perdermos de vista que essa literatura da qual a autora está falando é o quinto elemento do hip hop, só para lembrar. Portanto, esses escritores participam das mesmas circunstâncias que afetam todos que transitam pelo hip hop. Muitos desses escritores fazem parte do conjunto dos novos mediadores culturais que tomaram a palavra, no mesmo diapasão da voz que estamos estudando no rap. Dizem com poemas e contos que estão cansados da condição de excluídos, quando eles próprios fazem todos os trabalhos necessários à sobrevivência da sociedade.

Edy Rock e Ice Blue, do Racionais, dizem na letra do rap “Crime vai Crime vem”: “o meu cotidiano é um teste de sobrevivência”. Esse teste de sobrevivência não se limita à sobrevivência física, mas se estende à vida inteligente do sujeito, na sua condição de quem fala e deseja ser ouvido, reconhecido. Esses sujeitos que estavam marginalizados, em relação ao saber acadêmico, começaram a escrever porque se desvincilharam da preocupação com o não saber falar; porque mudaram o seu ponto de referência, que estava voltada para um ideal encarnado nos ricos e eruditos. Esse pequeno giro do olhar, os fez enxergar em volta, e se darem conta que eram muitos. Observei que esse giro do olhar foi em resposta a essa voz que chamo de voz política do rap. Política porque trouxe consigo novas formas de poder. Poder falar, poder escrever. O que vemos é que esses artistas estão reivindicando o seu direito de expressão. As dificuldades são muitas e uma delas é apontada por Marcos Bagno (1999):

Como a educação ainda é privilégio de muito pouca gente em nosso país, uma quantidade gigantesca de brasileiros permanece à margem do domínio de uma norma culta. Assim, da mesma forma como existem milhões de brasileiros sem terra, sem escola, sem teto, sem trabalho, sem saúde, também existem milhões de brasileiros sem língua. Afinal, se formos acreditar no mito da língua única, existem milhões de pessoas neste país que não têm acesso a essa língua, que é a norma literária, culta, empregada pelos escritores e jornalistas, pelas instituições oficiais, pelos órgãos do poder – são os **sem-língua**¹⁶.

Essas provocações de Bagno nos dão a dimensão política dessas vozes das periferias que conquistou a condição de serem ouvidas de outra forma, tendo como efeito essas transformações pontuais, das quais nos dão notícias essas produções literárias em curso. Tais produções deixam entrever a voz do rap soprando a coragem, estimulando a ousadia. Foi por ter percebido essa rede discursiva se formando nos redutos onde não havia livros, que me dei conta da função exercida pela voz, na fronteira entre o oral e o escrito. Não é meu objetivo me deter nas produções literárias da periferia. O que me instiga a pensar é a questão da transmissão que está em jogo nesse processo. Transmissão de um saber que se construiu no movimento hip hop e que se alastrou por outras formas de criação e saber. Saber disso é o motor que faz esses escritores escreverem. Na apresentação escrita por Xico Sá para o livro *Contos negreiros* de Marcelino Freire (2005:13), lemos o seguinte:

Na maciota, o Freire de Sertânia, Pernambuco, e da bagaceira de São Paulo – não o Freyre à sombra das pitangas de Apipucos –, dá belas chibatadas no gosto médio e preconceituoso, com gozo, gala, esporro, com doce perversidade, sempre no afeto que se encerra numa rapadura.

Nessa passagem da alienação em direção ao entendimento da “violência simbólica” à qual o sujeito está submetido, o deboche e a ironia mostram o tom das disputas desses escritores das periferias pelos lugares que antes não lhe eram reservados. No rap “Pânico na Zona Sul”, esse recado foi dado:

¹⁶ Grifo do autor.

A mudança estará em nossa consciência,
praticando nossos atos com coerência
e a consequência será o fim do próprio medo
pois quem gosta de nós, somos nós mesmos,
tipo porque ninguém cuidará de você.

Em 1990, o Racionais MC's lançou o disco *Holocausto Urbano*, do qual faz parte esse rap. Pelo que já se produziu de lá para cá, o recado foi escutado. Para além ou aquém das fascinações que os ídolos despertam, outra coisa vinculada ao saber do inconsciente é passado através da arte. E na arte do rap, a voz tem esse papel fundamental, de passar essa coisa vinculada ao saber que não se sabe que sabe. Primeiro, por se tratar de uma arte musical e poética, onde essas sutilezas da transmissão encontram um campo fértil para suas expressões mais enigmáticas. Sabemos desde os primeiros escritos sobre a arte poética, que as rimas sempre foram aliadas da memória. No rap, as rimas, que são ditas através do canto falado, ou da fala cantada são consideradas a arma mais poderosa para não apenas guardar as mensagens na memória, mas para tocar o futuro. As formações melodiosas, que chamo “o repouso do guerreiro”, só acontecem no rap no espaço dos refrões, para dar um descanso no discurso da luta. Assim, as formas de saber sobre as condições das suas vidas são formuladas precisamente através das formas rimáticas e rítmicas que oferecem o tom, a dicção e a expressão do que é preciso ser dito. E, portanto, é necessário atentamos para a função da voz que é o objeto de escuta da psicanálise.

II

A voz definida cientificamente em seu suporte fisiológico não nos oferece subsídios para entendermos essa voz que eclode das letras do rap, que por sua vez ecoa das vozes das periferias. Embora se utilize a mesma palavra para as duas funções, elas não se confundem. É fácil constatar que a natureza enigmática da voz vingou, conquistando espaço em diferentes áreas acadêmicas e inspirando a criação de novas disciplinas para estudá-la. Mas, apesar de constituir-se como um tema tão disputado por diversas áreas do saber, a voz não perdeu o seu estatuto de objeto de desejo e de prazer estético. No entanto, a voz é um daqueles objetos que oferecem

bastante resistência para se deixar capturar em sua totalidade. A sua natureza volátil, misteriosa, inapreensível ganha, na versão psicanalítica, uma compreensão que ajuda a encaminhar este trabalho. Nessa versão, a materialidade da voz se apresenta como um recorte preciso no real. Por conta disso, só podemos saber dela através dos seus efeitos sonoros, que é a forma imaginária, na qual podemos identificar de quem é a voz, os seus timbres e os demais elementos que a caracteriza. Mas aí já se trata da voz como entidade representada.

Para pensar nessa voz política, que se apresenta como a novidade do século, trazida pelo hip hop, é importante que separemos primeiramente as duas funções da voz: essa função enquanto objeto da pulsão e arauto do desejo, da voz enquanto objeto de pesquisa, de reflexão pelas disciplinas médicas e pelas mais variadas especialidades clínicas. Bem rapidamente, farei uma visita aos consultórios que tratam a voz pelo viés fisiológico.

A medicina e a fonoaudiologia se preocupam em conhecer os procedimentos da voz para tratar dos problemas que acarretam o mau funcionamento, ou o não funcionamento do aparelho fonador. A rouquidão e a afonia, por exemplo, são diagnósticos dados pela ciência médica. No caso de um prognóstico favorável à vida, a afonia e a rouquidão, ou quaisquer distúrbios da voz, também podem ser tratadas pela fonoaudiologia, e até pela fisioterapia, como coadjuvantes do tratamento médico. Nessa variedade de caminhos teóricos, nessa profusão de centros terapêuticos, a voz está ligada aqui à sua articulação com a emissão da fala e do canto. Nesse sentido, existe uma infinidade de oficinas de técnicas vocais para melhorar a performance da fala ou do canto, quando a voz é tomada em sua concretude anatomofisiológica.

Se tomarmos apenas o viés da disciplina fonoaudiológica, que é grande colaboradora dos professores de canto, e preparadores vocais, de psicólogos, veremos que seu tratamento envolve variadas técnicas com vistas à reconstituição e aperfeiçoamento da voz, ao treino da fala, enfim, aos problemas ligados ao mau uso do aparelho fonador. Já no universo da música, a voz é ouvida como se ouve um instrumento. O ouvinte quando, além de amante da música, também é um especialista e teórico, fica atento ao processo através do qual os efeitos, benéficos ou não, do trabalho da fala ou do canto se deixam perceber.

Pensando nessa voz ligada à emissão do som, é notório que a voz falada ou cantada sempre nos pareceu tão natural que nem reparamos na operação complexa que é tirar sons e até notas musicais ao fazer vibrar o ar nas cordas vocais. Além de disso, articular fonemas, formar

palavras e até dizer coisas que significam. Numa pequena expressão da fala coloquial, num único verso recitado, num breve fraseado de uma canção podemos observar uma variação quase infinita da capacidade expressiva da voz, tanto quanto de suas qualidades intrínsecas. Fiquemos com alguns exemplos: tom, altura, dicção, sotaque, timbre, afinação, ritmo, harmonia, interpretação.

Diante da riqueza de possibilidades artísticas com a qual a voz se oferece aos falantes, aos cantores, o preparador vocal faz parte das novas modalidades de trabalho com a voz. O professor de canto e agora preparador vocal Filipe Abreu (2008:128) é um dos pioneiros, no Brasil, onde a sua intervenção se desvia do canto para a voz. É um desvio mínimo, que não trai o canto, mas já corresponde à importância da voz ganhando autonomia nesse caso. Ele diz que “no canto popular urbano, a figura do preparador vocal é relativamente recente”, porque “o canto popular é geralmente associado a um canto espontâneo, um canto que teoricamente não precisaria de nenhum tipo de estudo formal, resultado do talento e do instinto natural do cantor”.

Para o cantor do rap, a preparação vocal começa na política da sua emissão: a voz precisa ecoar no íntimo de cada um, para quem o rapper se dirige. As rimas correm na velocidade de um raio atizando a coragem dos jovens, criando uma nova estimativa de seu valor, permitindo a descoberta de um outro modo de cuidar de si: essa onda sonora que se quebra nos becos das quebradas. A voz ativa dos poetas do rap, ao denunciarem essa tragédia da vida cotidiana das periferias, cumpre a função inédita de romper um silêncio milenar. “A periferia grita”. Em alto relevo, a voz do rap, ao cantar para os sobreviventes, conta uma história, deixa claro que a sua história está fundada em um discurso, que esse discurso sustenta um ponto de vista, e demonstra a sua eficácia simbólica.

Tinha falado antes sobre a voz como objeto da pulsão, e por essa condição ela é dotada de uma força propulsora que põe em funcionamento o corpo tocado pela linguagem. Nesse funcionamento, a diferença entre a fala e a voz está em consonância com o que diferencia a música e a letra. Essa diferença se coloca quando indagamos sobre o poder da voz. O seu domínio vai se estender nos dois seguimentos, tanto na música, quanto na fala e na letra. O poder da voz é aquele de se fazer reconhecido pelo outro. Quando os rappers cantando dizem que “a periferia agora grita”, penso que está em jogo aí um reconhecimento de um desmanche das representações, na ordem do porta-voz. Tomar a palavra só é possível se houver uma voz que a conquiste e sustente a palavra conquistada.

III

Como se percebe, esta tese versa sobre as provocações significativas que me foram suscitadas pela força com que as zonas periféricas dos grandes centros urbanos se transmutaram em centro das atenções do mundo globalizado. Periferia, hoje, é uma palavra de ordem, é o mote comum que estimula a interlocução entre os discursos científicos e a opinião pública; entre a pesquisa acadêmica e o imaginário popular; a ficção e a realidade. É a temática inspiradora das criações artísticas e alvo ambicioso das produções culturais. Mais do que isso, a periferia está voltada para si mesma, centrada nas suas experiências locais, preocupada em transformar a realidade de suas condições, deixando para trás as velhas formas de resistência.

No início desse processo, a periferia, ao voltar-se para si mesma, começou a declinar o seu plural. Foi assim que as periferias começaram a aparecer no mapa geopolítico do globo terrestre, desvelando uma outra potência cultural até então subestimada. Portanto, não é força retórica creditar a grande novidade neste século que se inicia ao fato de que o mundo está sendo obrigado a ouvir as vozes das periferias do mundo. O escritor e rapper Ferréz¹⁷, oriundo do bairro Capão Redondo, na periferia de São Paulo, fala sobre a importância crucial dos discursos produzidos nessas periferias, levando em conta as dificuldades que sempre encontraram para se fazerem ouvir, e as consequências desse descaso:

quando eu fiz capão pecado, tem um trecho que fala assim: "o futuro é 'mad max', esteja preparado. dias de chuva, bairro entrincheirado". eu já falava lá. se for ver uma reportagem minha e do Paulo Lins na 'folha', em 2000, a gente falava o quê? 'ou pela arte ou pelo terror.' e hoje a gente está vendo o quê? o terror. e isso é um pequeno nicho do que vai acontecer ainda.

Ferréz é um dos bravos exemplos dessas vozes que tomaram a palavra, atravessaram os ouvidos de importantes centros de poder hegemônicos, mas, principalmente, dos próprios artistas e produtores culturais das próprias periferias, que se deram conta da importância de um bem dizer sobre as suas condições de inserção no mundo. Edy Roche, também do Capão Redondo, um dos componentes do grupo de rap *Racionais*, diz no rap “Beco sem saída”:

¹⁷ Entrevista para a autora desta tese, no Capão, SP.

Só falamos a verdade
 e a nossa parte você sabe de cor.
 Atravesse essa muralha imaginária em sua cabeça
 sem ter medo de falhas.
 Se conseguiram derrubar uma muralha real
 de pedra
 você pode conseguir derrubar esta.
 Leia, ouça, escute, ache certo ou errado
 Mas, meu amigo, não fique parado.

Não subestimemos a força da eficácia simbólica: o canto do rap foi o grito inicial das periferias, foi o estopim que se alastrou e seus ecos promovem aos poucos essa coerência extraordinária entre o dizer e as ações através dos movimentos sociais puxados pelas produções culturais que agora conhecemos. Mesmo já nascida, a criança precisa de cuidados, e Ferréz(2005) aponta para o desamparo que os espera:

A fita é essa: os filhotes daqui nem sempre têm uma mãe para ensinar, o sofrimento muitas vezes é nossa escola e a caminhada feita com muito barro antes de chegar no asfalto. Mas como se diz, a busca é uma satisfação e alcançar o resultado é um leve respirar.

A esse propósito, respira em uníssono o outro escritor da chamada literatura marginal, o paulista Sérgio Vaz¹⁸, quando, na apresentação do seu livro *Colecionador de pedras*, saúda os homens e as mulheres assim:

(Quixotes) que se entrincheiraram nesse quilombo cultural, e mesmo sabendo do real poder do inimigo, recusam-se a se entregar. Que venham os moinhos de vento! (...) E mais uma coisa, literatura não tem nada a ver com a cultura, e sim com a saúde “QUEM LER ENXERGA MELHOR”¹⁹.

É instigante observarmos a ironia com a qual todos esses autores tratam o descaso do Estado com a população trabalhadora do país, nesse trocadilho ideológico entre cultura e saúde e, ao mesmo tempo, forçando uma saída de emergência diante da possibilidade de se cair no ciclo

¹⁸ Sérgio Vaz é um dos criadores da Cooperifa (Cooperativa Cultural Da Periferia). Promove saraus de poesia e literatura, às quartas-feiras, em um boteco na periferia da Zona Sul de São Paulo.

¹⁹ Grifo do autor.

vicioso da vitimização. Nesse momento, as produções culturais representam uma porta aberta para os habitantes das periferias, cujo destino mais provável, quando escapam da violência, é morrer à míngua, sem assistência médica. A saída de emergência que o poeta propõe é pela abertura do olhar. É preciso ajustar o foco na engrenagem política e econômica e tentar compreender os mecanismos que estruturam a realidade social que eles conhecem na pele e suportam sobre os próprios músculos. Com o “coração em chamas”, Sérgio Vaz conclui o seu texto²⁰, dirigido aos “Quixotes”:

Ah, nunca se esqueçam: só o conhecimento liberta, ninguém mais.
E, ao se dirigirem para casa, tomem cuidado com os falsos heróis,
eles estão por aí, perfumados, mas não tomam banho. Prefiro
Revolução sem R.

Através de enunciados como o de Vaz, acima, este trabalho contempla a atualidade desse momento como uma passagem importante realizada pelos movimentos populares. Quando antigas queixas aliadas aos processos de resistência foram abandonadas, deram lugar às lutas pela melhoria de todos os setores da vida cotidiana, produzindo novas estratégias de enfrentamento dos problemas. Entre essas lutas destacam-se algumas que compunham a agenda das ações afirmativas, adotadas principalmente pelos movimentos negros nos anos 90, os quais compreenderam a importância de ocuparem os espaços de produção de conhecimentos acadêmicos, não só artísticos, mas científicos e tecnológicos.

Sérgio Vaz está dizendo que esta é a hora na qual as periferias devem fazer valer o seu direito ao conhecimento, à informação, ao saber; é a hora de compreender que o poder necessário para que se realizem essas mudanças desejadas tem que ser encontrado dentro de cada um, e através da autonomia participativa nos processos de negociação com os diferentes setores da sociedade. Para isso, não interessa mais fazer a revolução dentro das propostas tradicionais.

Essa proposta de Vaz me leva a Camus, às formas como este pensava a transformação da sociedade sem que uma única bala fosse desferida. Essa sua idéia de revolta sem revolução armada, defendida em seu livro *O homem revoltado*, publicado em 1951, valeu ao autor o desprezo dos intelectuais de esquerda, encabeçados por Sartre. Por “ter preferido os seres

²⁰ P. 6/7. idem.

humanos à história, morreu triste e isolado e só conheceu uma reabilitação tardia com a queda do muro de Berlim”²¹.

Nessa perspectiva indicada por Vaz, quando ele propõe que se risque a letra R da palavra revolução, o movimento liderado pelo hip hop, nas periferias, aponta para a via preferencial que vai dar na próxima estação, a do conhecimento, onde vamos reencontrar os teóricos do movimento, os escritores ficcionais e os poetas. É instigante observarmos essas vozes que se levantaram, entre os passageiros da agonia, ao traçar uma nova reorientação para viabilizar a construção de outra história, onde a palavra faça valer sua força de transformadora. A psicanálise nos prova a força da palavra e seus efeitos mutantes nos processos de re-significação.

Em vez de chorar o sangue derramado, trabalhar esse luto pelos trilhos da criação. Em vez de soltar receitas como quem joga panfletos, Ferréz faz a crítica da conjuntura social e lança questões em voz alta:

A cultura tem de ter representatividade na escrita, para ser nossa história.
Na TV vemos todos os dias o que os atores e cantores pensam. Sabemos suas opiniões e até com quem namoram atualmente, futilidade pura e perda de tempo. E quanto a nós?

Quem canta, escreve, interpreta a nossa vida?

Onde vamos beber no nosso passado?

E a nossa geração, onde vai beber? Quem plantou a cultura antes de nós e quem verá o que estamos plantando?²²

Sei de uma coisa trutão: agora somos a cultura, somos a voz. E ver essa voz escrita por ela mesma em todo o Brasil, é algo que nem dez Ruy Barbosa vai conseguir destruir.

“Nem dez Ruy Barbosa vai conseguir destruir”. Este enunciado é emblemático da certeza da autonomia que aos poucos esses produtores culturais das periferias estão conquistando. Ruy Barbosa, nesse caso, é tomado como metonímia de toda a tradição da norma culta que sempre deteve o poder hegemônico sobre as formas de expressão da sociedade, como se a sociedade pudesse ser vista como um todo, em bloco, e como se a língua falada por todos tivesse que cumprir à risca os mandamentos da norma. Com seu artigo “Us errados tava certo”, Toni C.²³ aponta na testa do sistema oficial, da norma culta e dispara:

²¹ Marion Van Renterghem, no artigo A filha do estrangeiro, Caderno Mais, Folha de São Paulo, 9 de setembro de 2007.

²² Os grifos são do autor.

²³ Toni C. hip hop a lapis, pp: 90 / 91.

Obrigada àqueles que me ofereceram armas. Pois foi através deles que percebi que uma arma é um mecanismo sofisticado de exterminar elementos. Percebi também que uma arma pode ser usada igualmente para o bem e para o mal a critério do portador. Duas armas poderosas que mais admiro são o **pensamento**²⁴ e a política. Ambas são alvos de “campanhas de desarmamento”.

Frente a esses disparos, o primeiro desafio com o qual respondo a essa provocação é “enigmar”²⁵ sobre o que dizem essas vozes. Para isso, é preciso ouvi-las e destacar dos seus ditos os traços significantes que estruturam os seus discursos, considerando de qual perspectiva essas vozes partiram e qual a sintonia da atenção de quem as escuta.

Há dois caminhos aparentemente paralelos a serem percorridos para se alcançar os sentidos do que dizem essas vozes. Digo “aparentemente paralelos” porque esses caminhos não se cruzam naturalmente e, no entanto, resta possível descrever uma linha imaginária que nos permite cruzá-los. Com essa finalidade, persigo o alinhamento paralelo desses caminhos e, ao mesmo tempo, me esforço para cruzá-los, atravessando as veredas dos signos que os distinguem, com a finalidade de proporcionar uma passagem ao trânsito que possa re-significar os passos dados anteriormente. Por esse intermédio, redes complexas de processos intertextuais e transdiscursivos são criadas durante esse processo e, a partir de um dado momento, não posso mais deter a disseminação dessas vozes por diferentes áreas do saber e dos discursos trazidos por essas vozes.

Um desses caminhos me foi orientado pela escuta aqueles que se reconhecem como pertencentes às comunidades das periferias. Essa fala de Edy Rock, no rap “Periferia é periferia” nos mostra para onde a seta aponta: “Periferia é periferia/ e a maioria por aqui se parece comigo”. E Gog, de Guará, Brasília, no rap “Brasília periferia”: “Tô em casa/ aqui os chegados sempre respeitaram as caras / (...)/ Brasília Periferia também tem sua Rocinha”. MV Bill, do bairro Cidade de Deus, Rio de Janeiro, no rap “Cidadão comum refém” diz: “A porrada que bate na cara não dói no playboy / Porque só dói em mim?”. E Nega Gizza, da Favela de Parque Esperança, Rio de Janeiro, no rap “Filme de Terror” faz coro: “Somos parte de um povo sem futuro”; e no

²⁴ O grifo é do próprio autor.

²⁵ Do substantivo enigma que virou verbo, “ele enigmava”, na voz do narrador do conto “Famigerado”, de João Guimarães Rosa. In: *Primeira Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985: p. 15.

rap “Depressão”: “O meu crime foi falar pela minha gente favelada / (...) / Nascemos pra morrer feliz de fome/ Nascemos sem se orgulhar do próprio nome”.

O outro caminho que trilhei foi seguir as falas daqueles que refletem sobre as periferias, a partir de uma perspectiva de fora. Vejamos alguns exemplos das vozes que falam das periferias sem pertencerem a esses espaços. Tânia Pellegrini (2004:23), a respeito do livro *Cidade de Deus*, de Paulo Lins:

A espiral ascendente da barbárie, dentro do espaço único, fechado e claustrofóbico que é a Cidade de Deus, induz o leitor menos atento ou desavisado a pensar que existe uma espécie de autofagia inelutável obrigando os habitantes a se destruírem sistematicamente.

Diz Benito Martinez Rodriguez (2004:56.), analisando a obra do escritor e rapeador* Ferréz:

Está claro que, como no caso da ocupação do espaço urbano, sempre haverá risco de, por razões diversas, erigir a precariedade como referência, “celebrando” insuficiências como se elas representassem conquista ou resultassem de um esforço deliberado de busca e experiência.

No trânsito entre essas duas vias de abordagem, a fala dos que se dizem pertencentes às periferias e a fala dos que se reconhecem fora delas, aparece uma margem entre um e outro discurso, onde outros possíveis trânsitos se mostram potências discursivas que apontam para as produções do traduzir. Tradução da linguagem, dos costumes, das normas e regras, dos valores e das condições de vida. Tradução que pode ser realizada através das artes e das ciências, que nos leve a pensar sobre os fundamentos das políticas públicas, para que se encontre os instrumentos necessário à construção dessa nova cidadania tão apregoada atualmente.

Já sabemos que cidadania não pode ser dada, mas conquistada, através da autonomia daqueles que se reconhecem com direitos e pertencentes a uma dada sociedade. O acesso ao debate sobre o que significa cidadania, é que pode levar ao conhecimento das estruturas que se edificam a sociedade organizada sob os auspícios das leis que a regem e que são determinadas por todos que a compõem. Quer saibam ou não disso. A novidade que está em jogo no caso das vozes do rap, é uma forte expressão desse saber.

As periferias faladas não são as mesmas periferias que falam. Há uma distância considerável entre a voz que diz: “Aqui estou eu jogado no chão”²⁶, e a voz que testemunha o fato, as vozes que o lamentam, denunciam, analisam, filmam, fotografam, enfim, não é transparente o véu que encobre essa realidade. Da mesma forma, não é facilmente acessível o código que permite abrir o arquivo simbólico que nos faça compreender a construção desses lugares chamados de periferias.

Mas quando a voz que diz “Aqui estou eu jogado no chão” é a mesma voz de quem analisa o fato, filma e fotografa a cena, denuncia e escreve sobre os seus motivos, entra em movimento outra rotação nos mecanismos de poder de expressão que vai além de um aparente modismo de época. Observando o eco dessas vozes que se levantaram das zonas das periferias, vi que elas arrastaram consigo o peso de um não-dito milenar que tem suas raízes em um sintoma universal, intrínseco aos processos de violência e destruição que podemos observar na história do ocidente. Por isso, quando essa voz aparece, ela vem aos gritos, empurrada pelo peso daqueles sentidos recalçados. Não esqueçamos que foi assim nos primórdios dos movimentos feministas coma queima de sutiãs e afins.

As periferias acordaram e estão revendo seus lugares em relação aos centros, através de movimentos artísticos e culturais originados nas próprias periferias. É muito provável que a força desses acontecimentos seja tributária da promessa de que algo desse não-dito esteja em vias de ser formulado. Não é à toa que uma faixa significativa das áreas do saber está voltada, de uma forma ou de outra, para o estudo ou a reflexão sobre os processos de re-acomodação que as comunidades periféricas provocaram na sociedade como um todo. Se pensarmos bem, esse é o enigma de sempre, mas re-colocado na agenda do nosso tempo. As periferias têm urgência em desconstruir esse enigma, porque já está havendo um devoramento em curso.

Esta tese quer contribuir para esse debate, refletindo sobre as estruturas de dominação discursiva, ensaiando enveredar por um terceiro caminho: uma margem terceira, onde possa haver um diálogo entre as diferentes vozes do centro e das periferias, de tal sorte que possamos desconstruí-las. As vias para esse caminho já nos foram abertas por todos aqueles que estão trabalhando nessa direção. Os de fora e os de dentro. Essa terceira margem pode ser definida pelos trabalhos de parceria, como proponho desde o início, entre as comunidades periféricas e

²⁶ M V Bill. Rap “O soldado morto”. CD *Declaração de guerra*.

setores importantes da sociedade civil, como os centros acadêmicos e culturais, as ONGs, grupos de voluntários, etc.

Iniciativas literárias como o livro *Cabeça de porco*, escrito por MV Bill, rapper da Cidade de Deus, Celso Athayde, empresário de rap e hip hop e Luiz Eduardo Soares, antropólogo e cientista político, é um exemplo de parceria que ajuda a pensar em como sairmos desse impasse. Fernanda Abreu²⁷, cantora e compositora, diz, a respeito do livro, o que pode ser estendido ao processo de parcerias ao qual me refiro como “terceira margem da voz”:

Cabeça de porco. Parceria morro-asfalto: Luiz Eduardo Soares + MV Bill/Celso Athayde. Conexão asfalto branco classe média + preto pobre periférico. Dois mundos que não se comunicam. Mas aqui, apesar da distância que os separa, o que surpreende são as semelhanças e não as diferenças. Uma parceria possível? Dois mundos. Um legitimando o outro.

IV

Periferia é o nome de um lugar, de um espaço, de um território²⁸ onde as delimitações geográficas que os contém refletem claramente as desigualdades às quais estão expostos, cabendo-lhes a precariedade das condições sócio-econômicas. Foi nas periferias onde a falta se estabeleceu como herdeira da história das lutas pela posse da terra, no campo; pela divisão dos espaços urbanos, e pela distribuição dos bens materiais e simbólicos. MV Bill²⁹ fala sobre o que significa morar na periferia:

Tem uma cultura que sai das comunidades, mas, dentro desse trabalho de pesquisa rodando nas comunidades, percebi que muitos moradores, se pudessem, morariam em outros lugares. Quando digo que favelas deviam acabar, não é o povo, não as pessoas, mas a forma: morar em encosta, deslizamento, saneamento zero, desrespeito, arbitrariedade policial, submissão ao crime, essas paradas, tá ligado? (...) O que eu vi de perto é a falta de chance.

²⁷ Contracapa do livro *Cabeça de porco*, de Celso Athayde, Luiz Eduardo Soares e M V Bill. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

²⁸ Lugar, espaço, território são palavras que empreguei juntas de propósito, uma reforçando a outra, para chamar a atenção sobre o deslocamento dos seus significados a partir do pensamento de Milton Santos quando ele relaciona o território globalizado aos lugares revalorizados pela globalização, “dando ao espaço geográfico um papel inédito na dinâmica social”. *Território e sociedade*: Entrevista com Milton Santos. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000:23.

²⁹ MV Bill, em entrevista ao jornal *Caros Amigos*, Ano IX, nº. 99, 2005: P. 33.

Como lemos acima, a partícula “sem” é o elemento preposicional encontrado na maioria das produções literárias ou poéticas, nas composições musicais, nas artes plásticas, na fotografia e no cinema, e nos trabalhos acadêmicos quando referidos aos espaços denominados de periferias. As palavras indicadas para significar o verbete *sem* (HOUAISS, 2001): falta, negação, ausência, privação, exclusão, são as mesmas que compõem a terminologia dos textos que se referem às periferias, facilmente observável dentro do contexto em que esses lugares estão sendo redefinidos e os meios pelos quais a sua vigência tem sido veiculada. A propósito, o geógrafo Jaílson de Souza (Silva, 2004), filho de migrantes que vieram do Nordeste diretamente para a periferia do Rio de Janeiro, explica:

O eixo da representação da favela é a noção de ausência. Ela tradicionalmente é definida pelo *não teria*: um lugar sem infraestrutura urbana – água, luz, esgoto, coleta de lixo; sem arruamento; globalmente miserável; sem ordem; sem lei; sem regras; sem moral, enfim, o caos.

O “caso” de Jaílson de Souza é um exemplo bastante ilustrativo da mudança de paradigmas culturais provocada pela mobilização das periferias. Morador do subúrbio, desde a adolescência começou a trabalhar em ações político-culturais. Num certo momento, foi morar na Favela da Maré e se responsabilizou, com a sua comunidade, pela fundação do *Centro de estudos e Ações Solidárias da Maré*; criou e coordena o *Observatório das Favelas*. Sua voz é uma das vozes que vêm de dentro da periferia e, ao mesmo tempo, dialoga com os centros do poder e deixa transparecer a sua apropriação do saber dominado pelas elites.

Essa apropriação do saber dominado pelas elites levou-o a defender sua tese de doutorado em Educação, sendo o seu trabalho publicado logo depois (Silva, 2004). Preocupado com a inserção dos jovens na universidade, trabalhou as questões ligadas ao “discurso da ausência”, citado acima. Ele propõe “o combate a esse tipo de formulação” e explica que essa “representação perpetua um conjunto de preconceitos e estereótipos a respeito dos setores populares, que terminam por conduzir as políticas públicas a eles destinados”. O seu pensamento nos traz nuances que dão um alerta para não estancarmos na preposição “sem”.

Mas precisei ficar bastante atenta a essas sintonias finas dessas vozes, para perceber, no que dizem, os sopros de entendimento que nos possibilitem alcançar a terceira margem, como

aqui proponho. Na proposta de Jailson de Souza, percebe-se que há uma tensão importante que tem que ser pensada, entre enfrentar o real devastador, sem negá-lo e, ao mesmo tempo, criar possibilidades simbólicas e materiais para ultrapassar essas desvantagens. Ele nos mostra o perigo de pensarmos as periferias sempre com esse “sem”, mas, ao mesmo tempo, acho impossível negá-lo. Impasse? Ou tática para as propostas do autor em relação às política públicas? O futuro pode nos dar essas respostas.

Dentro desta perspectiva, os artistas do rap ainda estão olhando o real que os atormenta e tentando contar o que vêem. A epígrafe que dá início a este capítulo é uma das janelas das periferias que se abre dos versos do rapeador Gog, oriundo da cidade satélite de Brasília, chamada Guará. Ele nos mostra a periferia como um lugar onde as ruas não têm nome e os barracos não são numerados. Sem inscrição no mapa da cidade, é um lugar para não ser encontrado. Os rappers mostram uma visão desencantada, sem outro lugar para onde escapar. Mano Brown³⁰ rima com essa idéia quando escancara a mesma janela e fala o que vê no seu bairro, na periferia de São Paulo, onde também mora Edy Rock, ambos componentes dos Racionais MCs.

No Capão Redondo é onde a foto não tem inspiração pra cartão-postal. Os turistas não vêm gastar os dólares e os poetas nunca nem sequer ouviram falar, pra citar nos sambas-enredo.

Nessa descrição de Mano Brown, assim como nos versos de Gog, de Brasília, e de Edy Rock, os narradores são os próprios autores que se oferecem como sujeito e objeto de seus textos, formalizados pela autonomia de quem conta o que viu, ouviu e viveu, sem nenhuma preocupação com o distanciamento entre o autor e os seus personagens. A novidade é que não se trata aqui de um realismo estilístico que saiu de dentro da tradução naturalista, quando tudo parece apontar para isso.

Dentro do contexto específico dos impasses sócio-econômicos aos quais os setores populares estão submetidos, a palavra periferia abrigou a natureza do mito para que fossem narrados os eventos inassimiláveis ao longo desse processo violento de globalização. Várias fissuras foram abertas no tecido da representação do que se acordava sobre a identidade cultural

³⁰ Mano Brown, na orelha do livro de Ferréz, *Capão pecado*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

desses espaços urbanos. O primeiro furo foi encontrado na certeza fixada ao dogma de que as comunidades das periferias eram naturalmente ativadas por uma força centrífuga, impermeável aos estímulos de fora.

A fragilidade dos fundamentos que apoiam essa certeza é denunciada por Souza, na sua proposta de sair do impasse, mudando a forma de falar, re-colocando a questão de um lugar de maior autonomia. Uma forma de sair da via do impasse para onde essa partícula “sem” nos empurra, por um lado, é forçar os remos para além das margens da denúncia. As braçadas para surfar ondas estéticas é um esforço que observo em Mano Brown, quando vi seus últimos trabalhos e li suas mais recentes entrevistas. No DVD *100% Favela*³¹ é possível perceber essas suas preocupações formais ligadas à estética. Vamos conferir:

Pra quem curte o rap, é necessário que ele se modernize, se profissionalize o mais rápido possível, senão não vai sobrar nada pra ninguém, porque as pessoas estão reclamando muito da ruindade do rap. Falta som, luz, letra, batida, idéia, as próprias pessoas que curtem estão reclamando da pobreza do rap. Pobreza em todos os sentidos, entendeu? De idéia, de roupa, palavra, som, banheiro sujo, ambiente carregado, o nosso próprio povo quer modernizar.

O mano Brown, ao refletir sobre o fazer do rap, as construções das letras, está colocando em prática o quinto elemento do hip hop: o conhecimento. Esse DVD é uma prova concreta dessas mudanças sutis que já podemos perceber em meio aos versos desesperados dos artistas das periferias que margeiam o Brasil, por sua vez um país periférico em relação ao chamado primeiro mundo. Não são aleatórios os versos de Edy Rock que dizem: “Este lugar é um pesadelo/ fica no pico numérico de população”.

V

Esse processo histórico do qual resulta a distribuição desigual das terras e do conjunto dos bens materiais e simbólicos no Brasil, corresponde aos processos de construção da nação

³¹ *100% Favela* é um DVD duplo, realizado pela produtora “Talentos Aprisionados”, 1DASUL, Projeto Periferia Ativa, Capão, São Paulo.

brasileira desde a expansão marítima dos reinos da Espanha e de Portugal, e a conseqüente colonização, de toda a América Latina, por ambos empreendida. Ninguém desconhece como se deu, nesse processo, o genocídio de mais de 5 milhões de índios, no Brasil. Não é o caso de explorar agora essas inter-relações históricas. Por isso, fica só o lembrete do contexto em que estamos.

Mas podemos pensar rapidamente no genocídio dos nossos índios, pelas suas características peculiares, pois ele se deu tanto no próprio assassinato dos índios, como na destruição de suas culturas, línguas e, atualmente, está em curso a destruição da própria floresta. As nações indígenas que eram consideradas como entraves ao empreendimento colonizador, ao qual deveriam ser submetidas ou exterminadas, receberam da parte das missões jesuíticas uma das investidas mais ferozes, através das quais se pode tomar esses procedimentos como uma das origens possíveis dessa condição dos que não têm, dos que carregam até hoje o estigma do “*sem*”, como foi já colocado.

O crescimento das desigualdades que fazem padecer as populações de baixa renda e que habitam as zonas periféricas em todo o mundo, não estaria vinculado necessariamente ao seu crescimento demográfico. Nesse progressivo espalhamento da população, a partir do distanciamento do centro, não apenas geográfico, mas de poder, promove-se uma divisão dos espaços físicos, de uma forma totalmente irracional.

Dentro da constituição urbanística de uma cidade, não há como justificar a violência com que é tratada a classe trabalhadora do país, dadas as suas condições de moradia. Essa tendência da periferia em sucumbir a tais condições sempre renovadas, é fundamentada em falsas premissas ideológicas e até religiosas, encobridoras das verdadeiras causas políticas que estão em jogo nesse processo que, assim, re-atualiza o distanciamento cada vez mais crescente desse núcleo de poder: poder ter, poder morar, poder saber, poder falar, poder decidir, poder viver.

Cada uma dessas manifestações do poder depende uma das outras e todas se relacionam entre si, tendo a voz como a instância de articulação e expressão máxima desses poderes. Quem tem voz manda. E quem manda exerce a soberania do comando de ações fortalecedoras das forças hegemônicas que por sua vez fazem uso privilegiado dos territórios, no sentido que é dado por Milton Santos (Santos, 2005:79):

No mundo da globalização, o espaço geográfico ganha novos contornos, novas características, novas definições. E, também, uma nova importância, porque a eficácia das ações está estreitamente relacionada com a sua localização. Os atores mais poderosos se reservam os melhores pedaços do território e deixam o resto para os outros. Numa situação de extrema competitividade como esta em que vivemos, os lugares repercutem os embates entre os diversos atores e o território como um todo revela os movimentos de fundo da sociedade.

Através da ação dos gritos da periferia, aliada à atualidade do pensamento dessas vozes que pensam as periferias de fora, mas como parceiros, a exemplo de Santos, percebemos a importância de tais contribuições para o debate dessa conjuntura sócio-cultural que nos cerca e onde nos encontramos. Observamos, através dessas construções discursivas, as rachaduras nesse processo que parecia se perpetuar indefinidamente. Estão sendo desenhadas novas configurações dos espaços, dos lugares e dos territórios através de um deslocamento das forças centrais abaladas por essa potência das periferias. Importante observar que o plural das periferias ultrapassa a simples contagem numérica e designa a diversidade de suas culturas.

A periferia da Índia não se parece com as *cités* parisienses; o Bronx de Nova Iorque jamais será confundido com as ruas do *Least London*, assim como as favelas do Rio de Janeiro não imitam as favelas da Jamaica, e nem ambas são réplicas dos territórios mais empobrecidos da África. Ao mesmo tempo, todas as periferias de todo o mundo se parecem ao refletirem a condição da falta, assim como todos os centros têm em comum a estrutura de poder. Camila (Rodrigues, 2005) uma MC chilena diz, a respeito: “Não importa se o país é rico, quem faz hip hop costuma ser pobre”. Albert Camus (1994:75) dá o tom, literário e político:

Só os ricos podem reencontrar o tempo perdido. Para os pobres, o tempo marca apenas os vagos vestígios do caminho da morte. E, além disso, para poder suportar, não convém se lembrar muito (...).

A urgência do futuro parece ser o rumo desejado pelos sujeitos periféricos. Mano Brown, mais uma vez, nos fala no DVD *100% Favela*:

Na periferia tudo é urgente, é questão de vida ou morte. As coisas demoram demais, aí as pessoas ficam revoltadas, amargas, ficam

desconfiadas. Qual é o lema da periferia? “Cada um, cada um”, E rap, é o quê?” É nós na fita!”. É outra idéia, esse bagulho de “é nós” é coisa do rap.

Na perspectiva de fazer ecoar essas vozes que demonstram um novo poder de tomar a a palavra, o hip hop traz os manos e manas para o seio de seu movimento ou cultura através de uma linguagem que consegue unir adeptos de todas as periferias do mundo. Ferréz escreve sobre isso:

... e pra ter um pé na vitória tem que fazer o quê?
Tem que ter os dois pés na realidade.
100% na realidade senão vira!

Não consigo mais encontrar a referências dessa fala de Ferréz, mas presumi que é melhor citá-la, mesmo sem as referências. Os textos literários, poéticos ou documentais dos artistas do rap que se dizem pertencentes à periferia, apresentam uma característica muito peculiar, que denomino aqui de “camuflagem híbrida”. Camuflados de ficção, mostram a realidade; camuflados de realidade, realizam a ficção; disfarçados de relator, pegam o real à unha e vão lutar na arena narrativa do trágico, na concepção periférica do termo. A tragédia urbana, à qual as pessoas das comunidades da periferia estão submetidas, re-inaugura o sentido do trágico que foi recolhido pelos artistas do hip hop como uma forma possível para simbolizar essa violência crescente. Eles precisam construir a narrativa da cidade que eles conhecem, que difere totalmente da cidade descrita pelas classes dominantes. É somente com a construção da realidade da sua cidade, que os moradores das comunidades poderão alcançar o estatuto de cidadania.

Por outro lado, os artistas do funk encontraram diferentes formas de encarar a invasão desse real impossível de ser suportado. Os funkeiros e funkeiras tomaram o rumo discursivo do humor, do cômico, do escracho. Elegeram o desejo e o sexo como tema e inspiração para suas letras, músicas e danças.

Esses narradores, em verso e prosa, são exemplos da re-significação do termo periferia de acordo com a potência semântica revelada nas recentes configurações simbólicas desses espaços urbanos em suas relações com os chamados centros. A força da voz do narrador vem da união entre a matéria e a forma, entre a realidade e a ficção, entre o documentário e a crônica, formas

híbridas de manifestações discursivas que podem ser analisadas tomando como modelo de análise o que Antônio Cândido (1998:9) chamou de “redução estrutural”:

(...) isto é, processo por cujo intermédio a realidade do mundo e do ser se torna, na narrativa ficcional, componente de uma estrutura literária, permitindo que esta seja estudada em si mesma, como algo autônomo.

É através desta matriz analítica proposta por Cândido que pode se tornar mais transparente para nós o que está se delineando nesses espaços, lugares e territórios tradicionalmente escritos, filmados, pintados, encenados, documentados, estudados, enfim, falados por aqueles que viviam fora de seus limites geográficos, de suas barreiras sociais e das suas fronteiras culturais.

Atualmente, as novas condições que se apresentam apontam para um processo de identidade cultural que o nome periferia faz aglutinar, numa experiência comum, uma determinada comunidade de sujeitos. A escuta do sentido do que dizem as vozes dos próprios moradores que se reconhecem pertencentes às periferias – as vozes da chamada literatura marginal, as vozes poético-musicais do hip hop e do funk, por exemplo –, nos dizem, em primeira mão, que são vozes dos sobreviventes de uma das piores catastróficas da nossa civilização. São, além disso, ecos das vozes dos mortos que sucumbiram nessa violência urbana, considerada por leigos e cientistas, uma verdadeira barbárie. Os níveis de pobreza, aliados às estatísticas mais alarmantes dessa violência são responsáveis por um verdadeiro genocídio de um grande contingente de jovens negros e pobres, entre os 14 e 24 anos de idade (Soares, 2003).

No rap “O soldado morto”, do rapper MV Bill, a voz do narrador é do próprio morto, mais um jovem, negro e pobre, nativo da periferia assassinado: “Decepção pro meu pivete / vê seu pai morrer aos dezessete”. O morto, num outro verso, se queixa de que foi morto pelo mano da mesma cor e que vive nas mesmas condições que as suas: “Não percebe que atirou no próprio espelho”.

Estamos diante da formação de um sintoma social de gravíssimas proporções que pode ser conceituado dentro do universal da experiência contemporânea, mas que só pode ser compreendida levando-se em consideração suas múltiplas dimensões, através das modalidades singulares com que se apresentam. Por isso falo que é importante que auscultemos os muitos

exemplos dessas centenas de ocorrências nas favelas, tanto pela pelas vozes da periferia falada por quem vive fora dela, quanto pela própria periferia falando. Esses exemplos nos mostram em primeira mão os movimentos que começam a se desprender das denúncias e começam a elaborar propostas alternativas à resistência. “Demorou já é”, palavra de ordem dos rappers e funkeiros.

Do primeiro tipo, ou seja, a periferia sendo falada, temos reportagens como essa: “O morro pede passagem”, da *Revista O Globo* (4 de junho:2006). Na reportagem, o olhar do outro, daquele que não vive na periferia, mostra o que procura e o que vê ali, a partir do seu ponto de vista. Trata-se de um texto de reportagem que tem a favela como assunto e ressalta esse momento de transformação das periferias. Vejamos como a reportagem é iniciada:

As Favelas do Rio estão promovendo uma virada cultural para transcender a realidade de miséria e violência. Os morros sempre produziram cultura, mas nunca com tanta força e diversidade. Este novo movimento artístico está na música, na dança, nas artes gráficas, no teatro e até no cinema de periferia. É feito por artistas que saíram da pobreza e contam de maneira original e inovadora a sua própria história de vida.

No exemplo seguinte, a periferia falando, trago de volta Mano Brown, que fala, no DVD *100% Favela*, e que já foi citado anteriormente. Fala Mano Brown: “Eu fico orgulhoso de ver uma fita acontecer na minha quebrada. Eu posso contar pros outros que aconteceu aqui. Dá orgulho de fazer parte”. Também no exemplo a seguir, temos uma forma híbrida de abordagem do tema, que combina os dois tipos anteriores, ou seja, nesse caso, a periferia fala e, ao mesmo tempo, é falada. A periferia é mostrada e se mostra, a convite do outro, através dos meios oferecidos pelo outro.

Trata-se do programa *Central da periferia* (2007) veiculado pela rede Globo de Televisão, em um horário nobre, à tarde, no último sábado de cada mês. Ali são apresentadas as produções musicais e outras curiosidades do cotidiano das periferias de cada estado brasileiro. O importante a sublinhar aqui, é que o objetivo do programa é hospedar as vozes da periferia. Todo mês é oferecida ao público essa oportunidade de se informar sobre as inúmeras manifestações artísticas originadas nas periferias de todos os estados do Brasil. São ressaltadas as multiplicidades culturais do país, ainda pouco divulgadas nos meios de comunicação do *mainstream*. O idealizador do programa, o antropólogo Hermano Vianna, diz a respeito: “O *Central da Periferia*

não quer falar por esses ídolos e projetos periféricos, mas sim abrir espaço para amplificar as múltiplas vozes da periferia, para que elas converseem finalmente com o Brasil inteiro”.

A forma como Vianna fala, a despeito da sua sabedoria em lidar com esses novos acontecimentos, nos mostra também a força dessa voz que se levantou. Isso nos dá um mapa da realidade urbana onde a vida dos moradores da periferia se tornaram temas corriqueiros dos estudos acadêmicos em todas as áreas do saber. Estuda-se a arquitetura das favelas, e se planeja a transformação urbanística das favelas.

Do mesmo modo, a violência que se abateu sobre as zonas periféricas do Brasil, nos últimos anos, é uma das principais questões nas pesquisas das ciências políticas, da sociologia e antropologia, da criminologia, do direito e da justiça. Maria Augusta Ramos, diretora do filme *Justiça*, mostra a realidade da população pobre brasileira quando esta necessita dos serviços da justiça. Pedro Butcher, da Revista *Cinemas*, diz a respeito do filme:

Justiça, documentário de Maria Augusta Ramos, pousa a câmera onde muitos brasileiros jamais puseram os pés — um Tribunal de Justiça no Rio de Janeiro, acompanhando o cotidiano de alguns personagens. Há os que trabalham ali diariamente (defensores públicos, juízes, promotores) e os que estão de passagem (réus). A câmera é utilizada como um instrumento que enxerga o teatro social, as estruturas de poder — ou seja, aquilo que, em geral, nos é invisível.

As produções cinematográficas, a programação televisiva do país e as escolas de comunicação encamparam os temas ligados às estéticas da periferia. Na reportagem da revista de *O Globo* (4 de junho:2006) lê-se ainda uma fala de Cacá Diegues, entrevistado pelos jornalistas:

A grande novidade da cultura brasileira é o cinema de periferia. Trata-se de uma visão muito original na cultura brasileira, um testemunho de vida destes meninos e meninas.

Os filmes *Cidade de Deus*, *Sou feia mas tô na moda*, *Fala tu*, *Carandiru*; seriados de TV como *Cidade dos Homens*, todos fazem parte dessa nova fase das produções artísticas tendo a periferia como tema. São ilustrações e provas da força com que a periferia aos poucos está se apropriando dos espaços de toda a cidade e ampliando suas atuações nos setores que, até meados

do século passado, eram ocupados apenas pelas elites econômicas e sociais. A propósito, fala Diegues, na mesma reportagem: “O cinema de periferia trará um novo olhar. Eu fui um dos diretores dos cinco episódios de “Cinco vezes favela”, nos anos 60, mas agora são esses meninos que vão falar da vida deles, do que eles sentem desde que nascem na favela”.

Quanto à fotografia, impressiona o número e a qualidade dos trabalhos que têm sido feitos nas comunidades carentes. Projetos ligados a ONGs, a grupos de voluntários, associações de moradores e a centros culturais oferecem oficinas de fotografia para os jovens dessas áreas carentes. Já se têm notícias de exposições e de várias outras formas de apresentações dos trabalhos fotográficos feitos pelos meninos e meninas os quais, aos poucos, estão formando um contingente de novos fotógrafos oriundos desses espaços urbanos, levando para o mundo da fotografia os seus pontos de vista locais, particulares, subjetivados.

Exemplar desse tipo de produção é o filme *Nascidos em bordéis*, de Ross Kauffman e Zana Briski, ganhador do Oscar de melhor documentário. Essa obra é resultado de um trabalho feito pelos diretores americanos com as crianças do bairro da Luz Vermelha, um dos mais pobres de Calcutá, na Índia. O filme trata exatamente dessa parceria entre os de fora e os de dentro dos espaços da periferia. Os diretores ofereceram uma oficina de fotografia para as crianças desse bairro, que é de prostituição. As crianças, enquanto aprendiam a técnica fotográfica, descobriam através de sua própria perspectiva as imagens de seu bairro, e começaram refletir sobre a vida que levavam em meio à pobreza quase absoluta e, a partir daí, começaram a falar dos seus sonhos e dos empecilhos para realizá-los.

A música, a literatura e a poesia, o grafite, a dança e os esportes também têm sido fortes aliados nessa provocação significativa que irrompe a todo o momento das manifestações culturais das chamadas estéticas da periferia. A partir dessa intensidade, considero o termo periferia propício a ser analisado em sua função de signo de um sistema particular de acontecimentos artísticos, pontualmente a literatura marginal, as letras do rap e do funk, dentro do seu contexto cultural específico.

Pela riqueza significativa que o termo periferia sugere, é interessante observar sua versatilidade semântica. Por exemplo, para essa reportagem da Revista *O Globo*, citada acima, foram dados três títulos. O título da capa, “A virada cultural carioca”, está acompanhado do subtítulo: “Da música ao teatro e ao cinema, a nova produção artística dos morros do Rio une

criatividade, talento e diversificação”. No índice da revista, a indicação da página da reportagem de capa vem com outro título: “A nova cultura da periferia”. Chega-se à página 20 e encontra-se a seguinte reportagem: “O morro pede passagem”. Isso mostra a exuberância de termos, de expressões com que se procura expressar a surpresa e o a vitalidade do momento cultural em que estamos vivendo, arrastados pelas ondas periféricas.

Aqueles que se dizem fora da periferia, o que dizem? Pergunto pelo valor significativo que se pode inferir do fato de que alguns moradores da cidade tomam como referência, para se localizarem no espaço urbano, o estar fora da periferia. Não se trata de uma localização geográfica, apenas. Está em jogo aí toda uma herança simbólica, cujo inventário está nas mãos dos poucos herdeiros reconhecidos juridicamente. Essa herança simbólica, inscrição dos sujeitos como cidadãos, é que franquia a partilha material dos bens.

Não estamos muito longe de perceber a força transformadora que as mudanças dos paradigmas culturais potencializam. Mais uma vez escutemos Camus (1994), na sua travessia de uma pobreza extrema em direção a uma “terceira margem”, nos mostrando as facetas surpreendentes dos destinos centrais / periféricos que uma obra literária pode tomar. Diz o autor:

Justamente, o que chamara sua atenção quando conhecera outras casas, de seus colegas de ginásio ou, mais tarde, de um mundo mais rico, fora o número de vasos, de taças, de estatuetas, de quadros que enchiam as salas. Em sua casa, dizia-se que o vaso que está em cima da lareira, o pote, os pratos fundos, e os poucos objetos que porventura existiam não tinham nome. Na casa de seu tio, ao contrário, chamavam atenção para a cerâmica de Vorges, comia-se num serviço de Quimper. Quanto a ele, crescera sempre no meio de uma pobreza tão desprovida quanto a morte, entre nomes comuns; na casa de seu tio, descobrira os nomes próprios.

Esse romance autobiográfico, *O primeiro homem*, é o último que Camus escreveu e foi encontrado, ainda inacabado, nos destroços do acidente que o matou. A dedicatória do livro, “A você, que nunca poderá ler este livro”, é endereçada à sua mãe, que era analfabeta. Convém aqui, trazer a dedicatória de Ferréz do seu livro *Capão Pecado*: “Marquinhos, meu amigo, queria te dar um livro, mas, como não posso, o dedico a você”. E abaixo as datas que nos esclarece sobre a impossibilidade: *Marcos Roberto de Almeida 25/7/1975 – 22/8/1999*.

No outro livro de Ferréz, *Manual Prático do ódio*, a dedicatória é mais extensa: “Os familiares e amigos choraram por”: e aí ele escreve 35 nomes de pessoas que saíram das estatísticas como vítimas da criminalidade e ganharam nomes próprios na sua homenagem.

Benjamin Zephaniah (2006), rapper e escritor inglês-jamaicano, assim dedica o seu livro *Gangsta rap*: “Para todos os que se importam com aqueles que não estão mais aqui”.

2.1. Rap Repente

I

Na noite de 15 de junho de 2007, eu fui ao *Rio's Nice Hotel* na Rua do Riachuelo, 201, na Lapa, o famoso bairro da antiga malandragem carioca, encontrar o rapper Du Bronk's, do grupo de rap “Rosana Bronk's”, da família Racionais. Fui convidá-lo para irmos ao SESC Flamengo, para assistirmos a apresentação de um dos maiores repentistas do Brasil, o pernambucano Oliveira de Panelas. Esperei um pouco por Du Bronx. Ele chegou do supermercado, com Pixote, o líder do grupo “U Time”, que também faz parte da família*.

Fui convidada a subir com os rappers ao apartamento e assim que chegamos, Pixote ficou ligado* no seu aparelho de som, ouvindo rap estrangeiro, acompanhando o ritmo, numa concentração e seriedade que dava gosto ver. A conversa dos dois, eu não tenho como transmitir. Foi nessa noite, ouvindo-os, que eu entendi, na pele e na emoção, o significado da palavra tradução. Nem diante de pessoas falando outra língua eu me senti tão estrangeira quanto naquela noite. “Que língua que eu falo?” foi a pergunta que me fez. Conclui: o rap não é apenas um gênero musical ou poético. O rap é um documento histórico de uma cultura, de uma língua, de uma realidade social e política.

Naqueles momentos, enquanto eu os ouvi conversando sobre rap e sobre outros assuntos, aquela complexidade do objeto, da qual falei na introdução, se confirmou. Ocorreu-me imediatamente a lembrança de outra noite, dessa vez, numa conversa com Mano Brown, depois de um show do Racionais. Disse para ele que estava fazendo um estudo sobre o rap do Racionais MC's. Ele me respondeu: “Isso é muito complicado, muito difícil”. Ele não estava dizendo uma

frase de efeito, nem querendo me impressionar, nem me desestimular. Eu sabia da humildade* com que ele me fazia essa advertência. Ele mesmo falou na entrevista para a revista *Rap Brasil*:

O racionais é um barato louco, às vezes, nem eu mesmo entendo o Racionais. Cometemos erros que nem eu mesmo entendo, mas é assim, estamos no mundo para errar e aprender.

O que estava em questão ali naquela minha incapacidade de entender o que os rappers falavam, era em primeiro lugar uma questão com a língua. Nome e coisa, palavras e referentes, tudo tinha se dissolvido na dificuldade da tradução. Não havia como entender totalmente o que estava acontecendo entre os dois. Não gravei a conversa, mas não adiantaria tê-lo feito, pois não se trata de obter informação ou compreender o conteúdo do texto. O que escapava à compreensão era outra lógica de pensamento. Verifiquei que entre eles existe outra forma de pensar, outra forma de dizer as coisas, e que não passa apenas pela compreensão da gíria.

Nós tínhamos combinado que iríamos assistir a apresentação do repentista Oliveira de Panelas, que segundo Ariano Suassuna³²,

é um grande Violeiro, grande improvisador e ainda por cima um magistral ator, já que se expressa muito bem com os olhos. Comparam Oliveira com Pavarotti. Primeiro Pavarotti não compõe nada e só canta gargarejando, portanto eu sou mais Oliveira, Pavarotti não vale um por cento da capacidade de Oliveira.

Num certo momento, falei para Du Bronk's que estava na hora de irmos para o show e convidamos Pixote. Pixote se vira para Du Bronk's e diz: "cara, tu vai ver esse tio aí falar mal de preto?". Os dois são negros. Fiquei sem ação. Eu conhecia o trabalho de Oliveira de Panelas e admirava a sua elegância, além de ter informações sobre a sua biografia³³. Eu o conheci

³² Disponível em: <<http://oliveiradepanelas.blogspot.com/>>.

³³ Oliveira Francisco de Melo, aos oito anos de idade já fazia seus primeiros versos. Aos 12 anos cantou pela primeira vez no Sítio Contador, município de Panelas, Pernambuco. Seu nome artístico ganhou o nome da sua cidade natal, como acontece com a maioria dos cantadores. A cidade dá o nome para o violeiro. E no rap, no hip hop, é costume, também, as quebradas darem seus nomes aos filhos que elas adotam.

pessoalmente na ocasião em que fui convidada para participar de uma homenagem ao poeta Augusto dos Anjos, na última semana de agosto de 2003, em João Pessoa.

Compartilhamos o mesmo palco do Teatro Santa Rosa, na mesma noite. Enquanto esperávamos o momento das nossas apresentações, fizemos um desafio na modalidade do martelo agalopado³⁴. Claro, eu cantava meus versos escritos desde há muito tempo, decorados, pois nunca aprendi a improvisar. E ele respondia no repente. Naquela noite, ali na Lapa, eu estava na esperança de levar os rappers para apresentá-los a um dos repentistas mais famosos e respeitados que não tem a mesma postura de antigamente. Mas estava presa nas minhas impressões antigas.

Como nasci e me criei ouvindo cantoria e lendo literatura de cordel, lembrei imediatamente de versos como os seguintes: “Negro é raiz que apodreceu/ Casco de judeu/ Moleque infeliz/ vai pra teu país/ senão eu te surro”. Eu olhava pros meninos e em vez de tentar convencê-los de que aquele repentista não fazia versos preconceituosos como esses, fiquei presa à fama da maioria dos cordelistas do passado: “nego não vai pro céu/ nem que seja rezador/ nego tem um pixaim/ que espeta Nosso Senhor”.

Convidei os dois para jantar. Fomos ao restaurante “Nova Capela”, onde continuei a ouvi-los conversar. Nesta noite eu pensei: eu preciso de um tradutor.

II

Aqueles tempos, quando o cantador desafiava em cima de motes preconceituosos, já vão longe. A maioria dos violeiros, cantadores, repentistas e cordelistas já mudaram de rede. Agora eles se balançam na rede da internet. Desse modo, aqueles motes politicamente incorretos não são mais estimulados pelos ouvintes dos dias atuais. Agora, o que está acontecendo é o trânsito aberto para o encontro e a troca entre o rap e o repente, proporcionando, em muitos casos, uma fusão interessantíssima entre os dois.

³⁴ Martelo agalopado é uma modalidade de cantoria, feita de improviso, através dos desafios. É raro um repentista se apresentar sozinho, eles sempre se apresentam em dupla, pois a graça é o desafio de um contra o outro. O martelo agalopado tem 10 pés (versos) decassílabos, e o sistema de rima a seguir: a bb aa cc dd c. Vou deixar aqui uma estrofe do martelo com o qual eu brinquei (ele não) de desafio com o mestre Oliveira de Panelas. Pra cantar desafio estou **contigo**/ oh poeta que temo e **admiro**/ estatura não tenho mais **prefiro**/ ser o anjo que afasta o **inimigo**/ a morada do amor é meu **abrigo**/ o desejo da rima é **combinar**/ o sentido do mote está no **ar**/ quem pegar na palavra diz **seu**/ quem pensar que eu não canto escute o **meu**/ é com ele que eu vou me apresentar

Quando em 2003, entrevistei o rapper pernambucano Zé Brown, para a dissertação de mestrado, ele me falou sobre a sua trajetória. Ele tinha começado a sua arte através da capoeira, e aí quando ele se tornou rapper e abraçou o hip hop, ele levou consigo todas as suas heranças nordestinas e da sua negritude. O seu grupo chama-se “FACES do subúrbio”, da periferia de Recife, de um morro chamado Alto José do Pinho. Zé Brown, naquela ocasião, já fazia a mistura de rap com embolada de coco e se apresentava muitas vezes com os emboladores de coco conhecidos em todo o Brasil, “Caju e Castanha”³⁵.

Em outubro de 2007, meses depois daquele dia em que eu fui jantar com os rappers e perdemos a apresentação de Oliveira de Panelas, aconteceu um dos eventos culturais mais importantes no país. *Rap Rep: I Encontro Nacional de Rappers e Repentistas*. Foi o encontro de improvisadores do rap com os repentistas³⁶. Este evento foi um sonho que o então Ministro da Cultura, Gilberto Gil, realizou. Há quinze anos atrás ele viu uma batalha de MC’s, também chamada de rinha, que são os desafios dos MC’s improvisadores. Gil imaginou o que seria o encontro do Rap com o Repente. Ele conseguiu. Eu o vi e ouvi-o falar a respeito disso, na abertura do evento, e depois, dando uma conferência para artistas populares de todo o Brasil.

Nesse evento, encontrei novamente Oliveira de Panelas. Desta vez, eu o vi no palco fazendo desafio com Kaline Lima, rapper de João Pessoa, e os dois misturando improvisos através das rimas do rap e mesclando com o sistema de rima do repente. Kaline Lima é uma das rappers mais importantes da Paraíba, a quem entrevistei para esta pesquisa. A sua voz consta em alguns momentos desta tese. Em novembro do mesmo ano, 2007, ela ganhou o prêmio Hutus, de melhor CD demo feminino.

³⁵ Daniela Thomas e Walter Salles dirigiram um curta com esses dois grandes improvisadores, chamado *Caju e Castanha contra o Encouraçado Titanic*. O link para assistir está disponível em: <<http://cultube.blogspot.com/2008/06/09-saga-de-castanha-e-caju-contra-o.html>>.

³⁶ O evento englobava oficinas de: xilogravuras, cordel, grafite, rima, danças populares, cantoria, discotecagem, dança de rua (break); fórum de debates, seminários, palestras, show. Eu fui como convidada para a mesa debater na mesa cujo tema era a pergunta: “De que forma a produção cultural originária do gueto pode atuar como agente de transformação na escola? O palestrante da mesa foi Nelson Triunfo, o pioneiro do hip hop no Brasil, que iniciou sua carreira através da dança de rua.

III

Atualmente, rap e repente duelam no palco, um com o outro, através da improvisação que é o elemento comum a toda e qualquer apresentação oral seja poética, literária, acadêmica, científica, etc. O importante é que durante a apresentação a fala não se apoie na leitura e nem na prévia memorização do texto que está sendo apresentado. A improvisação se define, portanto, pela fala em voz alta dirigida a uma platéia onde o que é dito é concomitante ao que é pensado, dando a impressão de que o que está sendo dito tem vida própria. Um pensamento que se expressa oralmente e de improviso se caracteriza por ser dito sem ser decorado nem ensaiado previamente.

A literatura de cordel é uma forma poética escrita e depois publicada através de folhetos, que desde os primórdios sempre foram vendidos nas bancas de feiras para serem lidos. Aqueles que não sabem ler pagam a um leitor para ler para eles. E de tanto pagarem para ouvirem os conteúdos dos folhetos, muitos até acabam decorando-os. Essa prática, portanto, não tem nenhum parentesco com a improvisação nem com o repente, a não ser pela inspiração e procedência. A literatura de cordel é uma manifestação de arte popular que se originou e se desenvolveu até os dias atuais dentro do mesmo território geográfico e sócio-cultural dos cantadores e repentistas. A maioria dos autores defende a tese de que a literatura de cordel tem sua origem nas formas poéticas de transmissão oral, que vem desde a península ibérica.

Já os cantadores desenvolveram a arte da improvisação. Diferentemente dos cantores que interpretam canções anteriormente memorizadas e ensaiadas, os cantadores, ou repentistas, acompanhados pela viola, sempre se apresentam em duplas para realizar o que ficou conhecido por desafio, peleja, combate, duelo, ou até discussão. Esses confrontos caracterizam-se pela improvisação que por sua vez deve estar submetida ao estilo da cantoria que for escolhido pelos contendores, entre os incontáveis gêneros criados ao longo da história e do desenvolvimento desta arte popular.

Dois cantadores se enfrentam para ver quem sai ganhando com a melhor performance, que é conquistada por quem não atravessar o ritmo, obedecendo fielmente às formas fixas da modalidade de cantoria escolhida em cada momento. É claro que todas essas modalidades que a

cantoria exhibe nos dias atuais foram sendo criadas e modificadas ao longo de sua história, através da inteligência e sensibilidade dos poetas e cantadores.

O rap, que ainda se encontra em seu nascedouro, e com tão pouco tempo de desenvolvimento, se comparado ao repente e ao cordel, já apresenta manifestações de riqueza e de possibilidades de mudanças. Hoje, o rap se desenvolveu em todo o mundo, mesmo até no oriente, e as suas formas de versificação e bases rítmicas a cada dia se transformam e se fundem à mais variadas modalidades rítmicas de cada país e de cada região de um mesmo país. Assim, desde a sua origem oral, às letras previamente escritas, o rap tem se dado atualmente, também, ao improvisado. Em todos os lugares, nas mais variadas regiões brasileiras, rappers têm se encontrado para se enfrentarem improvisando seus versos, em confrontos que eles denominam, como já falei, batalha ou rinha de MC's.

Embora não se encontrem no rap variados gêneros nem estilos, à exemplo das cantorias nordestinas, alguns rappers se põem a improvisar os versos que devem rimar dentro de uma conformação rítmica dada pelo DJ que executa a base musical, em vez da viola do cantador. Nesse momento, o rapper é chamado de MC. E essas batalhas de Mcs podem ser consideradas à luz dos seculares desafios de cantadores. Como falei, é interessante observar, por parte de muitos rappers e Mcs, e de outros tantos cantadores, uma fusão dos dois estilos. Não só verificamos o encontro de MCs entre si, como de MCs com cantadores, como no caso de Zé Brown, que faz performances de improvisações com a dupla de emboladores de coco “Caju e Castanha”.

IV

O cordel e as cantorias, seus poetas e seus cantadores são oriundos do meio rural, dos interiores do país. Mas também, em todo o litoral nordestino, nos povoados onde notamos resquícios das tribos indígenas que ali habitaram, essas formas de arte se desenvolveram com peculiaridades inerentes à sua geografia política e cultural. Mas não vamos nos alongar sobre esse assunto aqui. É mais um lembrete.

Os rappers ou MC's são artistas urbanos, oriundos das ruas e, principalmente, das favelas e periferias das grandes cidades, como todos sabemos. O rap não tem sua origem vinculada ao repente, foi uma forma de arte que se desenvolveu independente das cantorias, por outros

motivos e sob outras estruturas sociais e culturais. Uma vez me perguntaram se a existência das batalhas ou rinhas do rap significaria a modernização do repente. Respondi que eu discordo disso. Não li autores que tivessem tratado dessa questão específica, mas a partir de minhas observações, posso dar a notícia de que o repente não se extinguiu, ele está cada dia mais forte nas suas raízes e as suas riquezas formais alcançaram um patamar que dificilmente será substituído por outra modalidade qualquer de expressão artística. O que soube também é que têm surgido repentistas, como “Os Nonatos”³⁷ e cordelistas dessa nova geração que estão transformando o próprio cordel e as cantorias. Mas sem transmutá-los em outra coisa.

Por outro lado, o que deve acontecer, suponho, não por intuição apenas, mas pelas evidências que as batalhas e as fusões nos demonstram, é que as duas correntes vão continuar os seus desenvolvimentos, cada qual em seus próprios espaços e com seus públicos, e algumas outras vertentes advindas dessas fusões vão ainda surpreender a quem sobreviver a esses tempos de violência. E ainda: os dois segmentos têm muito que aprender entre si. Se, por um lado, pensarmos nas diversas formas de métrica e de rima contempladas pelo repente, isso talvez potencialize as inspirações do rap influenciando o seu desenvolvimento formal. Por outro lado, os cantadores podem enriquecer e atualizar o conteúdo dos seus discursos. Neste ponto, os rappers estão na vanguarda em relação às questões do racismo, da violência, e engajados nos mais variados movimentos políticos e culturais. Como já vimos, o rap, por se constituir num dos cinco elementos do hip hop, é uma arte engajada nos movimentos de política cultural que contempla o enfrentamento dos problemas cruciais da realidade sócio política da atualidade.

Através da riqueza vocabular e atualização constante das informações, os cordelistas e cantadores proporcionam divertimento aos seus leitores e ouvintes e, além disso, se constituem como verdadeiros jornalistas e historiadores, e até filósofos. Quem quiser saber como os cordelistas tratam das notícias, por exemplo, sobre as duas fases do estado brasileiro, sob os dois governos de Getúlio Vargas, procure nas academias de literatura de cordel os folhetos que contam tudo isso em rimas. E sobre as filosofias de Platão e Aristóteles, sobre toda a ditadura, a queda de Collor, e assim por diante. Seria infindável a lista de assuntos que todos esses artistas

³⁷ Para saber mais: <<http://grandeponto.blogspot.com/2008/09/7-festival-de-repentistas.html>> e para assisti-los: <http://bpmmaudio.com/video/violeiros.html?watch_id=dy_ZuVRWz4o&watch_author=moraesbelmonte&watch_title=os-nonatos-um-caso-por-acaso&search_from=youtube&max_result=15&orderby=&insert=>>.

desenvolveram nos seus folhetos e cantorias. Por exemplo, há biografias em cordel dos maiores vultos da Paraíba: Zé Lins do Rego, Augusto dos Anjos, Pedro Américo, por exemplo. As hagiologias dos santos, histórias dos políticos... Ainda tem o poeta do absurdo, José Limeira³⁸, misturando Jesus com James Brown, por exemplo. Somente um profundo e vasto conhecimento de cultura e história universal poderia nos proporcionar a arte que este que é chamado de o “poeta do absurdo”³⁹ nos legou. Asseguro: não fica atrás de nenhum Ionesco.

³⁸ Coloquei nessa ordem, porque o seu epíteto aparece na frente do nome de batismo. A ousadia de fazer com que o inverossímil prevaleça nas suas improvisações, essa astúcia em driblar as normas se sobrepôs ao nome José Limeira. Basta dizer: “o poeta do absurdo”, ao apresentá-lo, que José Limeira será convidado a entrar em qualquer porta.

³⁹Houve um desafio que ficou famoso entre Zé Limeira com o repentista Gonçalves, na época quando Getúlio Vargas morreu. Apud TEJO, Orlando. *Zé Limeira, o poeta do absurdo*. João Pessoa: “A União” Cia. Editora (sic), 1978. Como em geral o mote é dado pela platéia, surgiu o seguinte mote: A morte do Presidente/ cobriu de luto a nação. O repentista Gonçalves improvisou: foi o traste, esse maldito,? “Que Getúlio liquidou./ Ele não se suicidou/ Eu morro e não acredito!/ Só porque quis dar o grito/ Da nossa libertação/ Apertaram a sua mão/ No gatilho e, de repente.../ A morte do Presidente/ cobriu de luto a nação. Ao que respondeu Zé Limeira: Gritou Dom Pedro Primeiro/ Na porteira do Mourão:/ São Cosme e São Damião/ Semente de marmeleiro/ Getúlio foi o parteiro/ da muié de Salomão/ Fez o parto no Sertão/ se acabou de dor de dente.../ A morte do presidente/ Cobriu de luto a nação”.

2.2. No terreiro do samba também nasce rap

Eu já era do samba, mas não levava a sério, não era profissional, era em porta de bar, balada, noitada. Eu era muito novo também e não tinha um pensamento sério a respeito do samba. Quando comecei a cantar Rap eu não o via como uma música séria, não sabia que era séria.

Mano Brown, *Revista Rap Brasil*.

I

A relação do rap com o samba dá rap e dá samba. E até “samba rap”. Não existe uma regra que determina as fusões do rap com diferentes expressões musicais e poéticas. Com Happin Hood⁴⁰, um dos rappers da velha escola*, aconteceu assim:

Começou meio que como uma brincadeira que eu chegava, os cara: “canta aí”, eu falava “cadê o DJ?”, os cara canta em cima do samba e aí acabou acontecendo o rap com o samba só que eu sei, me adaptei melhor fazendo rimas, não é cara?

Desse modo, e de muitos outros, o rap vai se adaptando aos ritmos e musicalidades já existentes. Em relação ao samba seria inevitável que a fusão entre os dois viesse a acontecer. Não irei trabalhar nesta tese com as fusões. Minha preocupação está focada no ponto de fuga onde as vozes do rap, nascidas nas periferias, passam a cantar e a falar num outro tom que não dá para incluir na partitura composta para o coro das vozes do samba, que também vem dos morros e das favelas.

Observando mais de perto, percebi que a diferença de tom era a manifestação de um processo de diferenciação do rap em relação a todas as outras expressões artística e do samba também. Mais tarde identifiquei que a mudança do tom da voz do rap, se comparado aos tons das demais vozes das periferias, era uma das formas da atitude*, da qual falo o tempo todo na tese. Quando assisti o DVD do filme *Saravah*, de Pierre Barouh⁴¹, quando aparece um rapaz bem

⁴⁰ Entrevista com Happin Hood disponível no site: <<http://br.youtube.com/watch?v=o8ags217Zpk>>.

⁴¹ Esse DVD foi lançado pela gravadora *Biscoito Fino* (2005). No encarte do DVD, está escrito que este filme representa “O olhar do estrangeiro, de coração aberto para a música brasileira”. O diretor “capturou imagens que durante 36 anos permaneceram desconhecidas no país”. Aí podemos encontrar Pixinguinha, João da Baiana, Baden Powell “como elo de ligação entre gerações tão distantes e fundamentais da arte brasileira”.

novinho: Paulinho da Viola ao violão, cantando este samba que me fez levantar da poltrona. Caí nessa conversa do samba e o samba me deu uma senha importantíssima, que passo a dividir com todos. Eis o samba:

COISAS DO MUNDO MINHA NEGA

Paulinho da Viola

Hoje eu vim, minha nega, como venho quando posso
Na boca, as mesmas palavras, no peito, o mesmo remorso
Nas mãos, a mesma viola onde gravei o teu nome
Nas mãos, a mesma viola onde gravei o teu nome

Venho do samba há tempo, nega, vim parando por aí
Primeiro achei Zé Fuleiro, que me falou de doença
Que a sorte nunca lhe chega, que está sem amor e sem dinheiro
Perguntou se não dispunha de algum que pudesse dar
Puxei então da viola, cantei um samba para ele
Foi um samba sincopado que zombou de seu azar

Hoje eu vim, minha nega, andar contigo no espaço
Tentar fazer em teus braços, um samba puro de amor
Sem melodia ou palavra para não perder o valor
Sem melodia ou palavra para não perder o valor

Depois encontrei seu bento, nega, que bebeu a noite inteira
Estirou-se na calçada, sem ter vontade qualquer
Esqueceu do compromisso que assumiu com a mulher
Não chegar de madrugada, e não beber mais cachaça
Ela fez até promessa, pagou e se arrependeu
Cantei um samba para ele que sorriu e adormeceu

Hoje eu vim, minha nega, querendo aquele sorriso
Que tu entregas para o céu, quando eu te aperto em meus braços
Guarda bem minha viola, meu amor e meu cansaço
Guarda bem minha viola, meu amor e meu cansaço

Por fim achei um corpo iluminado ao redor
Disseram que foi bobagem, um queria ser melhor
Não foi amor nem dinheiro a causa da discussão
Foi apenas um pandeiro, que depois ficou no chão
Não tirei minha viola, parei, olhei, fui-me embora
Ninguém compreenderia um samba naquela hora

Hoje eu vim, minha nega, sem saber nada da vida
 Querendo aprender contigo, a forma de se viver
 As coisas estão no mundo, só que eu preciso aprender
 As coisas estão no mundo, só que eu preciso aprender

Este verso, “Ninguém compreenderia um samba naquela hora”, é uma jóia rara da ourivesaria discursiva trazida pela voz do samba. Não me interessa especular se haveria nesse verso qualquer tipo de mensagem ou recado. A filmagem do DVD aconteceu em 1969, portanto nem notícia de rap no Brasil. Fazia pouco tempo que os primeiros rudimentos do rap tinha imigrado da Jamaica para as ruas do Bronx. Voltando ao samba, o que saiu da boca de Paulinho é o que sai da boca de todo poeta: o futuro. Lacan concordava com Freud quando disse que os poetas dizem as coisas e falam coisas antes dos outros. O verso de Paulinho veio da antena ligada dos poetas. Pensando nisso, foquei minha escuta na força enunciativa do verso do sambista que puxaram os seguintes versos do rap “Fórmula mágica da Paz”:

Sei lá, muito velório rolou de lá pra cá,
 (de lá pra cá)
 qual a próxima mãe que vai chorar?
 Há! Demorou
 mas hoje eu posso compreender,
 que malandragem de verdade é viver.

Sabemos que é impossível abolirmos a violência da nossa civilização. Nada, na atual circunstância, possibilita garantirmos o contrário. No entanto, os tipos de violência que são exercidos variam tanto quanto as culturas que se diferenciam entre si. Dentro dessa perspectiva, há um limite suportável de embate entre as pessoas que habitam o mesmo território, seja uma casa, uma rua, um bairro, uma cidade, e assim por diante. É impossível conter todos os crimes passionais, as violências praticadas com uma motivação mais particular, subjetiva. Isso não contradiz as implicações sociais que existem nas formações subjetivas.

Porém, o que está ocorrendo no Brasil, desde a passagem dos anos 70 para os anos 80, é o crescimento do nível dessa violência interpretada como uma barbárie de grandes proporções. Já vimos muitos gráficos das estatísticas sobre essa violência, e aprendemos com os especialistas em criminalidade e em políticas públicas a ler esses resultados. Mas prefiro que olhemos para esses

dados através do *corpus*. Esta chamada dos manos e minas no início dessa música, citada logo acima, é, ao mesmo tempo, informativa e serve de alerta. Primeiro, chamo atenção para estes versos, quando o rap manda olhar: “veja você quem morre/ veja você quem mata”. Depois, a resposta:

60% dos jovens de periferia sem antecedentes criminais
já sofreram violência policial.
A cada quatro pessoas mortas pela polícia
três são negras.
Nas universidades brasileiras
apenas 2% dos alunos são negros.
A cada 4 horas
um jovem negro morre violentamente em São Paulo.
Aqui quem fala é primo preto,
mais um sobrevivente.

Eles acham mais seguro, eles mesmo contarem a sua história, porque

no jornal, revista e TV se vê:
morte aqui, ali é natural, é comum de se ver.
Caralho! não quero ter que achar normal
ver um mano meu coberto com jornal!

A atitude que anima o rap leva às últimas consequências a assertiva que Paulinho lançou atravessada no verso “Ninguém compreenderia um samba naquela hora.”. Há de haver um réquiem que contemple essa trágica modalidade de morte. O rap cumpre essa missão.

II

O samba “Produto do Morro”, dos compositores Eliezer da Ponte e Walter Coragem, ganhou fama na voz de Bezerra da Silva, um dos artistas do samba mais respeitados nas favelas e dentro do hip hop. Bezerra da Silva foi o homenageado do prêmio Hutus 2005. Neste samba que transcrevo a seguir, podemos observar a postura do sambista em relação à atitude do rapper. Olhando o samba e depois pensando no rap, veremos uma pequena mudança, um pequeno giro no discurso, e aí fica claro o ponto onde a voz política do rap se instaura. Não estou em nenhum momento questionando ou comparando essas produções artísticas do ponto de vista estético.

Produto do Morro

(Eliezer da Ponte e Walter Coragem – 1983)⁴²

Sou produto do morro
Por isso do morro não fujo nem corro

No morro aprendi a ser gente
Nunca fui valente e sim considerado
Em qualquer favela que chegar
Sou muito festejado no Cantagalo na linha de frente
Naquele ambiente sou considerado

Sou produto do morro
Sem socorro pra ninguém
Embarquei no asfalto
na cruel sociedade
que esconde mil valores
que no morro tem

Tenho pouco estudo
Mas atestado de burro
Não assino também
É que a música é meu alento
E com meu talento ajudo a agradecer
Pois se fiz sucesso foi por merecer
Sou favelado com dignidade
Tenho honestidade pra dar e vender

Cotejando os versos do rap com o samba, eu pude observar que no samba cantado por Bezerra há uma espécie de lamento, de queixume, e de resignação: “Sou produto do morro/ Por isso do morro não fujo nem corro”. Para o rap, o morro é chamado de “essa pôrra”, que “é um campo minado”, e que faz o rapper tantas vezes pensar em se “jogar daqui”. O sambista diz que de lá “não fujo nem corro”, porque no morro ele aprendeu “a ser gente”. O rapper também acha que: “o ensinamento da favela foi muito bom pra mim”. Ora, se “a minha área é tudo que eu tenho, também não vou trair quem eu fui, quem eu sou”.

⁴² Essa letra do repertório de Bezerra da Silva foi transcrita do livro de Leticia C. R. Vianna (1998:72)

A diferença vai aparecer quando eles precisam se posicionar. Bezerra: “Nunca fui valente e sim considerado/ Em qualquer favela que chegar/ Sou muito festejado”. Mas não é o que preocupa os rappers, não ser aceito, nem considerado pela elite. A preocupação vira outra coisa: “E aí Mano Brown vacilão? Cadê você? Seu mano tá morrendo, o que você vai fazer?” Enquanto o sambista se acha “um favelado com dignidade”, o rap dispara: “Me dá um tempo pra eu raciocinar/ eu já não sei distinguir quem tá errado, sei lá/ minha ideologia enfraqueceu/ preto, branco, polícia, ladrão ou eu/ quem é mais filha da puta? eu não sei! Aí fudeu, fudeu”. No rap, o poeta faz uma auto análise: “No extremo Sul da Zona Sul tá tudo errado/ Aqui vale muito pouco a sua vida/ A nossa lei é falha, violenta e suicida”. Para o samba, na voz de Bezerra, “a música é meu alento/ E com meu talento ajudo a agradecer/ Pois se fiz sucesso foi por merecer”.

Para Maria Rita Kehl, no rap “até mesmo o rótulo de artista é questionado, numa recusa a qualquer tipo de "domesticação". Isso podemos observar em vários versos, e também nas entrevistas. Os rappers dizem, como Mano Brown: “não sou artista, artista faz arte, eu faço arma, sou terrorista”.

Essa observação de Kehl nos ajuda a ver essa diferença na voz, para a qual chamo a atenção. Ouçamos o tom da voz do sambista quando diz: “Tenho pouco estudo/ Mas atestado de burro/ Não assino também”. Se compararmos com estes versos do rap “Negro drama” (2002), vai ficar mais claro essa mudança no tom da voz e no conteúdo. Isso nos mostra a atitude do sambista mais lamentosa, queixosa e recatada, embora se diga malandro. A voz do rap se arma e se encarrega de dizer na frente, denunciando, não se lamentando, enfrentando o drama e se impondo, sem se alojar no lugar da vítima. Com essa atitude, a voz do rap se faz política no primeiro plano do enunciado. Vale a pena ler este trecho. Está tudo aí:

Eu não sei fazer internet, video-cassete, os carro louco.
 Atrasado eu tou um pouco, sim, tô, eu acho.
 Só que tem que seu jogo é sujo
 e eu não me encaixo.
 Eu sou problema de montão de carnaval a carnaval.
 Eu vim da selva, sou leão, sou demais pro seu quintal.
 Problema com escola eu tenho mil, mil fita,
 inacreditável mas seu filho me imita.
 No meio de vocês, ele é o mais esperto.
 Ginga e fala gíria, gíria não, dialeto.

Esse não é mais seu, oh! Subiu.
 Entrei pelo seu rádio, tomei, cê nem viu.
 Nóis é isso aquilo, cê não dizia?
 Seu filho quer ser preto ahhhhhhhh! que ironia...
 Cola o pôster do 2Pac e aí? que tal? que cê diz?
 Sente o negro drama, vai, tenta ser feliz.
 Hey bacana, quem te fez tão bom assim?
 O que cê deu, o que cê faz, o que cê fez por mim?
 Eu recebi seu tic, quer dizer kit de esgoto a céu aberto e parede
 madeirite.
 De vergonha, eu não morri, tô firmão, eis-me aqui.
 Você não. Cê não passa quando o mar vermelho abrir.

III

Quando ouvi, pela primeira vez, o rap “Soldado Morto”⁴³, uma das faixas do disco “Declaração de guerra”, de MV Bill⁴⁴, lembrei imediatamente dos dois raps do Racionais MC’s “Tô ouvindo alguém me chamar” e “Rapaz comum”. Em seguida me reportei ao romance de Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Nas letras dos raps, as vozes que falam são de jovens negros. Eles tinham sido assassinados naquele instante, nas quebradas, sob a luz de um sol escaldante. Os personagens nas letras do rap contam as circunstâncias de sua morte, anunciada cotidianamente através desses índices crescentes de homicídios causados pela violência aliada ao tráfico de drogas no Brasil.

Fazia já algum tempo que eu não frequentava a obra de Machado de Assis. Mas aquela idéia dos rapeadores de colocar as vozes do manos mortos como narradores nos três raps, me trouxe de volta à leitura das *Memórias póstumas*. Foi assim que me dei ao prazer de escutar a voz de Brás Cubas em sintonia com o rap de MV Bill e dos raps do Racionais MCs. Durante a leitura do livro, em alternância com a escuta dos raps não pude evitar inúmeras comparações entre os autores e os seus personagens, Brás Cubas, o soldado morto, o rapaz comum, e o Guina,

⁴³ O soldado, na referência de MV Bill, não é da polícia. É o morador do morro, envolvido com o tráfico de drogas.

⁴⁴ MV Bill é um rapper carioca oriundo da Cidade de Deus. Escreveu em parceria com Celso Athayde e Luiz Eduardo Soares, *Cabeça de Porco*. Com Celso Athayde, escreveu mais dois livros: *Falcão – Meninos do tráfico* e *Fração – Mulheres e o tráfico*. Além de ser compositor de rap, MV Bill faz arranjos, é roteirista e documentarista. Caetano Veloso Pede MV Bill que concorra ao Senado: <<http://www.youtube.com/watch?v=1eFdOLa50B8>>.

personagem do rap “Tô ouvindo alguém me chamar” (1998). A partir daí, outros mortos falantes, ou cantantes começaram a aparecer de várias maneiras.

Caetano Veloso (2003:17) conta que Araci de Almeida lhe deu motivo para compor a canção “A voz do Morto”, numa ocasião em que ela confessou sua irritação com a ideologia em torno da Bienal do Samba. Na sequência de desabafos, ela disparou: “Eu estou de saco cheio desse negócio de Noel Rosa, ter que arrastar esse morto pelo resto da vida. Quando eu canto é a voz desse morto!”. Caetano copiou o sentido do mote irado e reeditou-o para ela cantar. Ela não só cantou. Araci gravou a música de Caetano. É possível que Noel tenha ouvido em silêncio a voz dela que o desafiou em “A voz do morto”.

Um morto puxa outro. Fui à busca do livro *O silêncio do delator*, romance do escritor e jornalista paraibano José Nêumanne, um dos entrevistados de Mano Brown no Programa Roda Viva, TV Cultura, 2007. O referido romancista, no seu texto, também deu voz ao defunto que se põe a falar tudo que sempre quis dizer em vida, e que só consegue cumprir esse desejo quando morre. Esse personagem/defunto, João Miguel, fala durante o seu velório e escuta o que as pessoas falam, mas não consegue fazer com que elas o ouçam. O romancista não permitiu esse trânsito de mão dupla.

Nêumanne nomeia as sessões do romance com citações de alguns versos do samba de Caetano Veloso, ditado por Araci de Almeida, ao nomear as vozes que falam no velório: “A voz do morto”, “Pés do Torto”, “Cais do Porto”, “Vez do Louco”, “A Paz do Mundo”, “Atrás do Muro” e “Na Glória”. É importante realçar que, nesse velório, é realizado o inventário de uma época, entre as mais importantes e conturbadas, da vida política e cultural brasileira, que foram os anos 60. O tempo da história é o tempo do velório. O ponto final coincide exatamente com o sepultamento do personagem delator.

No rap de MV Bill, o soldado morto que diz: “aqui estou eu jogado no chão”; e nos raps do Racionais, o Rapaz comum e o Guina, falam enquanto dura o rap. Aos poucos, eles vão deixando de falar e dá a impressão de que, no momento final da música, eles vão se calar para sempre. O tempo da narrativa obedece ao ritmo do rap e tudo parece que se passa numa fração de minutos: Demorou já é, como dizem os manos. É importante observar que tanto o soldado morto quanto o rapaz comum são a metonímia do genocídio de um batalhão. E a violência em forma de barbárie não é uma metáfora.

No caso do romance machadiano, a perspectiva de vida que é dada a Brás Cubas tem uma sobrevida para além do final do romance. O imortal Machado de Assis cria um dispositivo literário que faz do seu personagem um autor imortal. Brás Cubas pára de contar suas memórias, mas deixa a impressão no leitor de que não vai se calar para sempre.

IV

Um século separa o rap do romance machadiano. E não é um século qualquer. É o século XX, onde mudanças profundas e plurais transmutaram a face da humanidade e a geografia político-cultural do ocidente. Pesei a relevância dos aspectos artísticos, literários e poéticos, na balança dos contextos políticos e culturais que historicamente poderiam inviabilizar a aproximação entre esses autores, Machado e os rappers. Mas a sintonia entre esses personagens me levaram a ou foi criada pelo texto de Umberto Eco (1994:132). Ele oferece o seguinte viés argumentativo:

Levar a sério as personagens de ficção também pode produzir um tipo incomum de intertextualidade. (...) Quando se põem a migrar de um texto para outro, as personagens ficcionais já adquiriram cidadania no mundo real e se libertaram da história que as criou.

É claro, que os textos são bastante heterogêneos entre si. No entanto, essas diferenças entre os autores, entre as formas e os suportes das suas obras não impediram que determinadas idéias saltassem de texto em texto e um caísse na conversa do outro. As vozes dos personagens das quebradas são as vozes da legião de jovens negros, moradores das periferias, que dão o seu testemunho sobre as circunstâncias em que anualmente 50.000 desses jovens são mortos por armas de fogo.

Quando Brás Cubas decide escrever suas memórias, ele trava um pequeno embate para escolher o *incipit* de sua narrativa. Machado trabalha na seara da ficção, e quando opera o deslocamento de sua busca e a transforma numa dúvida do personagem narrador, escapa do discurso didático. Faz-se de morto e, ainda, oferece de quebra as leituras eruditas do narrador em

relação às construções literárias de um tempo anterior ao existir literatura. Assim, esclarece que não está inventando o gênero literário de escrever memórias. Moisés, lá no Antigo Testamento, já havia escrito as suas memórias e o fez seguindo a ordem natural dos vivos. Brás Cubas, então, prefere narrar suas memórias desde a sua morte e retroagir até o nascimento e, nisto, adverte, está “a diferença radical entre este livro e o Pentateuco”.

O escritor carioca foi o primeiro presidente da Academia dos imortais no Brasil. Ele coloca na boca de um morto o dever de explicar o perigo que, desde a primeira letra, da primeira linha, põem em risco a vida de um escritor. Machado sugere que não está a inventar um novo gênero literário e, em compensação, muda completamente o destino literário de sua obra. Feitas as devidas recomendações, o narrador se situa desde a data e o lugar da sua morte; uma morte tranquila, em sua própria casa, aos 64 anos “rijos e prósperos”. A partir de sua morte, toda a narrativa futura vai ganhar sentido, força literária e originalidade do estilo.

Vamos ouvir um trecho da conversa entre os personagens, aqui ficcionalizada⁴⁵:

Brás Cubas – Expirei às 2 horas da tarde de uma sexta-feira do mês de agosto de 1869, na minha chácara de Catumbi. Tinha 64 anos, rijos e prósperos, era solteiro, possuía cerca de 300 contos e fui acompanhado ao cemitério por onze amigos. Onze amigos!

O soldado morto – Aqui estou eu jogado no chão/ A nova atração que atrai a multidão/ O chão tá quente queimando meu peito/ (...)/ Alguém passa a mão na minha cabeça do lado direito/ Enxuga a lágrima que corre no meu rosto.

Um mano, amigo do Guina – Mas depois do quarto tiro eu não vi mais nada/ Sinto a roupa grudada no corpo/ Eu quero viver/ mas não posso estar morto.

Rapaz comum – Meu sangue quente/ Não sinto dor/ A mão dormente não sente o próprio suor/ Meu raciocínio fica meio devagar/ Quem me fodeu?/ Eu tô tentando me lembrar/ Cresceu o movimento ao meu redor.

Brás Cubas – Eu, que meditava ir ter com a morte, não ousei fitá-la quando ela veio ter comigo.

O soldado morto – Caí de olho aberto vendo tudo fosco/ Alguém comenta que olho aberto é vingança / Que eu era um sábio na terra da ignorância.

⁴⁵ Os diálogos foram montados, por mim, com os versos dos rappers e trechos transcritos do romance de Machado.

Brás Cubas – Eu deixo-me estar entre o poeta e o sábio.

O soldado morto – Ouço gritos, carros, buzinas/ Vieram ver o bucha deitado aqui na esquina.

Brás Cubas – Um solteirão que expira aos 64 anos não parece que reúna em si todos os elementos de uma tragédia.

O soldado morto – Decepção pro meu pivete / vê seu pai morrer aos dezessete.

Brás Cubas – Um poeta dizia que o menino é o pai do homem.

Rapaz comum – Meus filhos olhando sem entender o porquê/ Se eu pudesse falar, talvez iriam saber.

O soldado morto – Muita adrenalina em nome de nada/ Meu sangue tá no chão por causa de prosa errada.

Brás Cubas – E foi assim que cheguei à cláusula dos meus dias; foi assim que me encaminhei para o *undiscovered country* de Hamlet, sem as ânsias nem as dúvidas do moço príncipe, mas pausado e trôpego, como quem se retira tarde do espetáculo. Tarde e aborrecido.

O soldado morto – Conheço essa mão alisando o meu queixo/ É da minha velha que não aguenta e me dá um beijo/ Mexe a cabeça de forma negativa/ Parece não acreditar que tiraram minha vida/ Segura minha mão e olha pro alto/ Enquanto o meu sangue se mistura com o asfalto.

Rapaz Comum – Tem alguém me chamando, quem é?/ Apertando minha mão, tem voz de mulher/ O choro a faz engolir as palavras/ Um lenço que enxuga meu suor enxuga suas próprias lágrimas/ No rosto de uma mãe que ora baixinho/ Que nunca me deixou faltar, ficar sozinho/ Me ensinou o caminho desde criança/ Minha infância, mais uma eu guardo na lembrança/ Na esperança da periferia eu sou mais um.

Brás Cubas – Eu amava minha mãe. Tenho ainda diante dos olhos as circunstâncias da última benção que ela me dera a bordo do navio. “Meu triste filho, nunca mais te verei”, soluçava a pobre senhora apertando-me ao peito. E essas palavras ressoam-me agora, como uma profecia realizada.

O soldado morto – Eu só queria viver/ eu só queria sonhar.

Rapaz comum – A fronteira entre o Céu e o Inferno tá na sua mão.

Brás Cubas – Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria.

3. A VOZ DA MÃE NO RAP DAS QUEBRADAS

Eu queria contar uma história.
Vou contar a minha.
Daria um filme:
Uma negra e uma criança nos braços,
solitária,
na floresta de concreto e aço.
Veja!
Olha outra vez o rosto na multidão.
A multidão é um monstro, sem rosto e coração.
Hey, São Paulo, terra de arranha-céu,
a garoa rasga a carne, é a torre de babel.
Família brasileira: dois contra o mundo.
Mãe solteira de um promissor Vagabundo.
Luz, câmera e ação: gravando a cena vai um bastardo.
Mais um filho pardo
sem pai.

“Negro drama” (2002)

I

A voz do rap acordou-me para a importância do lugar ocupado pela mãe na organização familiar das comunidades que moram nas favelas e nas periferias das grandes cidades no Brasil, as quebradas do rap. Entre as cenas que mais me impressionaram ao assistir pela primeira vez as entregas dos prêmios *Hutus*, da cultura hip hop, e *Orilaxé*, do grupo cultural Afro Reggae, foram aquelas em que vi mães subirem ao palco para receberem prêmios e homenagens junto com seus filhos. Desde então, todos os anos, tenho acompanhado esses eventos comemorativos e posso testemunhar que cenas como essas se repetem. Sempre há alguém que outorga às suas mães o mérito do prêmio.

Faz parte dos costumes fazer com que os pais, as mães, os filhos e as filhas, os companheiros e as companheiras, a família, enfim, sejam o alvo incontestado das dedicatórias e dos agradecimentos que acompanham as produções científicas em geral. É raro encontrarmos uma tese, uma dissertação, ou uma monografia sem agradecimentos e dedicatória. Quem assiste a

entrega do Oscar, ou outros eventos comemorativos deste porte, pode lembrar facilmente o que é que os laureados, condecorados ou agraciados dizem, quando sobem ao palco, assim que pegam no microfone. Quase todos fazem sempre uma referência, pelo menos a algum membro da família, principalmente aos pais e aos filhos.

Nos movimentos culturais das periferias, como no caso do hip hop, as premiações e homenagens⁴⁶ são endereçadas às mães. Elas são premiadas também, co-merecedoras da homenagem, porque nas periferias as mães são as vencedoras em primeiro grau. Mas não há confusão de papéis. Nem o filho nem a mãe falam que ela seria co-autora da obra. Mas eles sabem, as pessoas das quebradas sabem, que se não fossem as mães os filhos não teriam nem mesmo sobrevivido.

“Minha finada mãe proteja o seu menino/ o diabo agora guia o meu destino” (“Sobrevivendo no inferno”, 1998). O apelo à mãe, mesmo depois de morta, nesse rap, ampara aquele mano perdido nas adversidades. Essas adversidades ficam para trás na hora da homenagem, como no rap “Negro Drama” (2002): “Aí dona Ana/ sem palavra/ a senhora é uma rainha/ rainha”. A mãe considerada rainha, faz parte do conjunto das mães vencedoras. São mães cujos filhos sobreviveram graças aos seus esforços heróicos.

No caso das mães dos artistas que se destacam pelas suas criações, elas se regozijam pelo fato dos seus filhos terem ultrapassado a condição de sobreviventes e tornarem-se profissionais admirados e recompensados financeiramente. Dona Ana Soares Pereira, mãe de Mano Brown, que escolhi para conhecer e conversar, não se cansa de falar no orgulho que sente pelo fato de saber que seu filho é o líder de um grupo musical que se tornou uma referência para a juventude negra de todo o país, e até mesmo pelo mundo afora.

Nesta pesquisa sobre o rap, verifiquei vários trabalhos importantes que estão destinados às mães, nas periferias brasileiras. A observação desses trabalhos me fez perceber que, ações como parir e educar, inerentes à função materna, ganham uma dimensão problemática, nesse universo das mães nas favelas. Esses trabalhos exigem das mulheres um esforço a mais, demasiado humano. O acúmulo de tarefas que amarra as mães numa lida interminável, para manter os lares, nas periferias, é uma deformação do programa civilizatório que elaboramos no correr da nossa

⁴⁶ As homenagens nas periferias são endereçadas aos artistas, esportistas, produtores de conhecimento, aos mediadores sociais, aos coordenadores de projetos comunitários. A arte está sempre associada aos outros empreendimentos culturais e sociais.

história. Durante este período de pesquisa, eu fiquei bastante impregnada com a presença da mãe, e só me dei conta de que isso não é natural, nem ocorre em todos os lugares do planeta, quando conversei com o rapper Caboverdiano, Alfama, radicado em Lisboa, fã do Racionais MC's.

O rapper me disse que o papel da mãe no hip hop em Portugal, não tem essa importância tal como no Brasil. Segundo Alfama, as famílias dos rappers são estruturadas, como no caso dele, por exemplo. Os seus pais vivem juntos até hoje e têm cinco filhos, além dele, que me diz: “Em Lisboa as pessoas têm poucos filhos, no máximo dois, porque existe o *Planeamento Familiar*, as pessoas são mais bem informadas em todos os aspectos e principalmente com relação à prevenção da gravidez”⁴⁷.

A problemática mais dolorosa implicada na relação das mães com seus filhos nas periferias, diz respeito ao trabalho de luto. Luto é um termo caro à teoria psicanalítica. Freud no seu texto “Luto e melancolia” (1981), fala da necessidade de se fazer o luto das perdas que o sujeito tem que enfrentar na vida. A alternativa ao luto é a melancolia, quando a presença do objeto perdido se impõe à imaginação do sujeito, fazendo-o refém de tal presença. Nos seguintes versos do rap dos Racionais, “Fórmula mágica da paz” (1998), está presente a preocupação dos filhos sobre as mães que perdem os seus. Ouçamos: “Sei lá, muito velório rolou de lá pra cá/ de lá pra cá/ qual a próxima mãe que vai chorar?”. “Qual a próxima mãe que vai chorar” nos dá a dimensão de uma particularidade: a dimensão numérica o prognóstico inevitável.

As estatísticas sobre os homicídios nas periferias não constitui nenhuma novidade para nós brasileiros, e já citei Eduardo Soares, anteriormente, a esse respeito. Indaguei sobre essas mortes com as pessoas com quem conversei no Capão Redondo, na Zona Sul de São Paulo. Todas me disseram do horror que o nome “Cemitério São Luiz” provoca. Antes do rap, contaram-me, os coveiros abriam 70 covas no final de cada semana, esperando os corpos que chegariam, como era de costume.

Em decorrência do trabalho do rap, educando os manos, juntamente com os trabalhos sociais que decorreram desse lema, “A periferia grita”, essa realidade monstruosa é coisa do passado. Não estou falando que não há mais violência nas periferias de São Paulo. Mas os números caíram de forma visível. Mas as sequelas ainda não viraram cicatrizes. São feridas abertas. Os efeitos dessa catástrofe se observam principalmente quando os rappers e muitos

⁴⁷ Entrevista para esta pesquisa. Em Lisboa, dezembro de 2007.

outros observadores nos contam sobre a depressão das mães. O trabalho do luto dessas mães sofrem de uma dificuldade a mais quando a sua figura é a que fica mais associada à versão cruel das crônicas que denunciam as mortes anunciadas. A tentativa do poeta é essa mesma, de chegar antes, antes da bala, antes de qualquer mano cumprir essa sentença: “Dali a poucos minutos/ mais uma Dona Maria de luto!”

Para se fazer o luto tem que haver condições propícias, tanto psiquicamente, quanto social ou culturalmente. A dor da perda de algo que seja importante para o sujeito, é difícil suportar. O trabalho de recuperação do sujeito frente à perda, requer cuidados especiais. No caso das perdas relacionadas à morte, os rituais fúnebres ajudam a simbolizar a perda, a fazer o luto. No caso das mortes dos jovens das periferias, muitas vezes as mães não podem nem enterrar os seus filhos, porque os corpos não são encontrados.

O livro do jornalista Carlos Nobre (2005), *Mães de Acari: uma história de protagonismo social*, versa sobre a luta das mães por justiça frente ao massacre dos jovens pobres de Acari, em 1990. Escreve Frei David Santos (2005:15), no prefácio do livro: “O livro era um grito, um desabafo, um choro. Dando voz às mães das vítimas, o jovem repórter Carlos Nobre contestava a versão oficial amplamente divulgada”. Luis Eduardo Soares nos diz, na orelha do livro:

Os vínculos transcendem a morte: elas querem enterrar os despojos dos seus filhos e desejam a punição dos culpados; reclamam os cadáveres escondidos pelos criminosos sádicos do grupo de extermínio, acobertado por instituições e políticos. As nobres mulheres pobres de Acari iluminam as trevas de nosso país brutal, insistindo para além de toda sensatez acomodada, exatamente como as *locas da Plaza de Mayo*. Por isso, em sua santa insensatez, em sua apaixonada persistência, elas são as vozes de quem está emudecido pelo medo, de quem está calado pelo ceticismo, de quem se deixou imobilizar pela sensação de impotência.

Nessa luta por justiça, essas mães trabalham o seu luto. Não importa o tempo que vai levar. Para milhares de mães como as mães de Acari, o luto leva um tempo indeterminado. A maioria delas, nas periferias espalhadas pelo país, em situação semelhante, reservam para si o sofrimento, e esperam apenas pela resignação, que não raro, nunca chega. Nesse sentido, e retomando as últimas frases do texto acima de Soares, pensemos no rap como a voz de “quem

está calado pelo ceticismo, de quem se deixou imobilizar pela sensação de impotência”. Só que essas vozes, das mães de Acari e do rap, são vozes que se levantaram do seio da própria periferia. No início do seu texto, Soares diz: “(...) impossível resistir à energia contagiante das Antígonas brasileiras”. Essa consideração nos remete às mães enlutadas de Atenas, no livro de Nicole Loraux (1994), *As mães de luto*. Diz a autora:

(...) é em Atenas que melhor se desenha a ideologia cívica da maternidade. A mulher só realiza o seu o seu *télos* (o seu objetivo) quando dá luz e, embora haja cidadania ateniense no feminino, a maternidade tem pelo menos o estatuto de actividade cívica (1994:17).

A autora explica (1994:18) que, sendo o cidadão, por definição, um soldado, às mães cabe essa pesada missão de parir seus filhos e entregá-los para a guerra. Quando eles partem para as batalhas, elas choram. Esse choro, essa emoção incontida são vistos como algo ameaçador para a cidade, que precisava ser defendida pelo ato de heroísmo dos seus soldados. Para arrefecer esses arroubos excessivos de dor que as mães demonstram no seu trabalho de luto, os homens se deram ao trabalho de prescrever regras específicas para os rituais fúnebres no sentido de impedir a desmesura das emoções maternas. O herói tinha que ser enaltecido e servir de exemplo, não chorado e lastimado por ter morrido pela cidade.

Nas periferias brasileiras, o soldado do morro não é recrutado pelo estado, mas pelo tráfico de drogas. Esse é um “negro drama”, que no rap é dito como enfrentado pelas mães em relação aos seus filhos nessa guerra cotidiana, tendo que enfrentar situações de risco o tempo todo, como diz o rap, vale a pena repeti-lo, “Rapaz comum” (1998): “Mais uma mãe que não se conforma/ perder um filho dessa forma/ é foda!”.

Perguntamos: qual a mudança que se espera? É como dizem outros versos desse rap: “o dinheiro tira um homem da miséria/ mas não pode arrancar de dentro dele a favela”. Por isso, a proposta do rap é mudar a favela. Para mudar a favela é preciso começar pelas idéias. A primeira idéia em curso, que nós observamos nas letras, é a desmontagem da armação significativa onde se alojava a humilhante condição de vítima, um estigma tatuado no olhar e na voz dos moradores das periferias.

II

Existe um ditado no nordeste que diz: “Quando o pai morre a casa trinca, quando a mãe morre a casa cai”. Leandro Miranda⁴⁸, o rapper Di Função, perdeu a mãe entre 5 e sete anos, não lembra com precisão cronológica, seu registro é da lógica da emoção. O pai, por esse fato, saiu entregando cada filho na casa de um parente. No seu caso, o ditado se aplica literalmente.

No caso de Mano Brown, sua mãe ainda é viva. Nasceu em 1930, portanto, fez no dia 9 de dezembro, 78 anos. Durante a visita que fiz à sua casa, que será trabalhada no próximo item, ela conta que houve um tempo em que ela estava passando por muitas dificuldades para manter e proteger os dois, ela e o filho pequenino. A sua patroa, a quem ela servia na ocasião, quis ajudá-la da pior forma, pedindo Ana Soares Pereira para lhe entregar o seu filho, que ela iria registrá-lo como se fosse dela. Ana mudou de emprego. Ela acrescentou: “Uma mãe que é mãe, não dá seu filho pra ninguém criar. Eu ia pra debaixo duma ponte, mas ele ia comigo”.

Conheci Dona Ana, personagem do rap “Negro drama” (2002), quando fui à sua casa numa tarde de abril de 2008. Fui levada pela sua amiga Maria do Carmo, mãe de Baltasar Ruiz (entrevista nos anexos), que foi meu primeiro tradutor, sobre a vida das quebradas e do rap. Ele me levou ao Capão redondo, andou comigo pelas ruas e pelos lugares que são falados no rap do Racionais MCs e de todos aqueles que falam dessa periferia que fica na Zona Sul de São Paulo. Tem um posto de saúde na Vila da Fundão, bem no coração do Capão, no qual Maria do Carmo trabalhou muito tempo e foi onde as duas se conheceram e ficaram amigas. Baltasar me apresentou à sua mãe e ela topou me levar na casa de Ana Soares Pereira. Antes de irmos para a casa de Dona Ana, Maria do Carmo me chamou para antes fazermos uma visita ao tal Posto de Saúde, na Vila da Fundão, pertinho de onde ela morava antes de se mudar para o centro de São Paulo, onde está até agora.

⁴⁸ Entrevista concedida dentro do processo de estudo que fazemos juntos. Ele é um dos meus tradutores do rap.

3.1. A visita

“A minha casa é aberta”
Ana Soares Pereira

“Aí Dona Ana, sem palavra, a senhora é uma rainha, rainha!”
 (“Negro Drama”, 2002)

I

Dona Ana nos avisou que viria nos receber no térreo. O aviso atencioso da nossa anfitriã nos foi transmitido, cordialmente, pelo recepcionista, que nos recebeu na guarita. Esta fica situada logo na entrada do condomínio, próxima ao portão que dá para a rua, embora num patamar bem mais alto em relação à calçada.

Depois que recebemos o aviso, eu e Maria do Carmo atravessamos vários patamares ajardinados que compõem a área externa dos edifícios desse condomínio. Fiz aquele trajeto prestando atenção em tudo o que ia aparecendo pelo caminho. Primeiramente deduzi que estávamos numa colina, onde, até bem pouco tempo, deveria ter existido uma mata que, por sua vez, abrigara, naturalmente, uma fauna.

Caminhávamos silenciosas, pelas alamedas que circundam o passeio até o prédio, e os meus pensamentos, agora, me surpreendem devolvendo as primeiras impressões daquela visita. Pedro Paulo Soares Pereira, o único filho de Ana Soares Pereira, também mora ali, com Eliane Aparecida Dias, sua mulher, e os dois filhos, Kaire Jorge e Aiomi Domênica. Os dois apartamentos ficam no mesmo andar, porta com porta, na diagonal. “É. Ele comprou um pra mim, e outro pra ele”, assim falou Dona Ana, na conversa que tivemos naquela tarde.

Dona Ana falou isso enquanto concordava com o que Maria do Carmo tinha dito, meio perguntando, “Eu soube, né Ana? que Brown comprou esse apartamento pra você e outro para ele, que maravilha!” Maria do Carmo se mostrava cúmplice da mãe e contente pela atitude louvável do filho, e concluía admirada: “Isso é exemplo de vida”.

Esse “exemplo de vida” que Maria do Carmo se diz capaz de testemunhar, através da convivência de muitos anos com a amiga, me levou a procurar novamente aquela reportagem sobre Mano Brown, na Revista *Caros Amigos* (Janeiro de 1998), várias vezes citada nesta tese. Eu sabia que tinha uma fala de Dona Ana, em resposta ao jornalista, naquela ocasião, que é merecedora de destaque neste momento. Encontrei. Disse Dona Ana:

Pequeno, meu filho já falava: “Mãe, quando eu tiver grande, vou dar uma casa para a senhora”. Eu trabalhava em casa de família e ganhava um salário miserável.

Interessante foi reler essa fala, agora, depois de ter conhecido Dona Ana, e poder fazer a leitura acompanhada da imagem do som da sua voz. E a imagem da sua voz está cada vez mais nítida, porque eu a escuto regularmente, através da gravação e das conversas que tenho com ela, pelo telefone. Mas... lembro muito bem... lá estávamos no pátio da casa prometida, onde mora Dona Ana. A casa/objeto de uma palavra/promessa que foi cumprida. Quando li novamente essa reportagem, cotejando-a com outros materiais que estou utilizando para fazer a narrativa dessa visita, fiz a seguinte reflexão: Esse menino tinha com quem falar. A mãe que o escutava, devia ter o costume de guardar as palavras dele. Algumas, como aquelas, viraram promessa. E se cumpriu.

Penso que a escuta da mãe possibilitou que o desejo, no menino, encontrasse o movimento certo para se realizar. Isso se deu provavelmente quando esse desejo do menino se materializava em promessa, através das palavras pronunciadas, que tinham um endereçamento: a sua mãe. Ela não só acolheu as palavras do filho, como fez com que ele escutasse o que ele mesmo tinha dito.

O momento agora é outro, na vida deles. As grandes dificuldades do passado tinham sido vencidas. E entre as coisas mais amargas que ficaram no passado, aqueles problemas relacionados à moradia foram os mais graves. Além de eu ter observado essa problemática, sendo reiterada exaustivamente nas letras dos raps, cheguei à mesma conclusão lendo aquela reportagem (*Caros Amigos*, 1998:10), já referida há pouco. Num trecho, logo adiante da fala de Dona Ana, o jornalista Sérgio Kalili deixou escrita essa fotografia narrativa que citarei a seguir, tirada do lugar onde Mano Brown e a sua mãe moravam, naquela época. Julguei que trazer a

descrição de Kalili nos daria uma oportunidade ímpar para podermos comparar aquele momento com o momento de agora. Assim escreveu o jornalista em 1998:

Quem olha para o horizonte, na região do Parque Santo Antônio e do Capão Redondo, fica com a impressão de ter entrado numa cidade que sofreu um pequeno bombardeio. As casas parecem sempre inacabadas ou em fase de construção e, de tão coladas, dão a impressão de estar umas sobre as outras. Isso quando não estão de verdade. As cores puxam para o cinza, falta verde.

Se eu trazer agora os seguintes versos do rap “Fórmula mágica da paz” (1996-98), não vai sobrar dúvida: o jornalista ouviu as músicas do Racionais MCs e realmente visitou o lugar do qual estava falando nessa reportagem. Mas, e se o jornalista não tivesse ido ao Capão Redondo, ele teria escrito esse retrato, tendo como referência apenas as letras do rap? O que eu sei é que ao ler a versão jornalística de Kalili, sobre o Capão Redondo e o Parque Santo Antônio, reconheci que há um traço comum entre as duas versões, a jornalística e a poética. O retrato poético e musical do Capão Redondo, feita pelo rap, fala de um lugar que é assim:

Essa pôrra é um campo minado.
Quantas vezes eu pensei em me jogar daqui
mas, aí, minha área é tudo o que eu tenho.
A minha vida é aqui e eu não consigo sair.
É muito fácil fugir, mas eu não vou,
não vou trair quem eu fui, quem eu sou.
Eu gosto de onde eu tô e de onde eu vim.
Ensino da favela foi muito bom pra mim.

II

Naquela tarde, quando eu e Maria do Carmo lemos, ao mesmo tempo e em voz alta “Le Mans”, o nome do prédio para onde estávamos indo, não tive como abafar os sons de rap da minha mente. Versos como esses, acima, começaram a grafitar de letras – na minha mente – as paredes do prédio. Mas percebi que as letras do rap já pixavam tudo que eu ia vendo, desde que descemos do táxi, numa das ruas mais movimentadas de São Paulo. Quando começamos a subir os degraus da entrada do condomínio, percebi que os ruídos dos carros iam cedendo a vez aos

pios e pios dos passarinhos, e um sombreiro de árvores acalmou a temperatura de uma tarde paulista ensolarada e quente.

Senti na pele a mudança.

Pensei, inevitavelmente: “Mano Brown tirou os pés daquele “campo minado” e saiu de lá, no ritmo dos seus próprios passos”. Na minha leitura, ele não fugiu, nem precisou escapar. Ele também não se jogou. Foi apostar no jogo onde ele tinha mais chance de sair vencedor: ele apostou no rap, que é um meio de vida e criação. Para um “sobrevivente no inferno”, criação é ganhar a vida: “Há! Demorou/ mas hoje eu posso compreender/ que malandragem de verdade é viver/ agradeço a Deus e aos Orixás”. No programa Roda Viva, quando Mano Brown fala do sufoco que passa quem não tem casa para morar, ele fala também do espírito do rap, que se manifesta através da atitude, que é o agir na humildade*, no sentido de compartilhar.

Não tinha uma estrutura mínima, nem o mínimo do mínimo. Tínhamos o quê? A minha família, os irmãos, tá ligado?, os amigos. Esses fortalecia. Era o quê? a riqueza maior, e é o que eu quero ter até... enquanto eu tiver... assim... condições, quero ter a minha maior riqueza que é os meus amigos. É o que eu tinha. Então, o que mudou hoje? Hoje eu tenho o meu carro, certo? Hoje a minha mãe mora numa casa que eu comprei com o meu dinheiro, certo? Com o rap. Comprei a casa.

O rapper considera os amigos como irmãos, todos formando uma grande família. Intuo que o menino deve ter escutado a mãe falar: “A minha casa é aberta”. Foi pensando nisso, que puxei de novo esse verso: “Agradeço a Deus e aos Orixás” (Fórmula mágica da paz, 1998). O poeta agradece pelas suas conquistas. Se continuarmos a ouvir as letras desse rap, no verso seguinte, observamos que ele não esquece os manos: “Parei no meio do caminho e olhei pra trás/ meus outros manos, todos, foram longe demais/ Cemitério São Luis, aqui jaz”. Vou repetir Mano Brown: Sem palavras.

Voltemos, então, ao momento quando eu e Maria do Carmo cruzávamos o condomínio construído naquela colina, onde antes teria existido uma mata, pela árvores nativas que foram preservadas. Eu falava que os ecos das lembranças ligadas ao rap me invadiam de tudo quanto era lado. Foi quando se destacou da memória um ‘pente’ ou um *bouquet* de sentidos para a palavra “mata”. Literalmente, Mano Brown se mudou de um lugar onde não havia verde e a palavra

“mata” fez desaparecer quase todos os seus manos. Agora, ele habita um lugar onde se pode usufruir das sombras das árvores de uma mata, quase morta. Mas enfim, as árvores que sobraram vão dar sombra a uma outra história à sombra de uma senhora, que na velhice recebe o descanso que merece. A glória do seu filho, um herói numa terra devastada, foi poder falar. Isso é muito mais sério do que poderíamos supor.

Talvez seja muito difícil para os que já nascem falando, compreender o que significa não ter voz, não ser escutado, passar invisível pela vida, carregado pelo destino já traçado, com o qual se nasce para cumprir o tal destino. Não é que eu acredite na possibilidade de se conquistar uma liberdade total. Uma “autonomia duvidosa” (CUNHA, s/d:152) é nossa única companhia da vida toda, mas a experiência nos mostrou também, que haverá sempre um lugar onde a dúvida é um precioso requinte do pensamento. Mas não está em jogo essa dúvida existencial, quando Mano Brown tem certeza de que é preciso advertir os manos na hora de negociar com os de fora da favela. Para negociar com aqueles que não conhecem como é a vida da favela, e nem compreendem bem a forma de falar que impera nas quebradas, Mano Brown diz que é preciso que a periferia não se dobre ainda mais às vontades do sistema. Na favela tudo que precisar ser feito, para ser feito tem que levar em consideração as suas especificidades. Qualquer outro que apareça atualmente para investir ou intrometer-se lá, “tem que explicar por quê. O dinheiro é escasso para investir, tem que ter um porquê. Tem que investir certo. Não pode errar. Não tem espaço para errar. Não tem dinheiro sobrando para errar” (Roda Viva, 2007).

Daí, fui. Num pulo de onça caí sobre as palavras de Mano Brown, naquelas que ele dirigiu para o seu público, no show *Mil truta Mil tretas*: “Zona Leste! é só deixar o coração cantar”. Nessa hora, os assobios e os brados são louvores, e o que dizer dos braços levantados, os acenos coreográficos das mãos? Os dedos viram letras e eles escrevem no ar. Num segundo, a multidão silencia. O MC Mano Brown começa a falar: “Zona Leste! não se acostume com esse cotidiano violento/ que essa vida não foi feita pra você, rapaz!”. O MC fala pros manos e pra minas, enquanto o DJ KL Jay segura o ritmo, e os *Back Vocals* fazem o responsório, repetindo o refrão, agora numa levada mais leve, fazendo os músculos descansarem. Então, o couro executa as frases do refrão de diversas maneiras, provocando variações nos tons, brincando com as harmonias e cantando assim: “Procure a sua paz... procure a sua paz... a paz... a sua paz”, pontuando momentos importantes na fala do MC. Vejamos então. E assim falou Mano Brown:

Você foi feito pra correr nos campo, andar de cavalo,
 rodeado de criança, cachorro, velho.
 Rapaz!
 Flores, natureza, rios, água limpa pra beber.
 Rapaz!
 Essa foi a vida que Deus preparou pra você.
 Mas o ser humano é ambicioso.
 Ele estragou tudo. Estragou tudo.
 Esse é o caos, esse é o mundo que você convive hoje,
 século XXI, a geração do século XXI.
 O que você vai fazer para mudar?
 Cruzar os braços e reclamar,
 ou você vai ser a revolução em pessoa?
 Acredito em você, rapaz.
 Procure a sua, eu vou atrás da minha:
 A fórmula mágica da paz.
 Acredito em você, Zona Leste.
 Acredito em você, periferia,
 Firmeza total!
 Muito amor pros irmãos que estão presentes neste domingo frio.
 Já é outono em São Paulo.
 Bela Vista na área.
 Cohab 2 na área.
 Guaianazes na área.
 São Miguel na área.
 São Mateus na área.
 Sem palavras.
 Cidade Tiradentes na área.
 É isso mesmo, Rapaz.
 E tem mais, hein?

Mano Brown falou assim, no show do Racionais, *Mil trutas Mil tretas*. Através do DVD desse show, podemos observar com calma alguns momentos como esse. No show, logo depois dessa saudação, entra a música “Negro Drama”, a trilha sonora deste capítulo da tese, “A visita”. Quando a câmara dá uma volta na platéia superlotada você não vê ninguém sem atitude. Eu vejo isso e penso: do desafio do rap com a tragédia, todos saem vencedores. Os artistas, os manos e as minas. A periferia ganha. Mesmo os que morreram ganham a sua lápide, no rap. Sabotage, o amado rapper paulista assassinado, por quem Mano Brown chorou em público a sua morte, foi saudado com as palavras do MC, ao dizer o rap “Madrugada suspeita”:

5 horas da manhã,
 ainda de madrugada,
 o nosso mano Sabota levou uns tiro de quebrada.
 Vieram me ligar.
 O que aconteceu com a maldade desse mundo?
 O nosso mano morreu, ele saiu de casa,
 tava tudo firmão.
 Andando de quebrada (Tá de quebradinha... ouviu) levou uns tiro
 de oitão.
 Foi lamentável o que aconteceu,
 Espero que o nosso mano Sabota esteja com Deus.
 O mano era firmeza, era sangue bom,
 igual a todo mundo na favela do canãõ.
 Ele era de resposta, era de atitude,
 tipo é na espriada que os irmão nunca se ilude.
 Vou mandando o meu rap sem compromisso.
 É melhor estar rimando do que estar correndo risco.
 Espero que com meu rap...
 eu contagio o mundão e possa representar a favela do canãõ.
 Por que hoje eu tô cabeça, tô daquele jeito.
 Por isso sigo no Brooklin, irmão, sem preconceito.

Sabotage deixou tatuado na cabeça do hip hop um dos signos mais fortes do movimento: “Rap é compromisso”, que se tornou o emblema da atitude hip hop. Voltemos para o show, quando o MC fala para a platéia de igual para igual. Sobre a natureza dessa expressão “de igual para igual”, eu encontrei nesse texto da psicanalista Maria Rita Kell⁴⁹, a tradução mais próxima daquilo que eu também penso. Ela diz o seguinte, sobre a atitude crítica dos artistas do rap:

Para eles, a questão do reconhecimento e da inclusão não se resolve através da ascensão oferecida pela lógica do mercado, segundo a qual dois ou três indivíduos excepcionais são tolerados por seu talento e podem mesmo se destacar de sua origem miserável, ser investidos narcisicamente pelo star system e se oferecer como objetos de adoração, de identificação e de consolo para a grande massa de fãs, que sonham individualmente com a sorte de um dia também virarem exceção.

É por esta sutil diferença, captada pelos ouvidos de lince da psicanalista, que me permito pensar sobre o entusiasmo do rap, sem a rasgação de seda que tem em todos os tipos de

⁴⁹ Disponível em: <www.geocities.com/HotSprings/Villa/3170/Kehl5.htm> (s/d).

admiradores. Conversando com o MC Lelê, o conhecido rapper Di Função, ele me falou que os manos muitas vezes esperam a noite toda para ouvir as palavras que Mano Brown tem para dizer para eles. Quando o rapper se transforma em um Mestre de Cerimônia, é quando a platéia exulta: “na humildade, Mano Brown fala com nós, diretamente para cada um, Mano Brown é um de nós”. Leandro Miranda, o nome de batismo do MC Lelê, ainda disse que essa conversa é, muitas vezes, até mais importante que o próprio show. A respeito disso, Mano Brown falou sobre o que significam “esses momentos” que acontecem no show. Ele falou disso, enquanto fazia seu discurso em um desses momentos. A semiologia diria que Mano Brown praticava, nessa ocasião, um verdadeiro exercício de metalinguagem. Era um show no Jundiaí⁵⁰, do qual eu destaco este trecho da sua fala, com a voz de um verdadeiro MC:

Tudo que tem em volta da festa faz parte do show: as pessoas, quem tá montando o som, o cara do bar, as pessoas que tã do lado de fora, a fila do lado de fora, tudo é um show, é vários detalhe louco eu... eu... tudo isso eu presto atenção, tá ligado? O show propriamente dito é só um detalhe, por incrível que pareça.

Considero essa fala como um dos exemplos *princeps*, que remarcam a trajetória do rap, no cumprimento ao pé da letra da definição de Sabotage: “Rap é compromisso”. Mais uma batida, e reencontro MC Lelê, e ele me diz: “O rap é uma mãe”. Se pudermos imaginar a palavra que mais se aproxima do significado da palavra mãe, “compromisso” seria uma forte candidata. A mãe que é mãe fala, segundo Dona Ana, mais ou menos desse jeito: “eu compro isso, é meu esse compromisso, eu cubro esse barulho, eu crio meu filho em qualquer lugar do mundo”. Um pouco antes, falei daquele momento quando Dona Ana vivenciou uma situação difícil, na

⁵⁰ Brown fala no show: No dia 6 de setembro de 2001 nós saímos de casa mais ou menos às duas horas, sentido Jundiaí, onde haveria uma festa que tava muito comentado, maior buxixo e tal, N de Naldinho, MV Bill, Racionais e Racionais fazia tempo que não ia a Jundiaí, a gente precisava ir, entendeu? E dentro da festa, tava lotada, aquele clima pesado, tenso, entendeu? Ao mesmo tempo um clima de de esperança, um clima hum um clima de de confraternização, mas vocês sabe como é que é festa de rap ne meu? mil fita acontecendo ao mesmo tempo, é o mundo externo influenciando diretamente dentro da festa, entendeu, meu? é um perigo dos dois lados, uma festa cheia é um monstro, multidão, você tem que dominar o monstro. E que é que acontece? Tudo que tem em volta da festa faz parte do show: as pessoas, quem tá montando o som, o cara do bar, as pessoas que tã do lado de fora, a fila do lado de fora, tudo é um show, é vários detalhe louco eu eu tudo isso eu presto atenção, tá ligado? O show propriamente dito é só um detalhe, por incrível que pareça. Faltando mais ou menos 5 minutos para a gente entrar no palco, eu tava tenso, os manos também tava tenso, tudo meio de quebrada assim aí eu perguntei pro Edy Rock: “Onde está seu espírito nesse exato momento nego?” aí ele levantou e: “É nós mermo”, e foi mais ou menos desse jeito aí ó!

ocasião em que uma prova cruel lhe foi imposta. Foi quando a patroa lhe pediu o filho para ela adotá-lo. Aos meus olhos, a mãe que existe em Dona Ana, gabaritou toda a prova. Senão, vejamos.

Ela nos contou, durante a visita, a mim e a Maria do Carmo, como se deu essa ocasião nefasta. Eu tinha perguntado para ela, em que lugar de São Paulo ela morava, quando voltou da maternidade para casa, trazendo Pedro Paulo nos braços.

Ela me respondeu: “Quando ele nasceu eu morava em Pinheiros, lá na Morato Coelho. Aí, a vida ficou difícil, aí começou, começou, eu não estava trabalhando, estava de resguardo, o dinheiro que eu tinha acabou, aí, não podia mais pagar aluguel. Não tava podendo pagar aluguel, aí eu fui morar numa casa de família com ele. Lá na Av. São João”. Tratava-se do apartamento de um marechal. Com muito pudor em falar nesse assunto, Ana quase sussurrou: “Mas ela, ela num era... num era muito legal...” Aí eu falei: “Ela quem? a dona da casa?” e Ana: “É, minha patroa”.

Ana se levantou da cadeira, ficou em pé e falou: “Ela queria...”, em seguida imitou a patroa: “Você me dá, me dê esse menino que eu passo o meu nome pra ele”. Voltou a si, e respondeu: “Não, essa criança, quem tira ele de mim é Deus”.

Maria do Carmo, indignada: “Ôxe, Imagina!”

Ana: “Essa criança, ninguém tira ele de mim. Eu acho que não existe dificuldade pra você pegar teu filho e dá. E eu falei pra ela: Não dou, esse aqui, não. Eu vou pra debaixo da ponte, mas ele está comigo”.

Maria do Carmo: “Quem vai dar filho?”

Ana: “Imagina, imagina”.

III

Do Capão Redondo, até o condomínio onde Dona Ana e Mano Brown moram atualmente, eu e Maria do Carmo não pagamos nem 10 reais de taxi. Essa é uma medida que eu deduzi como sendo bastante confiável para avaliar distâncias na cidade de São Paulo. Lá, a corrida de táxi é uma das mais caras do Brasil. Quando eu digo que não deu nem 10 reais de taxi, estou informando que um lugar fica muito perto do outro. Mano Brown se mudou da quebrada, se

retirou do espaço físico da favela e, no entanto, permanece ligado, não só à sua quebrada, mas a todas as periferias.

Em relação ao Capão Redondo, a proximidade é maior porque foi onde o rapper morou por mais tempo. Foi ali, nas ruas da periferia da Zona Sul que o seu rap nasceu e foi criado. Ao mesmo tempo, o rap do Racionais MCs devolveu à sua quebrada, o nome Capão Redondo renovado. Importante percebermos que o rap do Racionais não só colocou o Capão Redondo no mapa cultural da cidade, como reivindica o direito de cidadania aos moradores de todas as zonas periféricas do país. Atentemos para a atitude do MC Mano Brown ao se dirigir às quebradas, como nesses versos a seguir, do rap “Fórmula mágica da paz” (1998): “Jardim Santo Eduardo, Grajaú, Missionária/ Funchal, Pedreira e tal, Joaniza!”. Para cada lugar desses, o eco da voz materna e amorosa fala: “Eu tento adivinhar o que você mais precisa/ Levantar sua goma* ou comprar uns pano”. O MC demonstra que sabe que não há nada mais importante que “levantar sua goma” que significa “fazer sua casa”. Do mesmo jeito, que é necessário comprar roupas, “comprar uns panos, e mais: “um advogado pra tirar seu mano/ No dia da visita você diz que eu vou mandar cigarro pros maluco lá do X”. Tudo isso que o MC diz, está baseado no “ensinamento da favela”, como ele canta-falando, que “foi muito bom pra mim”, do mesmo rap. O poeta canta e diz o que aprendeu. Uma das lições é não abandonar os manos nas cadeias, uma extensão das favelas. Literalmente, estávamos também, no Capão, eu e Maria do Carmo.

Numa entrevista ao programa Roda Viva (2007), Mano Brown, mais uma vez critica o sistema habitacional das cidades, responsáveis pela precariedade com que têm de conviver as pessoas que moram nas favelas ou periferias. Houve um momento no programa em que ele foi interpelado sobre essa música, “Fórmula mágica da paz”, exatamente por conta dos versos aqui citados, logo acima. Brown respondeu o seguinte:

Você vê, essa música foi feita em noventa e oito noventa e seis, eu morava na COHAB, já não moro mais. Pode parecer até contraditório. Aí o que acontece, problema de moradia na minha vida sempre foi muito constante, sempre foi o quê? o problema da minha vida foi moradia.

E continua:

Então, eu jurando lealdade a uma quebrada é até estranho porque eu morei em 300 quebradas. Morei de aluguel a vida toda. Na mesma rua, morei em três casas, às vezes. Então, eu optei por ser leal. Entendeu? E o que é que é ser leal na periferia?

Ele fala sobre as transformações pelas quais suas idéias já passaram, e mostra o seu esforço em não ficar alheio aos acontecimentos à sua volta. A tentativa de encontrar um espaço lógico e sensível sustenta as suas ambições de justiça. Ele aponta o caminho mais curto: quando “a atitude chega na frente do seu sotaque” (Revista *Caro Amigos*, 1998). Nesse espaço, onde “atitude” e “sotaque” entram em conexão, “ser leal é tentar investir, tentar participar, tentar”.

Mano Brown insiste em que devemos investir sempre no esclarecimento do que se deseja, “tentar pelo menos executar a pretensão”. Mas, ao mesmo tempo, ele não acredita e, por isso, não adere ao método da pessoa que se esforça para impor o seu desejo aos outros, de qualquer forma. “Eu vou executar”. Para Brown, não deve ser assim. Não por moralismos, ou procedimentos retóricos. Ele também não é ingênuo, ele não tem dúvida quando diz que sobre a mudança: “isso aí depende da opinião de mil pessoas”, há “mil mentes diferentes” que podem nos interpretar, julgar; há os “inteligentes”, tem aquele que é “igual a você” e o “que pensa diferente”.

Mano Brown chama a atenção daqueles que se julgam sabedores do que é bom para a favela. Puxei esse nexos porque durante a visita, quando as três mulheres estávamos conversando, esse assunto de favela foi tocado por Maria do Carmo. No momento em que ela falou que a relação de Brown com a mãe “é um exemplo de vida”, pensou um pouco, e disse quase sussurrando: “Como é que pode as pessoas ter preconceito, ter preconceito contra o rap?”. Isso ela nos dizia, pedindo apoio para autenticar o seu dito: “que tem muito, né?” (preconceito). Dirigiu-se para Ana: “contra a gente, né, né Ana? contra a gente que mora às vezes em favela”, e Ana, sem nem pestanejar: “A maioria dos amigos dele é tudo favela. Ele gosta, pra ele tanto faz favelado...” e Maria do Carmo, que também era acostumada com os mantras dos manos, disse falando de Mano Brown: “Pra ele é humildade...” no que Ana respondeu: “... pra ele é humildade”. Lembrei dos caras, no Carandiru, dizendo a Kalili (1998): “Brown é um cara humilde e sabe como é o sofrimento desse lado de cá”.

Voltando ao pátio do condomínio, Maria do Carmo parecia que também estava distraída com a paisagem, pois não me chamou a atenção nenhuma vez sobre o que quer que fosse. Aquela nossa quietude me faz pensar, neste instante, enquanto escrevo, que uma cumplicidade entre nós já se havia estabelecido, desde quando nos conhecemos na catraca do metrô, na estação São Bento. Naquele dia, Maria do Carmo fez a gentileza de me acompanhar nessa visita, para apresentar-me a “Dona Ana, sua amiga e mãe do Brown”. Ela tinha compreendido meus motivos e até ficou bastante lisonjeada pelo desejo que eu tinha de conhecer o Capão Redondo, orgulhosa pelo interesse acadêmico que esse bairro da periferia estava despertando e, melhor ainda, esse interesse ter sido despertado pelo motivo do rap, da música, da arte. Ela disse: “Antes do rap, as pessoas só falavam da violência das periferias. Ninguém de fora imagina as pessoas maravilhosas que moram lá. A Dona Ana é um exemplo de vida, uma vencedora”.

Essa foi uma entre tantas coisas que ela me falou enquanto conversamos durante o nosso trajeto, inicialmente de metrô, depois de ônibus, quando fomos ao Capão e, do Capão, de taxi para a casa de dona Ana. Maria do Carmo estava muito feliz em poder contribuir com esta pesquisa, particularmente, porque essa foi uma oportunidade que ela soube também aproveitar para si, ao se dar à satisfação de rever a sua amiga, que tanto admira e respeita, mas que não visitava há bastante tempo. Oportunidade de refletir sobre esses assuntos que tanto envolvia os pensamentos e ações do seu próprio filho, Baltasar.

Finalmente, chegamos à frente do prédio, situado quase no final do condomínio, em relação à avenida principal. Duas crianças brincavam de bola ali na frente: um menino aparentando onze, doze anos, a cara do pai, via-se logo, e uma garota, que devia ter sete, oito anos, e que abriu um sorriso sem fim.

As crianças nos foram apresentadas imediatamente pela avó orgulhosa, no mesmo instante em que ela nos recebia e nós lhe entregávamos flores. Eu olhava para as crianças procurando traços do pai, me perguntando “o que eles sentiam por serem filhos de Mano Brown?”, “o que teria nas letras dos raps que pudessem ser lidas à luz daquela tarde?”.

Estas questões sempre retornam nos universos da arte e da cultura. Elas nos levam:

- à relação do autor com a sua obra (suporte, produção, mercado).
- aos aspectos biográficos (relações pessoais e familiares dos autores).
- ao contexto no qual as obras são criadas.

Essas questões se traduzem em preocupações tão comuns quanto antigas. No entanto, penso que as controvérsias que as cercam é o motor que alimenta a sua potência. Em relação ao rap, este trabalho não poderia recuar frente a tais questões, porque elas significam muito dentro da história do rap. No rap “Negro Drama”, o poeta avisa: “Eu prefiro contar uma história real: vou contar a minha”.

É atrás dessa história que estou indo.

O elevador parou. Dona Ana rapidamente abriu a porta para nós e depois nos convidou para entrar na sua casa, dizendo: “A minha casa é aberta”.

Ao ouvir esta frase de “rainha”, lembrei dos versos do rap “Negro Drama” (1998), onde Brown diz: “Eu sou o fruto do negro drama. Aí dona Ana, sem palavra, a senhora é uma rainha, rainha!”

Escrevendo isto, lembrei de Mano Brown⁵¹ dizendo: “Qual é o lema da periferia? “Cada um, cada um”. E o rap é o quê? “É nós na fita”. É outra idéia, esse bagulho* de “é nós” é coisa de rap.”⁵² Com esse “é nós” na cabeça, reparei que o contentamento e o alvoroço no reencontro de Dona Ana e Maria do Carmo dariam pra animar uma festa inteira. Resolvi então, que não faria nenhuma entrevista tipo anamnese. Ainda bem que não formulei nenhum questionário. Da mesma forma, não me parecia adequado disparar uma “metralhadora” de perguntas.

Apreendi com os manos e as minas que não podemos esquecer que rap é música, e é preciso ficarmos atentos à batida. A batida do rap é signo, e pode ser reconhecido imediatamente, mesmo antes do MC dizer uma única palavra. A memória das letras que ficaram impressas no ritmo e que as batidas sugerem nos convida para a festa e para o fronte. Então pensei: só preciso seguir o ritmo dos acontecimentos.

Aiomi Domênica tinha subido conosco, mas na saída do elevador se dirigiu pra sua casa. Por isso, antes de seguir Dona Ana, em direção à porta do seu apartamento, eu acompanhei a sua neta, na direção contrária. Não olhei para o interior, mas tirei uma foto dela na soleira da porta entreaberta. Depois que ela entrou, fiquei olhando um pouco para aquela porta fechada, imaginando qual seria a forma de viver de um rapper, como Mano Brown, em família.

⁵¹ No encarte do DVD 100% favela (2006).

⁵² Essa expressão “É nós”, muitas vezes seguida de “Firmeza, irmão”, é também uma expressão de cumprimento entre os manos.

Ao programa “Roda Viva”, ele disse: “a minha casa tem que ter um ritmo. Eu sou outro ritmo. Eu não quero que eles vivam na minha função, em função do que eu estou vivendo agora”. Como, onde ele escreve as suas letras? Ele disse que “não carecia de lugar sossegado... silêncio... essas coisas para criar”. “Porque eles têm a vida deles. Meu filho tem a vida dele. Eu não quero que ele seja um Brownzinho, ele não é”.

Só agora notei que meus olhos estavam fixos na figura de Jesus Cristo pendurado na porta. Voltei-me para onde estavam Dona Ana e Maria do Carmo, já dentro de casa, esperando-me para fechar a porta. Assim que entrei, notei um clima de confraternização, de amizade entre aquelas mulheres, que também são mães e que se reencontravam ali, naquele dia, justamente por causa de seus filhos.

Na simpatia de Dona Ana, no acolhimento com o qual ela me recebeu, totalmente entregue à confiança na amiga que nos apresentou uma à outra, encontrei um lugar confortável a partir de onde eu poderia me aproximar daquela bela senhora, que nasceu no dia 9 de dezembro de 1930, como já falei antes, e não há como negar o verso do filho: tem o porte de rainha.

Ocupei o lugar que ela me deu. Deixei-me seduzir para os lados das conversas, entrando na intimidade antiga das duas senhoras. Havia um lugar para mim. As duas me acolheram, cada uma de um jeito, e em pouco tempo éramos três. Ana logo arrancou o “Dona” da nossa boca e o dispensou, como também não levou muito a sério meu pedido para gravar a nossa conversa, quando eu perguntei: “posso gravar a senhora falando? ... Posso?” E ela: “Pode”.

A partir de então, o gravador seria o meu informante. Eu depois iria ouvir o que ele tinha para contar sobre aquela visita. Foi por isso que eu tirei poucas fotos, do contrário eu não entraria na conversa, e resolvi não ficar de fora. Três mães conversando, cada qual tinha um motivo próprio para estar ali, naquela circunstância dada pelo rap.

Sobre aquela distração com a qual eu julgara o gesto de Ana, por ela nem dar “balas” pro gravador; depois, fui percebendo, que era apenas seu jeito. Ela estava atenta, presente, dedicada àquele momento, pois não nos deixava nem completar o “Don...”, quando nele escorregávamos, esquecidas do trato. Ela imediatamente repetia: “Ana, quero que me chame Ana”. E quando dizia algo que não queria que ninguém mais soubesse, pedia-me para não me utilizar daquelas informações. Não me ordenava desligar o gravador, apenas pedia minha cumplicidade: “essa história aqui é só entre nós”. Onde já se viu isso? chamaria de confiança?

Narrar a atitude de Ana Soares Pereira será muito mais enriquecedor para nossa função* aqui, do que repetir tudo o que ela possa ter dito. E mais: não é que houvesse segredos inconfessáveis; ela apenas me pedia discrição, em vez de censurar ou vetar a gravação. Felizmente, os seus pedidos estavam quase sempre relacionados a algo que não nos ajudaria em nada, para a finalidade de ouvir melhor a voz do rap.

Mas isso me faz pensar. E me vem ao pensamento palavras (ou coisas?), como valor, atitude, algo que significa a visão de uma convivência coreográfica entre a intenção e o gesto. O rap “Capítulo 4, Versículo 3” (1998), oferece uma senha para entendermos o que eles consideram a atitude, advertindo sobre os perigos:

Irmão, o demônio fode tudo ao seu redor
pelo rádio, jornal, revista e outdoor.
Te oferece dinheiro, conversa com calma,
contamina seu caráter, rouba sua alma,
depois te joga na merda, sozinho.
Transforma um preto tipo A, num neguinho.

Nessa altura, é preciso lembrar que o rap é a arte dos jovens negros das periferias, portanto, a atitude pode ser tomada como a ética construída a partir das suas experiências com a negritude. A condição do negro fala através do rap, eco daqueles que vivem nas periferias, que é onde vive a maioria dos negros, no Brasil, e que são criados praticamente com as mães. As meninas das periferias por vários motivos estão ficando grávidas muito cedo. As garotas adolescentes, e muitas ainda na fase púbere, já se tornam mães solteiras. Nestes últimos dias, os jornais noticiaram que a funkera Tati Quebra Barraco está para ser avó aos 29 anos.

O que nos interessa aqui é saber que mãe nas favelas e periferias é a pessoa mais importante e que ela começa essa função muito cedo. Ela dá a vida e a sobrevivência. Ela dá o colo, o peito e o NÃO. É muito. E é Sozinha. Inúmeras vezes Ana Soares repetia, durante a nossa conversa: “Eu criei meu filho sozinho, trabalhando em casa de família”. “Eu deixava ele sentadinho na cadeira... ele ficava quietinho... enquanto eu fazia as coisas...”;

Nessa solidão, as mulheres perdem seus homens para a morte, para a cadeia, para o crime, ou pelo abandono. O rapper Du Bronk’s, do grupo Rosana Bronk’s, me disse, olhando do alto do Vale das Virtudes, no Jardim Rosana, no grande Capão, apontando para as favelas a se perderem

de vista: “Numa, venha aqui às quatro/ cinco horas da manhã e fique no ponto de ônibus e você vai ver: a maioria é de mulheres, saindo para trabalhar”. Andei nos ônibus, por aquelas regiões todas, não nesse horário, mas observei que o número de mulheres é superior ao dos homens. A violência aliada ao desemprego, ao alcoolismo, ao tráfico e consumo das drogas, deixam para os homens que estão em tais circunstâncias, duas alternativas: o cemitério e a cadeia. Dois espaços que se configuram numa extensão das favelas. Quase todos os raps dão notícia dos manos presos que não podem contratar advogado. Vale repetir os versos de Fórmula mágica da paz (1998). O rapper mostra que se preocupa com os manos presos e tem desejo de contratar “um advogado pra tirar o mano/ No dia da visita você diz/ que eu vou mandar cigarro pros maluco lá do X”.

Esse é um chamado para o rapper dizer aos manos e às minas que o rap está com as quebradas, que o Brown está com as quebradas, que o Racionais MCs está com as quebradas. E as quebradas estão dentro deles. De cada um. Esse é que é o barato. Os versos: “tento adivinhar o que você precisa/ Levantar sua goma ou comprar uns pano”. Sem palavras.

No rap “Crime vai e vem” (2002), de Ice Blue e Ed Rock, podemos ouvir:

O pobre, o preto no gueto é sempre assim.
 O tempo não pára,
 a guerra não tem fim.
 O crime e a favela é lado a lado,
 é que nem dois aliado: o isqueiro e o cigarro.
 Na viela, no beco, na rua sem saída, na esquina da quebrada,
 continua assim na mesma vida.

“Rotina que assim vai e prossegue...” prossegue o rap, mostrando aonde o negro foi parar, das senzalas pras favelas. Na batida do rap tem muito som que só ouve quem for preto. Quem teve avô no Pelourinho sabe muito bem porque as favelas são quebradas. Dizia Ana, bem no momento quando pedi autorização para gravar a conversa. Eu a interrompi, impulsivamente, porque este casamento das palavras “negro” com “atitude” já tinha dado muita conversa, que eu tinha deixado sem gravar. Além disso, Ana já tinha dito várias coisas importantes sobre Pedro Paulo: “Pedro Paulo isso”, “Pedro Paulo aquilo”, e aí fui me dando conta que estava sendo apresentada ao Pedro Paulo, pela única pessoa que poderia fazer isto, a mãe dele.

Com certeza, eu perderia o fluxo daquelas palavras, e mais, poder ouvir tempos depois e com outro tipo de atenção o seu jeito de falar, por exemplo, ao dizer “bidu”*. Como traduzir o seu sotaque de baiana paulista?, como sugerir aquelas pausas?, como repetir sua pronúncia? como escrever aquele efeito inerente às repetição de frases, que dizendo e redizendo, parece reafirmar o dizer, marcando e insistindo no dito? Acho quase impossível traduzir a firmeza na expressão aquela liberdade de falar de peito aberto, mas sem alarde.

O Mano Brown, eu poderia conhecê-lo de qualquer outra forma, mas Pedro Paulo é o menino de Ana. No programa “Roda Viva”, ele respondeu sobre essa questão, ao dizer que Mano Brown e Pedro Paulo “são a mesma pessoa”. Mas somente ele pode saber quando é que ele fala sob a batuta de um desses nomes. E depois, como seria o retrato de Mano Brown aos olhos de Pedro Paulo, ou Pedro Paulo grafitado por Mano Brown? Será que os dois poderiam se separar tão completamente? Temos que fazer uma visita ao poeta Fernando pessoa. Ele se multiplicou em nomes apenas para saber o que é isso.

Mas voltemos à mesa, onde Ana nos serve o café da tarde. Ligo o gravador e agora a primeira coisa que escuto é “minha casa é humilde...” Percebo que eu a interrompi no meio de sua fala e lancei: “aquilo que a senhora disse: “eu criei meu filho, sozinha”, aí ela imediatamente emendou: “numa humildade!” e eu imitando-a: “eu levava ele pro trabalho...”

E ela continuou: “...levava ele pro trabalho... eu levava, eu trabalhava em casa de família, trabalhava em casa de família. Eu levava ele e deixava ele sentadinho na cadeira... eu limpando a cozinha, limpando a cozinha e ele assentadinho...”. Parecia que a gente estava vendo o que ela dizia. Então perguntei: “ele ficava sentadinho, quieto?”.

Ana: “Ficava sentadinho na cozinha, sentado, eu lavando a louça, fazendo almoço e ele sentadinho ali. Na hora que eu terminava de fazer o almoço e lavava a louça, dava comidinha pra ele, pegava ele e vinha embora, “vumbora filho!”, pegava ele no colo e vinha embora”.

Maria do Carmo, olhando pra mim, falou num tom baixo: “Tá entendendo?” “Isso é exemplo de vida, fia!”

Ana: “Graças a Deus! Criei meu filho na humildade total e tenho orgulho de ter o filho que eu tenho”.

Eu: “Ana, me conte como foi você ter o Brown, você pode contar?”

Ana: “Eu conto, eu conto”. Você viu aquela música que tem no CD Negro Drama? Aquela música ele fez pra mim”.

Eu: “Foi? Negro Drama?”

Maria do Carmo: “Qual que é, Ana?”

Ana recita os versos preferidos dela: “Mãe, a senhora é uma rainha/ uma rainha, eu sou o fruto do Negro drama”. E continua a sua fala: “Num tive irmão, num tive ninguém pra eu encostar, pra eu apoiar, pra ter esse apoio, e esse apoio que eu tive foi Jesus, foi Jesus, foi esse homem que eu encontrei, foi Deus. Porque toda vida eu tive aquela fibra de trabalhar, de ter de vencer. Eu sempre trabalhei em casa de família, trabalhei, juntei dinheiro, fiz o enxoval dele, que foi uma beleza, fiz o pré-natal no hospital Municipal, a minha médica falou pra mim: “olha, eu sou sócia aqui do hospital municipal, mas como eu num uso, eu vou deixar você no meu lugar”. Eu tive quarto de primeira no hospital municipal, na avenida Liberdade, quarto de primeira, trato de primeira, médica, os médicos melhores que eu tive, foi o parto mesmo como se tivesse aquele convênio mesmo de luxo. Quando eu cheguei em casa... mas eu tive um enxoval, uma beleza!”

Numa: “Alguém foi lhe visitar quando v. teve neném? Quem soube? Você contou a alguém?”

Ana: Olha, eu tive uma amiga que foi me buscar no hospital. Foi me buscar.

Numa: “Como era o nome dela?”

Ana: “Ah! minha nega, num me lembro mais, já faz tantos anos... ela foi me buscar, chegou, ela armou o berço de Pedro Paulo, armou, fez a cortininha, como chama aquilo?”

Numa: “Mosquiteiro”.

Ana: “Mosquiteiro. Ela pôs o mosquiteiro, tava todo branco, cheguei, um mosquiteiro branco, o lençol marrom, o... como é que chama, xale amarelo, ele veio todo de amarelinho, cabeludo, bonito! dava pra ver que criança linda, essa foto... eu tinha essa foto, uma amiga minha pegou e não me devolveu”.

Numa: “Ah! Temos que ir atrás dessa foto”.

Ana: “Mas num tem mais não, minha filha. Faz muitos anos”.

Maria do Carmo: “Será que o pai dele sabe dele?”

Ana: “Saber, sabe. Porque quando Pedro Paulo tinha um ano e quatro meses, eu fui lá, na loja, levei ele bem vestido, ele muito bem bonito, bem vestido, com uma camiseta de lista, com

uma calça azul, um bolsinho aqui, viradinho, um bonezinho, lindo, lindo, lindo. Ele olhou pro menino, brincou, falou assim: “depois a gente conversa”. Nunca! Com um ano, um ano e 4 meses”.

Maria do Carmo: “Mas eu digo assim: será que ele sabe que o Brown chegou onde ele chegou? Será que é vivo?”

Ana: “Não sei se é vivo... também num sou daquelas que vão atrás de homem, não preciso disso, a única pessoa que eu fui atrás, vou e quero é Jesus, esse é que é meu homem. Esse que eu busco e batalho, esse que eu tenho”.

Maria do Carmo: “Amém”.

Ana: “E meu filho é tudo que eu tenho, me dá de tudo, de tudo que ele tem. Viaja direto, faz show direto, graças a Deus”.

Ana: “Coma também, quer mais café, filha, um queijinho, você almoçou?”

Numa: “Foi o melhor café!”

Maria do Carmo: “Tá uma delícia”.

ANA: “Tá é?”

Maria do Carmo: “Tudo de bom! só de tá aqui com você, fia”.

Ana: “Que beleza, aí que bom, porque nunca veio na minha casa?”

Maria do Carmo: “Que pouca vergonha, ah! hoje eu vim”.

Ana: “Tive meu filho, criei, todo mundo que chegava vinha ver aquela criança, mas era uma criança tão bonita, um menino muito lindo, eu cuidava tão bem, nossa Senhora, a cama dele, eu fiz um enxoval de primeira”.

Maria do Carmo: “Isso é amor, filha”.

Ana: “Enxoval de primeira. Cada dia eu punha uma roupa na cama dele, era amarela, era azul, era branca... xale, cada um de cada cor, azul, amarelo, branco, tinha tudo, olha, nunca faltou nada, olha, graças a deus, graças a deus, graças a Deus! Meu filho tomou leite ninho até 12 anos. Quando chegou 12 anos ele falou: “Mãe, eu não quero mais leite ninho.” Trabalhando em casa de família, nunca faltou o pão de cada dia. Eu trabalhava, quando ele já tava grandinho, eu trabalhava ele ficava na creche, eu deixava a bandeja dele pronta, deixava o purê de batata pronto, a carne moída, o suco de laranja, a maçã na bandeja. Pra mulher que cuidava dele, lá. Nunca faltou, nunca nunca nunca, nunca faltou. Por isso que eu digo, quando vejo uma mulher

que tem um filho e diz: “ah num posso criar porque sou mãe solteira”. Num cria quem num quer, filha, todo mundo pode criar”.

Ana diz: “Muito obrigado meu Deus, harmoniosa vida de Deus, é isso aqui, ilumine o universo...”

IV

Ana, hoje em dia, é fiel à religião SEICHO-NO-IE. Ela ficou um tempo recitando as *Sutras* para nós duas. E cantando os hinos. Ela nos falou da *SUTRA SAGRADA*, as orações que fala da matéria, da realidade, da sabedoria, da ilusão, do pecado, do homem.

Ana e Maria do Carmo comentaram sobre a importância de ensinar as pessoas a investir no seu talento, que não adianta ficarem frustradas. Isso não é do preto, ou do favelado, é do ser humano. É isso que tem que ser despertado nas pessoas. Tem que dar a possibilidade de vários trabalhos, profissões, arte, pra levantar o astral do cara aqui dentro, dentro da cabeça. Lembro de ter ouvido vários dos rappers com quem conversei, dizerem que conhecem vários caras que moram na favela e não pagam “pau pra ninguém trocando idéia”, isto é, não se iludem com o crime, nem surfam na onda das drogas. Têm uma idéia formada do mundo, sabem o que é bom e o que é ruim... Só que passam o maior veneno! Sofrem muito, não têm o conforto de ter todo dia o que comer... Mas não querem que você vá lá dar de graça. Querem ter condições de ganhar o seu sem se humilhar pra ninguém. “E ganhar é humilhação, entendeu?”, disseram todos.

Maria do Carmo falou que o filho dela ama rap e O Racionais MCs. Esse foi um momento em que eu fiquei tensa, mas tudo saiu sem arranhões. Porque Baltasar, o filho de Maria do Carmo, é louro de olhos azuis. Ele mesmo já tinha me falado que nunca se aproximou de Mano Brown, porque sendo branco, tinha medo de ser rejeitado. Esse temor era até certo ponto corriqueiro e tinha a ver com a atitude dos rappers nos anos noventa. De lá pra cá, o hip hop tem feito várias reflexões sobre essa questão, quando começou a se dar uma re-significação dessa coisa separatista. Para eles, aos poucos a cor migra da pele para a atitude. Voltando, à questão de Maria do Carmo, ela começou a contar para Ana que seu filho: “um dia ele viu o Brown, e ele é louro do olho azul, e aí disse que ele parou assim, o Brown que tem a cara meio invocado, né? Meu Deus, e ele doido pra chegar no Brown e o Brown, naquele carro grande, né?”

Ana: “Tem, tem, ele tem aquele carro”.

Maria do Carmo: “Brown deu uma ré assim... e ele ficou cismado com Brown. Aí eu falei pra ele, se você conhecesse o Brown, você ia ver que ele não iria te desrespeitar”.

Mano Brown falou desse carro, um *Lowrider*, que está fotografado no encarte do CD duplo: “Nada como um dia após o outro dia” (2002), na entrevista à revista “Rap Brasil”, já muitas vezes indicada na tese:

Eu prefiro louvar a nossa cultura. Penso que a solução para a periferia é um carro velho, antigo. Restaurar carros velhos, antigos, móveis velhos, casas velhas e deixar de sonhar com o que ainda não está ao alcance. Deixar de perder a vida por um carro novo, importado, do ano, que está longe da nossa realidade, é uma arapuca, uma armadilha. Se você pegar um Chevette, Uno, ou Fusca, pode deixar estilo loko, basta sua criatividade, seu talento, aprender a mexer com carro, funilaria, pintura e tapeçaria. Nossos pais faziam isso, e nós não queremos. Antes de conhecer a cultura (o hip hop), eu já tinha meu carro velho, meu *Galaxie*. A cultura dos gringos não me interessam tanto, acho que a mudança que será feita no Brasil é que me interessa.

Reconheci, na inflexão com que Ana imprime às suas frases, aquela “firmeza” que sai da boca de Mano Brown, dos manos, dos rappers, confirmando o compromisso com a presença, “tá ligado?”. Percebi na postura daquela senhora que ter atitude no rap é além de tudo um dom.

A voz clara, firme e o corpo esbelto de Ana Soares Pereira contradizem a idade. Quando perguntei sobre a data do seu nascimento, ela me disse: “Você vai cair de costa. Nasci no dia nove de dezembro de 1930”. Realmente é chocante. As fotos não me deixam mentir: ela não tem nenhum problema de saúde. E diz: “Não tenho pressão alta, nem colesterol, nem diabetes, o médico disse que eu não tenho nada”. Mesmo assim, proibiu-a de levantar os pesos de que ela é capaz: “Malho todo dia, e nem homem levanta os 240 quilos que eu levanto, na perna. Meu joelho aguenta 80 quilos. Quando tô malhando, muita gente vai lá ver, ninguém acredita”. E diz mais: Cuido bem da alimentação, não como fritura, nem carne vermelha, só queijo branco”.

Ana continua: “Quando Pedro Paulo nasceu, eu morava em Pinheiros, lá na Morato Coelho. Aí, a vida ficou difícil, aí começou, começou, eu não estava trabalhando, estava de

resguardo, o dinheiro que eu tinha acabou, aí, não podia mais pagar aluguel. Não tava podendo pagar aluguel, aí eu fui morar numa casa de família com ele. Lá na Av. São João. Num apartamento, numa casa ela num era num era muito legal. Foi nessa casa, que a patroa pediu me pediu o meu filho pra criar.

Maria do Carmo: Imagina!!!!

Depois, eles moraram em várias quebradas, o lugar onde sua mãe pode viver com ele, sempre “bancado” pelo trabalho dela em casa de família. Foram em várias quebradas onde cresceu, viveu e que são faladas reiteradas vezes, no rap. Por isso que ele fala tanto em convencer as pessoas para investir no bairro. Ele hoje até já entende quando as pessoas querem sair do bairro. Ele diz, em várias entrevistas, que aprendeu a entender isso. Porque existem lugares onde o problema é crônico, não vai resolver. Como é que vai resolver uma situação de uma favela?

Na entrevista ao programa “Roda Viva”, ele diz em relação à sua vida:

Então, o que mudou hoje? Hoje eu tenho o meu carro, certo? Hoje a minha mãe mora numa casa que eu comprei com o meu dinheiro, certo? Com o rap. Comprei a Casa. Pode até parecer, pô, o cara está falando que ganhou dinheiro. É melhor do que enterrar o meu dinheiro numa boate, entendeu, meu? Parece que todo preto cantor tem que acabar na boate, acabar no boteco, na sarjeta e não vai ser assim, meu. Depender de nós, mudou isso, vai, tem que acabar, mano, Entendeu? Então a gente procura fazer o quê? Fazer estrutura, comprar uma casa para morar, tá ligado? Dar uma condição mínima, entendeu?

3.2. O COLO E A LEI

Herdeiro de mais alguma Dona Maria.
Cuidado senhora,
tome as rédeas da sua cria!

Edy Rock

Minha finada mãe proteja o seu menino.
O diabo agora guia o meu destino.

Mano Brown
(“Tô ouvindo alguém me chamar”, 1998)

I

Tempos atrás, meu parceiro musical, Flaviola⁵³, me pediu uma letra, para ele musicar, cujo tema era o tríptico Mãe-Negra-África. Sentei ao redor das palavras útero, regaço, peito, colo, procurando uma entrada para me enroscar poeticamente naquele primeiro espaço que a gente habita quando ganha o *incipit* da vida. Quando comecei a escrever os primeiros versos me dei conta que eu estava evocando a minha ama de literatura, Nega Zefa.

Minha mãe me ensinara a bordar e a cantar, mas quem me iniciou na literatura foi a Nega Zefa, oriunda de uma cidade da Paraíba chamada Congo. Nega Zefa morreu de velha há muito tempo e mesmo antes de sua morte, eu andava muito distante dela. Eis que ela ressuscitou para mim quando eu a reencarnei na narradora dos livros de Tony Morrison, primeira escritora negra a ganhar o prêmio Nobel, em 1993.

A Nega Zefa nos amamentou, a mim e aos meus irmãos e primos, literalmente, de literatura. Posso lembrar as brigas dos primos por ela. Todos queríamos que ela morasse para sempre nas nossas casas. E em cada casa, a luta das crianças para que ela as acompanhasse na difícil hora onde os fantasmas começavam a rondar as camas. “Daí”... era o som da entrada do

⁵³ Flávio Tadeu de Lira é um músico pernambucano que me chamou a atenção pela sensibilidade e sabedoria especial para colocar música em poesia. Musicou os maiores poetas: Ezra Pound, T.S. Eliot, Garcia Lorca, Arthur Rimbaud, Paul Verlaine, Shakspeare, Antônio Gonzaga, Henriqueta Lisboa, Mário Quintana, etc. Ele é admirado pelo público que conhece o seu trabalho, porque, dá pra notar: não há perda de matéria poética na obra musicada por ele. A letra dessa nossa parceria está na página 117.

paraíso reencontrado, para onde a voz desse anjo negro nos levava de volta. As histórias que ela contava, com prazer, pausadamente, uma, duas, três, infinitas vezes, tantas vezes a gente pedisse: “conta mais Nega Zefa!”: “daí, a raposa se lambuzou de mel e depois se esparramou nas folhas, e ficou irreconhecível”. “Daí, a onça chamou o urubu para almoçar e espalhou mingau num lajedo, ela lambia as pedras e o urubu não conseguia tomar o mingau com o bico”. Se adormecíamos, antes de sermos informados sobre como o urubu se vingou da onça, ou se a raposa conseguiu enganar algum galináceo ou escapar do caçador, fantasiada de folhas, então a curiosidade nos dominava e passávamos o dia seguinte esperando a hora da amamentação literária.

O impressionante nisso, é a curiosidade reanimada. Já sabíamos dessas histórias de cor e salteado. Ninguém ignorava que a raposa acabou livre e bem alimentada, e mais, escapuliu do caçador carregando a sua vida para longe da mira daquela arma. O urubu retribuiu o convite e levou a onça, que nem suspeitava da vingança, para almoçar com ele. O cardápio foi uma variedade de grãos servidos numa garrafa, onde ele enfiava o bico e depois levantava a cabeça para o céu bendizendo a asas que tinha. A onça só fazia lutar com a garrafa até que a garrafa rolou lajedo abaixo e mergulhou no tanque cheio de água.

Essa curiosidade sempre renovada é transparente na criança, porque a criança faz a mesma pergunta, repetidas vezes. Tudo nos faz crer que ela luta para obter a mesma resposta. Essas memórias me remetem ao livro *Vidas Secas* de Graciliano Ramos. Penso na experiência do filho mais velho de Fabiano, no seu descontentamento causado por um problema literário. O pai estava contando-lhe uma história e, de repente, surge uma dúvida no menino porque o pai modificou a história. Agora, fica difícil acreditar na história, e isto lhe causa um desencanto. Teria sido melhor se o pai repetisse as mesmas palavras quando contasse a mesma história. Na variação acontecida, o herói humanizou-se na contradição. Num outro momento, o menino queria saber o que significava a palavra *inferno*. Levou uma bronca e um cocorote. Mandaram-lhe esquecer aquela palavra e nunca mais falar disso. Ele ficou matutando no porquê de uma palavra tão bonita poder guardar um significado tão assustador.

II

A letra que fiz para Flaviola musicar e que eu deixo aqui para homenagear as mães negras:

O PRESENTE

Rainha-Mãe do reino-sem-começo
mandou contar histórias para o mundo não dormir
Ela tinha muitos nomes
O nome de cada lugar dava lugar a um nome
Que dava nome pra ela
e nomeava de novo o lugar donde ela vinha
e nessa troca de nomes o mesmo nome adivinha
o nome que se esconde no próprio nome que tinha

Nega Fulô
Nega Gizza
Nega Zéfa
Nega-Mãe-Rainha do Benin

A Rainha-Mãe do reino-do-sem-fim
Mandou cantar ludum para o mundo adormecer
Quando ela chegou
sem saber como quando e porquê
Ela chegou ornada
de colares e anéis pulseiras e braceletes
eram perfeitos seus dentes
seus peitos cheios de leite
eram lindos seus cabelos
como bem feitos seus pentes

Negra cantou
Negra benzeu
Negra pariu
Negra-Mãe-Rainha de Nagô

A Rainha-Mãe do reino-do-presente
aqui e agora desfila na nossa frente
Calungas sacolas
bandeiras estandartes
Levanta com sono e abre a cidade

Manda um recado para o mundo acordar
 Não ameça nem grita
 Desarmada e aflita
 pede aos seus filhos a vida que ela pariu e doou
 Não quer o presente de volta
 Mãe quer a presença na roda da vida e na volta que o mundo dá na
 corrente
 Que algemas se partam na mente
 e a gente se torne outra gente
 ou a mesma gente
 de outra forma
 diferente

Mãe Beata Mãe de leite Mãe Menininha
 Mãe de Santo Mãe do Corpo Mãe de Mãinha
 Mãe de Deus Mãe do Seu Filho Mãe da morte
 Mãe de dia Mãe de noite Mãe dá sorte

Aiyê Aiyê Orum
 Aiyê Aiyê Orum

Nanã Iansã Obatalá
 Pomba Gira Preta-Velha Iyá Bassê
 Oxum Oxumaré Iemanjá
 Anastácia Aparecida Aluanguê

Aiyê Aiyê Orum
 Aiyê Aiyê Orum

III

Segundo a psicanálise, o desejo aparece quando há falta. Que falta é essa? Ou, o que é que falta? Falta tudo e não falta nada. Em torno dessa indecisão o sujeito se constitui, mas ao preço de se desprender do objeto. O sujeito julga, a principio, que o objeto é sua parte complementar, sem o qual não existiria. Mas chega um momento no qual a criança faz a sua demanda para ser incluída na brincadeira dos falantes. Para isso, ela precisa falar, dizer o que quer. Mas para falar não há como aprender. Não existe treino possível para ensinar alguém falar como se ensina montar à cavalo.

Lacan (1998) diz que o sujeito, esse da psicanálise, não aprende a falar. O sujeito já nasce falando. Falando enquanto é falado pelos outros. Confrontado pelo Outro⁵⁴, o sujeito é convocado a responder. Quando me refiro à fala, é no sentido do discurso, que para a psicanálise pode ser sinônimo de laço. Laço social. Não como finalidade, mas como efeito. Ou seja, o sujeito se faz sujeito quando adquire voz própria, quando se insere no laço social pelo discurso. A criança descobre, através das brincadeiras de entrar e sair do espelho, que aquilo que julgara possuir, é o que na verdade a possui. O sujeito não pode prescindir desse imaginário, pois é desse jogo de espelhos que o sujeito constrói a sua imagem corporal e se reconhece possuído por esse corpo através do olhar do outro. É com esse aparato dado pelo fantasma, é com esse véu do imaginário que o sujeito suporta o real.

Essa noção de real é o que está em jogo naquela curiosidade sempre renovada. Ela é compartilhada por quem conta e por quem ouve as histórias. A narradora Nega Zefa “saboreava” as palavras e não se cansava de contar. Esse prazer que ela exibia no seu envolvimento com a narrativa, se manifestava em todo o seu corpo (não tem como escapar agora da repetição): com o brilho e o apagamento dos olhos ela mostrava dor, tristeza, ódio, ironia e até indiferença. Com as mãos ela fazia o cenário e pontuações no relato “e assim por diante”...⁵⁵

Quando aprendi a ler, comecei a identificar aquelas narrativas que a Nega Zefa contava. Num primeiro momento, senti raiva, achei que tinham roubado as histórias da Nega Zefa. A voz dela estava por trás das fábulas de Esopo, das histórias de Trancoso, das astúcias de Pedro Malasartes. Quando li o *Contos Tradicionais do Brasil*, compilação de 100 contos de transmissão oral, por Câmara Cascudo (2000), compreendi a importância do lugar que pessoas como Nega Zefa ocupavam na cadeia de transmissão cultural no nordeste do Brasil. Agora que escrevo sobre essa contadora de histórias, que era negra e que vinha de uma cidade chamada Congo, não posso fazer de conta que não sei que os significantes viajam.

Essa minha narrativa sobre literatura oral está relacionada ao conceito de performance, desenvolvido pelo pesquisador e medievalista Paul Zunthor (2005). O autor fala sobre a implicação do corpo nas práticas de transmissão oral, sem perder de vista o papel da voz, que é

⁵⁴ “Outro” com “o” maiúsculo é o termo com o qual Lacan denomina o lugar dos significantes, o lugar da língua, o lugar do simbólico. Ao nascer o sujeito, mergulhado no simbólico, como os analistas costumamos falar, vai aos poucos conquistando o acesso à linguagem.

⁵⁵ Essa é uma expressão bastante usada pelos narradores nordestinos. Tem para a fala, a mesma função que o etc. tem para a escrita.

central, nesse processo. Suponho que a maioria de nós pode testemunhar essa “ligação concreta”, essa “troca corporal: olhares, gestos” de que nos fala Zhunthor. Ele sublinha a mudança que acontece

quando a transmissão se faz somente pela mediação do escrito, quando leitura torna-se muda, solitária: há uma ruptura em relação ao corpo. Saímos do presente, escapamos das exigências de uma presença física, das restrições espaço-temporais (2005:109).

A compreensão sobre essa performance nos interessa para podermos chegar mais perto do rap. Pois o trabalho do rap tem uma vinculação muito forte com as práticas dos contadores de histórias de todos os tempos e lugares, e com as criações rítmicas que procedem das diferentes culturas do continente africano. Por isso, o rap se auto-intitula arte dos negros, mesmo agora, quando o rap se espalhou pelo mundo, acolhendo a todos que precisam de um canal para suas vozes.

O rap é a forma através da qual os seus criadores narram, através da poética, a sina dos que sofrem por razões que dizem respeito a qualquer tipo de exclusão social e desigualdades de direitos. O rap dá colo e aponta para a lei das palavras. Essa lei, a aposta dos rappers, constitui-se na única via de transformação, como diz o verso: “minha palavra alivia sua dor” (Capítulo 4, Versículo 5). Do congo da África, para o Congo da Paraíba, em direção ao Capão Redondo de São Paulo, abriu-se uma estrada simbólica que passa na Bahia, de onde veio Ana Soares Pereira, a mãe de Mano Brown, que deu vida ao *corpus* desta tese. Sabemos que adentramos o estado da Bahia, quando escutamos o eco do compositor Riachão a cantar: “Esse negócio de mãe preta ser leiteira/ já encheu sua mamadeira/ vá mamar noutra lugar”. A estrada segue.

III

Desde que decidi focalizar a mãe para trabalhara a voz política no rap, fiz inúmeras tentativas de me aproximar do que seria a função materna. Entre as vozes que procurei escutar, dentro da literatura, uma delas me deu uma aula sobre mãe: a voz que se pode escutar no *Sertões* de Euclides da Cunha (s/d:151), no item “A guerra das caatingas”. Essa voz conta sobre a

desvantagem das volantes do governo na caçada que faziam aos sertanejos seguidores de Conselheiro. O autor conta que as caatingas eram “aliadas incorruptíveis do sertanejo em revolta”. Ele diz que as caatingas entravam também de certo modo na luta:

Armam-se para o combate; agridem. Trançam-se, impenetráveis,
 ante o forasteiro, mas abrem-se em trilhas multívias, para o matuto
 que ali nasceu e cresceu.
 É o jagunço faz-se o guerrilheiro-thug, intangível...
 As caatingas não o escondem apenas, amparam-no.

As favelas guardam uma proximidade com essa idéia de amparar os seus moradores dos agressores de fora. Podemos observar as dificuldades das polícias quando tentam executar operações nos morros à cata de bandidos. Essa noção de um lugar de difícil acesso e compreensão das suas lógicas de organização do espaço nos remete ao nome “Quebradas” com o qual os manos e minas se referem à favela. Essas quebradas têm nas penitenciárias uma espécie de extensão, para onde uma quantidade enorme de homens das periferias são empurrados. Essa é uma das causas que estão em jogo quando nos aproximamos do significado desse lugar preponderante da mãe nas quebradas e que me foi alertada pelo rap. Ouçamos os versos:

alguém num quarto de madeira lendo à luz de vela
 ouvindo um rádio velho no fundo de uma cela
 ou na família real de negro como eu sou
 o príncipe guerreiro que defende o gol

Nesse rap “Um homem na estrada”, vemos que não faz tanta diferença assim, entre as celas da cadeia e as moradias dos mais carentes. O poeta se põe na pele do personagem e conta como vive:

Equilibrado num barranco, um cômodo,
 mal acabado e sujo,
 porém, seu único lar, seu bem e seu refúgio.
 Um cheiro horrível de esgoto no quintal,
 por cima ou por baixo, se chover será fatal.
 Um pedaço do inferno, aqui é onde eu estou.
 Até o IBGE passou aqui e nunca mais voltou.
 Numerou os barracos, fez uma pá de perguntas.

Logo depois esqueceram, filhos da puta!

Essas condições precárias das favelas, na maioria dos sambas ou da MPB, eram apresentadas de forma idílica. Como os versos da canção de Orestes Barbosa e Sílvio Caldas: “e a lua furando o nosso zinco/ salpicava de estrelas nosso chão”. Outro exemplo: a canção “Barracão de Zinco”, de Luís Antônio e Oldemar Magalhães, que vale a pena lembrar, pois nos aproxima da atitude política do rap, se comparamos as letras do rap com os seguintes versos:

Ai, barracão/ pendurado no morro/ e pedindo socorro à cidade a seus pés./ Ai, barracão/ tua voz eu escuto,/ não te esqueço um minuto porque sei que tu és/ Barracão de zinco, tradição do meu país/

Barracão de zinco, pobretão infeliz... Ai, barracão, pendurado no morro/ e pedindo socorro à cidade a seus pés/ Barracão de zinco/ Barracão de zinco. Ai, barracão/ pendurado no morro/ e pedindo socorro à cidade a seus pés./ Ai, barracão/ tua voz eu escuto escutonão te esqueço um minuto Porque sei Que tu és/ Barracão de zinco/ tradição do meu país Barracão de zinco Pobretão infeliz.../ Barracão de zinco Barracão de zinco...

As vozes políticas do rap contradizem discursos como esses que romantizam a favela. O rap viu quem furou de bala o zinco furado de lua.

IV

O rap escuta e vê muita coisa. A maioria dessas coisas são difíceis de encarar. Caetano Veloso é uma das vozes de fora da favela que se coloca como parceira nos projetos artísticos das quabradas. Ele fez um rap ao qual deu o nome de “Perdeu!”. Deve ser uma paráfrase da palavra de ordem dada pelo assaltante, de arma apontada para sua vítima. Caetano dedicou essa música aos meninos do morro da Providência quando, em 2008, três manos foram entregues por soldados do exército aos bandidos do Morro da Mineira. Nesse morro, eles foram brutalmente assassinados. O rap “Perdeu” é endereçado às mães, uma a uma, no momento quando ela é assaltada pela notícia da morte do seu filho. Diz a letra (Veloso, 2008)⁵⁶:

⁵⁶ Disponível em: <<http://www.obraemprogresso.com.br/?s=pariu%2C+cuspiu%2C+expeliu>>.

Pariu, cuspiu, expeliu um deus, um bicho, um homem
 Brotou alguém, algum, ninguém, o quê?, a quem?
 Surgiu, vagiu, sumiu, escapuliu,
 No som, no sonho somem
 São cem, são mil, são cem mil, milhão
 Do mal, do bem, lá vem um

Olhos vazios de mata escura e mar azul
 Ai, dói no peito aparição assim
 Vai na alvorada-manhã
 Sai do mamilo marrom o leite doce e sal
 Tchau, mamãe
 Valeu

Cresceu, vingou, permaneceu, aprendeu nas bordas da favela
 Mandou, julgou, condenou, salvou, executou, soltou, prendeu
 Colheu, esticou, encolheu, matou, furou, fodeu até ficar sem gosto
 Ganhou, ganhou, bateu, levou, mamãe, perdeu, perdeu, peredeu...

Céu, mar e mata mortos da luz desse olhar
 Antes assim do que viver pequeno e bom
 Não, diz isso não, diz isso não
 A conta é outra, têm que dar, tem que dar
 Foi mal, papai
 Anoiteceu

Brilhou, piscou, Bruxuleou, ardeu, resplandeceu, a nave da cidade
 O sol se pôs depois nasceu e nada aconteceu

Ouçamos agora o que é que diz a voz de alguém de dentro das quebradas, que poderia estar no lugar daqueles manos assassinados. No rap “Fórmula mágica da Paz”, o rapper diz:

2 de Novembro era finados. Eu parei em frente ao São Luis do
 outro lado
 e durante uma meia hora olhei um por um
 e o que todas as Senhoras tinham em comum:
 a roupa humilde, a pele escura,
 o rosto abatido pela vida dura.
 Colocando flores sobre a sepultura.
 ("podia ser a minha mãe").
 Que loucura!

Conforme lemos nesses versos e nos versos a seguir, as mães que conseguem segurar as rédeas da sua cria poderão ouvir o filho dizer em algum momento:

Eu sou o mano
Homem duro do gueto
Brown,
Obá!
Aquele Loko que não pode errar,
aquele que você odeia amar nesse instante
Pele parda, ouço funk
E de onde vem os diamantes?
Da lama.
Valeu, mãe!
Negro drama.
Drama, drama.

Esses versos apontam para a escuta e o olhar do rap na relação da mãe com seus filhos nas quebradas. Essa relação nos permite perceber o momento de constituição do sujeito, quando é necessária a separação da criança de sua mãe. Essa relação entre mãe e filho “evoca a gratuidade e o desejo, o reconhecimento de um estado de direito que nega a disparidade de fato das forças, e que confere à criança como à mãe o estatuto de iguais em direito diante de um terceiro, portador da lei, estatuto inscrito na referencia ao Nome-do-Pai” (Denis Vasse, 1977:15).

4. *O RAP É UMA MÃE: UMA CONCLUSÃO*

Aí, o rap fez eu ser o que sou.
Ice Blue, Edy Rock e KL Jay,
e toda a família
e toda geração que faz o rap
a geração que revolucionou
a geração que vai revolucionar
anos 90, século 21

(“Negro Drama”, 2002)

I

O século XXI nasceu na rua: sem terra, sem teto, sem escola, sem trabalho, sem saúde, sem língua (BAGNO, 2006: 16). Nu, tentando estancar o sangue derramado da nossa época, parafraseando Walter Benjamin (1986: 116). Atende pelo nome de Periferia.

Periferia é a palavra da hora. “Demorou!”, responde a voz da periferia.

Interessei-me pelo rap quando percebi que no seu discurso não há sujeito indeterminado, nem oculto. O rap fala uma língua própria e conjuga seus próprios verbos. “A voz ativa” dos poetas denuncia a violência da vida cotidiana nas quebradas e essa denúncia cumpre a função de romper um silêncio profundo inerente à passividade dos sujeitos. Dizendo versos como esse “minha palavra vale um tiro eu tenho muito munição” (Capítulo 4 Versículo 3: 1998), os poetas conquistaram musical e literariamente a terra, o teto, a escola, o trabalho e a saúde. Ao se apossarem da língua, conduziram uma reflexão, nas periferias das grandes cidades, através da qual se realiza a poética de um esclarecimento sobre pontos nevrálgicos da nossa civilização.

Esses pontos são aqueles que marcam, no mapa dessas cidades, os territórios problemáticos que definem um lugar. Esse lugar “é um pesadelo periférico/ fica no pico numérico da população”, como dizem esses versos do rap “Periferia é periferia” (Sobrevivendo no inferno: 1998).

O título desse rap “Periferia é periferia”, da autoria de Edy Rock, é uma frase que afirma uma coisa que se define por si mesma: “Periferia é periferia”. Parece que o rapper, quando diz

“periferia é periferia” sabe o que está dizendo e sabe com quem está falando. Ele aposta na correspondência do entendimento entre o artista e os seus ouvintes e entre os ouvintes entre si. Essa correspondência circula através do signo alojado na palavra que se quer plena e unânime, palavra que mora na ponta das quebradas da língua e sai da boca dos manos e das minas.

Esses jovens negros, moradores das favelas, dos morros e dos bairros situados naqueles pontos do mapa de cada cidade, afastados do centro, começaram a ouvir outra versão da sua história, através da voz do rap e aprenderam um outro jeito de falar que possibilitou aliar a criação estética ao que chamam de atitude. Essa atitude é um dos nomes da ética que o hip hop construiu e faz com que a voz do rap ecoe no íntimo de cada um:

Não adianta querer
tem que ser tem que pá
o mundo é diferente da ponte pra cá
não adianta querer ser
tem que ter para trocar
o mundo é diferente da ponte pra cá

(“Da ponte pra cá”: 2002).

As rimas correm, atijando a coragem desses jovens, criando uma nova estimativa de seu valor e permitindo a descoberta de outro modo de cuidar de si. Cuidado lembra mãe. Mãe que é mãe encara o compromisso. Compromisso leva ao rap. Rap lembra Sabotage. Foi ele quem disse que “Rap é compromisso”. No desafio do rap com a tragédia, todos saem vencedores, quando os guerreiros são os artistas. Os que morreram ganham a sua lápide, como Sabotage, o rapper assassinado em 2003, por quem Mano Brown chorou em público a sua morte e fez para ele o réquiem “Madrugada suspeita”, de onde retiro esses versos do rap já citado na página 99:

O mano era firmeza, era sangue bom
Igual a todo mundo na favela do Canão
Ele era de responsa, era de atitude.

II

“O Rap é uma mãe”

Assim respondeu-me Leandro Miranda⁵⁷, o rapper Di Função. Leandro, de quem já falei outras vezes anteriormente, sobreviveu durante a infância à perda da mãe, e, mais tarde, a seis anos no Carandiru após massacre. Saiu de lá puxado pela voz do rap. Segundo Di Função, a função do rap é a mesma de uma mãe. “O rap não abandona seus filhos, por pior que ele seja, até os mano preso, fudido, o rap acolhe, como elas que sempre tão lá, não abandonam”. Nós dois fomos também visitar Dona Ana, a mãe de Mano Brown, numa outra ocasião. Relembro que ela repetiu o que tinha dito a mim e a Maria do Carmo, na conversa que tivemos, durante a visita narrada no capítulo anterior. Assim falou Ana Soares Pereira:

Eu criei o meu filho sozinha, trabalhando em casa de família. Eu acho que não existe dificuldade pra você pegar teu filho e dá. Eu vou pra debaixo da ponte, mas ele está comigo...

Essa “mãe solteira/ com o filho nos braços/ solitária/ na floresta de concreto e aço”, mostra o personagem saindo de trás do mundo, e se postando à sua frente, nos seguintes versos do mesmo rap: “Família brasileira/ dois contra o mundo/ Mãe solteira de um promissor Vagabundo”. Essa mãe é um espelho fiel da maioria das mães que vivem nas periferias. Elas lutam sozinhas para dar a vida e a sobrevivência dos filhos. Mas nos versos desse rap “Negro Drama” (2002), são dois contra o mundo, não o mundo contra os dois. É mãe do rap, ou não é? Essa mãe enfrenta o mundo, e não fica acuada. E “o moleque, mesmo antes de nascer, lá dentro da barriga, já está vendo tudo, meu”, disse-me o rapper Du Bronx. Se associarmos a mãe solteira “solitária na floresta de concreto e aço”, ao enunciado do rapper poderíamos imaginar a voz do coro das mães dizendo:

⁵⁷ Entrevista para esta pesquisa, em fevereiro de 2009.

Nós tivemos que sobreviver aos nossos filhos. Essa é a grande tragédia. Esses filhos, que nós amamentamos um dia, vão correr dos nossos braços, mais velozes do que o nosso desejo de alcançá-los. Nessa hora, quando eles não mais couberem no nosso barraco, não estaremos mais tão solitárias. A voz de um sobrevivente pensativo:

Dá pra ouvir a pivetada gritando lá fora
 Hoje acordei cedo pra ver
 sentir a brisa da manhã e o sol nascer
 É época de pipa
 o céu tá cheio
 15 anos atrás eu tava ali no meio
 Lembrei de quando era pequeno...
 eu e os cara... (Fórmula mágica da paz: 1998)

Quando estava escrevendo esta conclusão, recebi o seguinte texto do rapper “Dudu de Morro Agudo”. Ele criou um importante núcleo de hip hop, em Nova Iguaçu, RJ, o “Espaço Enraizados”. O seu texto me fez acreditar que uma das apostas desta tese foi ganha: a parceria.

MÃES DO HIP HOP: Um filme.

Um dia, durante uma edição do evento DONAS DA ARTE, no Espaço Enraizados, em Morro Agudo, recebi a visita da minha amiga Numa Ciro, que veio para participar do evento.

Entre uma conversa e outra ela fez uma entrevista comigo, acredito que para um trabalho de faculdade, e o que chamou minha atenção foi o fato de ela perguntar bastante a respeito da minha mãe, sobre o que minha mãe achava do meu envolvimento com o Hip Hop e o que minha mãe representava na minha vida, eu fiquei surpreso porque na verdade nunca tinha parado pra pensar sobre isso.

Na mesma época eu estava pensando em fazer um filme no Enraizados, um curta metragem, mas faltava a idéia do filme, não queria fazer mais um filme de Hip Hop.

Depois desse encontro com a Numa, essa história com a minha mãe e o Hip Hop foi crescendo, e eu fiquei curioso em saber certas opiniões da minha “coroa” a respeito do meu trabalho, mas não fazia nenhuma ligação disso com a idéia do filme.

Um dia, durante um sonho, eu tive a idéia maravilhosa de fazer um filme chamado MÃES DO HIP HOP, que retrata o perfil de cinco MCs de Morro Agudo através da ótica de suas mães.

Todos os MCs fazem parte do Movimento Enraizados, são Léo da XIII, Lisa, Átomo, Kall e eu (Dudu de Morro Agudo) e na equipe

técnica estão Janaína Re.Fem (Rap de Saia), Cacau Amarau (Um ano e um dia) e Bruno Thomassin (Em Cena).

Encerro esta função com minha voz poética para homenagear, dessa forma, os manos:

O rap

são as noites do dia-a-dia da periferia

O rap

é a vida de cada dia da periferia

Rap é cria da rua

e viu quem fura de bala o zinco furado de lua

A rua é o onde o hip hop dá CREW* nas paredes da cidade nua

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

5.1. Bibliografia Geral

ALVAREZ, Sonia E., DAGNINO, Eveline, ESCOBAR, Arturo (org). *Cultura e política nos movimentos sociais Latino-Americanos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

ANDRÉ, Serge. *O que quer uma mulher?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

ARRIVÉ, Michel. *Linguística e psicanálise, linguística e inconsciente: Freud, Saussure, Hjelmselv, Lacan e outros*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

ASSOUN, Paul-Laurent. *Metapsicologia Freudiana: uma introdução*. Tradução de Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

BADIOU, Alain. *Ética: um ensaio sobre a consciência do mal*. Tradução de Antônio Transito, Ari Roitman. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

_____, Alain. *O ser e o evento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

_____, Alain. *Para uma nova teoria do sujeito*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

_____, Alain. *Sobre o conceito de modelo*. São Paulo: Mandacaru, 1989.

BAGNO, Marcos. *Preconceito Linguístico: o que é, como se faz*. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Editora Cultrix LTDA., 1989.

_____, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Editora Perspectiva S. A., 1970.

_____, Roland. *S/Z*. Paris: Éditions Du Seuil, 1970.

_____, Roland. *El placer del texto*. Buenos Aires: Argentina Editores S.A., 1984.

_____, Roland. *O grau zero da escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Lisboa: Passagens, 1998.

_____, Georges. *O Erotismo*. São Paulo: L&PM, 1987.

- BENNINGTON, Geoffrey. *Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.
- _____, Pierre “A doxa e a vida cotidiana: uma entrevista”. Conversa entre Pierre Bourdieu e Terry Eagleton. In *Um mapa da ideologia*. Org. Slavoj Zizek. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996. PP. 165-278.
- CAMUS, Albert. *O primeiro Homem*. Tradução de Tereza Bulhões Carvalho da Fonseca e Maria Luiza Newlands Silveira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- _____, Albert. *O homem revoltado*. Tradução de Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Editora Record, 1999.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Heloisa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.
- CÂNDIDO, Antônio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1998: 9.
- CASCUDO, Câmara. *Contos Tradicionais do Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Ediouro, 2000.
- CASTARÈDE, Marie-France. *A voz e seus sortilégios*. Lisboa: Editorial Caminho, 1998.
- CLÉMENT, Catherine. *A ópera ou a derrota das mulheres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- _____, Catherine e KRISTEVA, J. *O feminino e o sagrado*. Tradução de Rachel Gutiérrez. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- COMPAGNOM, Antoine. *O demônio da teoria*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- CORRÊA, Ivan. *Nós do Inconsciente: A - lógica dos lugares*. Recife: Publicação do Centro de Estudos Freudianos do Recife, 1993.
- CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d. (Col. Prestígio).
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- _____, Jacques. *A voz e o fenômeno*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- DIDIER-WEILL, Alain. *Os três tempos da lei: o mandamento siderante, a injunção do supereu e a invocação musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

- FINK, Bruce. *O sujeito lacaniano – entre a linguagem e o gozo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.
- _____, Michel. “Linguagem e literatura” In: MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- _____, Michel. *O Pensamento do exterior*. São Paulo: Editora Princípio, 1990.
- _____, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992
- FREUD, Sigmund. *Correspondência de amor e outras cartas: 1873-1939*. Tradução de Agenor Soares Santos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- _____, Sigmund. *Obras Completas*. Tradução do alemão para o espanhol: Luiz Lopez-Ballesteros Y Torres. Madri: Editorial Biblioteca Nueva, 1981.
- HAVELOCK, Eric A. *A musa aprende a escrever: Reflexões sobre a oralidade e a literacia da Antiguidade ao presente*. Tradução Maria Leonor Santa Bárbara. Lisboa: Gradiva – Publicações, Ltda, 1996.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque. *Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960 / 1970*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- _____, Heloisa Buarque (org.). *Cultura e desenvolvimento*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- _____, Heloisa Buarque. *Macunaíma: da literatura ao cinema*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- _____, Heloisa Buarque (seleção e introdução). *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Editorial Labor do Brasil, 1976.
- HOUAISS, Antônio & VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- HUGO, Friedrich. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas cidades, 1978.
- JURANVILLE, Alain. *Lacan e a filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.
- KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos do feminino*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.
- KEHL, Maria Rita. *As fratrias orfãs*. Disponível em: <http://www.geocities.com/HotSprings/Villa/3170/Kehl5.htm>

- KRISTEVA, J. *O Gênio feminino: a vida, a loucura, as palavras. Tomo III, Colette*. Tradução de Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- _____, J. *As novas doenças da alma*. Tradução de Joana Angélica D'Avila Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- _____, J. "A produtividade dita texto" in Revista *Communications*, 3. Antônio Sérgio Mendonça e Luiz Felipe Baeta Neves (org.). Petrópolis: Vozes, 1972.
- LACAN, Jacques. *O seminário livro 11. Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.
- _____, Jacques. *O Seminário livro 5. As formações do inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- _____, Jacques. *O seminário livro 8, A transferência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.
- _____, Jacques. *Os escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- _____, Jacques. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- LAPLANCHE, Jean. *Hölderlin e a questão do pai*. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1991.
- LAZNIK, Marie-Christine. *O complexo de Jocasta: feminilidade e sexualidade pelo prisma da menopausa*. Tradução de Sandra Regina Felgueiras. Rio de Janeiro, 2003.
- LEITE, Nina. *Psicanálise e análise do discurso: o acontecimento na estrutura*. Rio de Janeiro: Campo Matêmico, 1994.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1991.
- LÉVY, Robert. *O desejo contrariado*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2004.
- LITTORAL. *Revue de psychanalyse*. n 11/12. Paris: Editions Erès, Février 1984.
- LITTORAL. *Luto de Criança*. Tradução de Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1999.
- LORAUX, Nicole. *As mães de luto*. Tradução de Cristina Pimentel. Lisboa: Edições Cosmos, 1994.
- MACHADO, Irene A. *O romance e a voz: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. Rio de Janeiro e São Paulo: Imago e Fapesp, 1995.
- MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. São Paulo: Editora Martins Fontes,

2001.

_____, Dominique. *Pragmática para o discurso literário*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1996.

_____, Dominique. *Termos-chave da análise do discurso*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

MATOS, Cláudia Neiva. *A poesia popular na república das letras: Sílvio Romero folclorista*. Rio de Janeiro: FUNARTE, UFRJ, 1993.

_____, Cláudia Neiva. *Acertei no milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MESCHONNIC, Henri. *Célébration de la poésie*. Paris: Verdier, 2001.

_____, Henri. *La rime et la vie*. Paris: Verdier, 1989.

MILLER, Jacques-Alain. *Silet: os paradoxos da pulsão de Freud a Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

MOUSTHAPHA, Safouan. *Estudos sobre o Édipo*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1974.

NATIEZ, Jean-Jacques. *O combate entre Cronos e Orfeu: ensaios de semiologia musical aplicada*. São Paulo: Via Lettera, 2005.

NETO, João Cabral de Melo. *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: Editora Olympio, 1979.

NJALES, Ana Ruth. Voz. In *Sclicet: os objetos 'a' na experiência psicanalítica*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2008:349-351.

PADILHA, Laura Cavalcanti. *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do Século XX*. Rio de Janeiro: EDUFF, 1995.

PELLEGRINI, Tânia. "No fio da navalha" In *Literatura nas Margens*. Brasília: Estudos de Literatura brasileira contemporânea, nº. 24, Julho/dezembro, 2004.

PIRES, Ericson. *Cidade ocupada*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

PORGE, Erik. *Os nomes do Pai em Jacques Lacan: pontuações e problemática*. Tradução de Celso Pereira de Almeida. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1998.

QUEIROZ, Telma Corrêa da Nóbrega. *Do desmame ao sujeito*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2005.

QUINET, Antonio. *Um olhar a mais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

- RAMALHO, Cristiane. *Notícias da favela*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- RAMOS, Silvia. “Jovens de favelas na produção cultural brasileira dos anos 90”. In *Por que não? Rupturas e continuidades da contracultura*. Maria Isabel Mendes de Almeida & Santuza Cambraia Neves (org.). Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.
- REVISTA DA ESCOLA LETRA FREUDIANA. *Édipo, não tão complexo*. Ano XXVII, n. 39. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- RODRIGUES, Lia Imanish. *Revista Reportagem*, ano V, nº. 64, Janeiro: 2005.
- ROSA, Guimarães. Famigerado. In: *Primeira Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985: 15.
- SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2005. p 79.
- SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Para uma teoria da interpretação: semiologia, literatura e interdisciplinaridade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- SARTHOU-LAJUS, Nathalie. *L'éthic de la dette*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.
- SEMPRINI, Andréa. *Multiculturalismo*. Tradução Laureano Pelegrin. Bauru, SP: EDUSC, 1999.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão. Tensões sociais e criações cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- SILVA, Jailson de Souza. “Identidade, território e práticas culturais: A experiência do Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré – Ceasm”. In *Cultura e desenvolvimento*. Heloisa Buarque de Hollanda (org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004: 77.
- _____, Jailson de Souza. *Por que uns e não outros – Caminhada de jovens pobres para a universidade*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.
- SOARES, Luiz Eduardo. *Pacto pela paz: o consenso possível*. Disponível em: www.luizeduardosoares.com.br, 2003.
- SOLLER, Colette. *A psicanálise na civilização*. Tradução de Vera Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 1998.
- TATIT, Luiz. *Musicando a semiótica (ensaios)*. São Paulo: Annablume, 1997.
- _____, Luiz. *O século da canção*. São Paulo: Atelier Editorial, 2004.
- _____, Luiz. *Todos entoam: ensaios, conversas e canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.

- TEJO, Orlando. *Zé Limeira, o poeta do absurdo*. João Pessoa: “A União” Cia. Editora (sic), 1978.
- VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- VASSE, Denise. *O umbigo e a voz: psicanálise de duas crianças*. São Paulo: Edições Loyola, 1977.
- VEGH, Isidoro. *O próximo: enlaces e desenlaces do gozo*. Tradução de André Luis de Oliveira Lopes. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2005.
- VENTURA, Zuenir. “O vazio cultural” In *Cultura em trânsito: da repressão à reabertura*. Elio Gaspari, Heloisa Buarque de Hollanda, Zuenir Ventura (org.). Rio de Janeiro: Aeroplano editora, 200:40.
- VERANO, Eduardo R. *Clínica psicanalítica: a mão dupla das transferências*. Goiânia: Câne Editoria; Fazenda Freudiana de Goiânia, 2006
- YANKELEVICH, Hector. *Do pai à letra, na clínica, na literatura e na metapsicologia*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2004.
- YÚDICE, George. *A conveniência da Cultura: Usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: editora UFMG, 2004.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____, Paul. *Escritura e diferença: entrevista e ensaios*. Tradução Jerusa Pires Ferreira, Sônia Queiroz. São Paulo: Atelier Editorial, 2005.

5.2. Bibliografia Específica

ALVES, César (Thaíde). *Pergunte a quem conhece*. São Paulo: Labortexto Editorial, 2004.

BÉTHUNE, Christian. *Le rap: une esthétique hors la loi*. Paris: Éditions Autrement, 1999.

BILL, M.V., ATHAYDE, C.. *Falcão: meninos do tráfico*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

_____, MV, ATHAYDE, Celso. *Falcão: mulheres e o tráfico*. Rio de Janeiro: Objetiva: 2007.

_____, MV. *Caros Amigos*, ano IX, nº. 99, 2005:30-36.

_____, MV. *Caros Amigos*. Junho de 2005, p. 8.

BRONW, Mano. *Caros Amigos*. Janeiro de 1998, pp 30-34.

_____, Mano. *Capão pecado*. Ferréz. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005. (Orelha do livro).

BUZO, Alessandro. *Guerreira*. São Paulo: Edicon, 2006.

_____, Alessandro. *O trem: contestando a versão oficial*. São Paulo: Edicon s/d.

_____, Alessandro. *Suburbano convicto: pelas periferias do Brasil*. São Paulo: Gráfica Maxprint, s/d.

CIRO, Numa. Rap: A crônica poética de um genocídio. Rio de Janeiro. Disponível em: http://www.overmundo.com.br/registro/confirma_registro.php?c=790&s=e5cb7c411f1d9a67f68deff4a954cfbc.

DJ RAFFA. *Trajetória de um guerreiro: história do Dj Raffa*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

ESSINGER, Silvio. *Punk: anarquia planetária e a cena brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1999.

FERRÉZ. *Manual prático do ódio*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

_____. *Capão pecado*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

_____. *Hip hop a lápis: Toni C. (Org). Prefácio*. São Paulo: CMJ, 2005.

_____. *Ninguém é inocente em São Paulo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

FREIRE, Marcelino. *Contos Negreiros*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

GEORGE, Nelson. *Hip hop America*. New York: Penguin Books, 1998.

- HERSCMANN, Micael. *O funk e o hip hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.
- LEAL, Sérgio José de Machado. *Acorda hip hop: despertando um movimento em transformação*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.
- NASCIMENTO, Érica Peçanha do. *“Literatura marginal”*: os escritores da periferia entram em cena. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Universidade de São Paulo, 2006. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-03092007-133929/>>.
- NOBRE, Carlos. *Mães de Acari: uma história de protagonismo social*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Pallas, 2005.
- OGG, Alex; UPSHALL, David. *The hip hop years: a history of rap*. New York: First Fromm International Edition, 2001.
- Revista CAROS AMIGOS, Ano 1, número 10, 1998.
- Revista REPORTAGEM, 2005.
- Revista O GLOBO. “A nova cultura da Periferia”. Rio de Janeiro, 4 de junho, de 2006, Ano 2:20.
- Revista RAP BRASIL, n 26, ano V, s/d.
- RIOUT, Denys; GURDJIAN, Dominique; LEROUX, Jean-Pierre. *Le livre du graffiti*. Paris: Editions Alternative, 1985.
- ROCHA, Janaina; DOMENICH, Mirella; CASSEANO, Patrícia. *Hip hop: a periferia grita*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001.
- RODRIGUEZ, Benito Martinez. “O ódio dedicado: algumas notas sobre a produção de Ferréz”. In *Literatura nas Margens*. Brasília: Estudos de Literatura Brasileira contemporânea, nº. 24, Julho/dezembro, 2004: 56.
- ROSE, Tricia. *Black noise: black music and black culture in contemporary America*. Middletown: Wesleyan University Press, 1994.
- SALLES, Écio. *Poesia Revoltada*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.
- RUIZ, Baltazar. “Uma nova maneira de fazer crônica”. Texto de final de curso ao Departamento de História da PUC-RJ, 2008.
- TONI C. (org). *Hip hop a lapis*. São Paulo: CMJ, 2005.
- VAZ, Sérgio. *Colecionador de pedras: antologia poética*. São Paulo: Editoração Célia Harumi Seki, 2006.

VIANNA, Hermano (org.). *Galerias cariocas: territórios de conflitos e encontros culturais*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

_____, Hermano *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

VIANNA, Leticia. C. R. *Bezerra da Silva: produto do morro: trajetória e obra de um sambista que não é santo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

ZEPHANIAH, Benjamin. *Gangsta Rap*. Tradução de Augusto Calil. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

5.3. Discografia dos Racionais

(1990) *Holocausto Urbano*

1. Pânico Na Zona Sul
2. Beco sem saída
3. Hey Boy
4. Mulheres Vulgares
5. Racistas Otários
6. Tempos Díficeis

(1993) *Raio X do Brasil*

1. Introdução
2. Fim De Semana No Parque
3. Parte II
4. Mano Na Porta Do Bar
5. Homem Na Estrada
6. Júri Racional
7. Fio da Navalha

(1998) *Sobrevivendo no Inferno*

1. Jorge da Capadócia
2. Gênese
3. Capítulo 4, Versículo 3
4. Tô ouvindo alguém me chamar
5. Rapaz Comum
6. “...”
7. Diário de um Detento
8. Periferia é periferia
9. Qual mentira vou acreditar
10. Mágico de Oz
11. Fórmula mágica da paz

12. Salve

(2002) *Nada como um dia após o outro dia*

CD1 - *Chora Agora*:

1. Sou + você
2. Vivão e vivendo
3. Vida loka (intro)
4. Vida loka
5. Negro Drama
6. A vítima
7. Na fé firmão
8. 12 de outubro
9. Eu sou 157
10. A vida é desafio
11. 1 por amor 2 por dinheiro

CD2 - *Ri Depois*:

1. De volta a cena
2. Otus 500
3. Crime vai e vem
4. Jesus chorou
5. Fone (intro)
6. Estilo cachorro
7. Vida loka (parte II)
8. Expresso da meia-noite
9. Trutas e quebradas
10. Da ponte pra cá

(2001) *Racionais MC's*

Fim de Semana No Parque.

Mano na Porta do Bar.

Homem na Estrada.

Juri Racional.

Fio da Navalha.

Voz Ativa.

Negro Limitado.

Pânico na Zona Sul.

Hey Boy.

Mulheres Vulgares.

Racistas Otários.

Tempos Difíceis.

5.4 – DVDs

ANNE, R.; MOCHARY, M.; ZIMBALIST, J. *Favela Rising* – Film de L' année. [Filme – DVD]. Direção de Matt Mochary e Jeff Zimbalist . UK, 2006. 1 DVD, 226 min. Color. Son.

BLUE, I.; BROWN, M.; OLIVEIRA, R. T. *1000 Trutas – 1000 Tretas* (Racionais Mc's). [Filme – DVD]. Direção de Ice Blue/Mano Brown/Roberto T.Oliveira. São Paulo, Unimar Music, 2006. 1 DVD, 226 min. Color. Son.

BROWN, M. Íntegra da entrevista de Mano Brown ao Roda Viva da TV Cultura.

Depoimento [25/09/2007]. Disponível em:

<<http://oglobo.globo.com/cultura/mat/2007/09/25/297875244.asp>>.

FIORE, C. *Backstage / Hard Knock Life Tour*. [filme – DVD]. Direção de Chris Fiore. USA, Europa Filmes, 2000. 1 DVD, 86 min. Color. Son.

FRANCO, P. P. *Caju e Castanha – No Centro de Tradições Nordestinas*. [Filme – DVD]. Direção de Paulo Prestes Franco . São Paulo, 2005. 1 DVD, 90 min. Color. Son

GRUPO NEGREDO. *100 % Favela (Vários)*. [Filme – DVD]. Produção de Talentos Aprisionados. São Paulo, 2006. 1 DVD, 205 min. Color. Son.

RHYTHM AND BLUES RECORDS. *Rap & Hip-Hop - # 01 (Os melhores videoclipes de Rap e Hip-Hop)*. [Filme – DVD]. Produção de Rhythm and Blues Records. USA, 2004. 1 DVD, 105 min. Color. Son.

SHERIDAN, J. *Curtis “50 Cent” Jackson - Fique rico e morra tentando*. [Filme – DVD]. Direção de Jim Sheridan. USA, Cent Productions Inc., 2005. 1 DVD, 117 min. Color. Son.

TONI, C. *É tudo nosso! O Hip-Hop fazendo história*. [Filme – DVD]. Direção Toni C. São Paulo, Ponto de Cultura Hip hop a lápis, 2007. 2 DVDS, 226 min. Color. Son.

6. ANEXOS

6.1. ENTREVISTAS

Primeira entrevista com Baltasar Ruiz

Na casa de Numa Ciro⁵⁸

Baltasar: Office boy tem as coisas em comum, tem as malandragens.

Numa: O que é?

Baltasar: A malandragem é pegar ônibus com o dinheiro do taxi, fazer um serviço correndo. São Paulo é cheio de trânsito, São Paulo tem um trânsito intenso. Então, o que eu faço? Vou de ônibus e pego o dinheiro do taxi, isso todo office boy faz. Você está na fila, todo office joga pra você fazer todos os serviços e a galera fica no fliperama, fliperama e boy, tudo a ver, churrasco grego, todo office boy come churrasco grego, porque o churrasco grego é mais barato, você economiza dinheiro da comida. Você tem toda uma... A roupa, eu mesmo, eu lembro que a primeira coisa que eu fiz na minha vida foi comprar um Nike, eu tinha que ter um Nike. Foi a primeira coisa que eu fiz na minha vida.

Numa: Então, você foi office boy?

Baltasar: Fui office boy.

Numa: Foi seu primeiro emprego?

Baltasar: Foi meu primeiro emprego, 14 anos.

Numa: É mesmo? E você trabalhou aonde?

Baltasar: Na CESP, Companhia Energética do Estado de São Paulo, uma estatal.

Numa: E você fazia tudo isso, eles davam dinheiro pra você pegar taxi, para comer...

Baltasar: Zoava, zoava. Mas eu não pegava dinheiro. Primeiro que eu era muito certinho, era meio bobão. A estatal não dava dinheiro, dava um boleto. Sabe o que eu fazia? Eu ia para a Arthur Anderson.

Numa: O que é Arthur Anderson?

⁵⁸ Numa Ciro é o nome artístico de Maria do Socorro Brito Araujo, autora desta tese.

Baltasar: É uma auditoria, uma empresa de banco, um consultório de auditoria que ficava no Centro Empresarial de Santo Amaro. O taxista ganha, né? Então a gente ficava dando rolé na cidade toda. Uma vez eu fui na casa do taxista, almoçamos, assistimos Globo Esporte, depois eu dormi. Mas eu nunca fui de pegar um bem material. Mas já fiz questão de passar por baixo da roleta do ônibus. Comecei a pagar ônibus com 17 anos quase, porque eu recebia, a CESP pagava em dinheiro. O que eu fazia? Passava por baixo. E eu era da época do “364”. No “364” a gente abria a porta, ninguém pagava.

Numa: E vem cá, o que você fazia com esse dinheiro? Juntou, comprou Nike. Que mais? Drogas?

Baltasar: É, cheirava muito pó, fazia muita merda, viajava muito atrás do Corinthians. Fui a Pernambuco, gastava dinheiro, ia para o sul.

Numa: Quer dizer, você já foi a Pernambuco?

Baltasar: Fui, fui para a Ilha do Retiro, ver o Corinthians. Peguei um atestado falso de quatro dias e fui pra lá. Já fiz essaviagem. A única viagem que eu fiz na minha vida de avião foi pra ver o Corinthians, no Rio Grande do Sul, em 95, pra ver a final. Eu era bem fanático.

Numa: Tinha que ver? Uma vontade grande...

Baltasar: Tinha que ver, tinha que bater nos caras da Mancha. Tinha todo um encontro de você levar faca, de levar bomba. Nós fazíamos bomba caseira e era guerra mesmo, guerra campal. E eu era muito moleque, então, uma vez... Tem a ver isso aí?

Numa: Tem, eu quero saber.

Baltasar: Uma vez me botaram prá ficar lá, quieto, parado. E os caras sabiam que ia passar a torcida independente. Sendo que o metrô é subterrâneo, dá acesso a duas partes, eu fiquei lá. Daí desceu um ônibus todo prá me pegar. Ainda tive que ficar parado, aí eu assobieei, que é o famoso ataque. Aí saiu um enxame, de baixo da terra, pelos dois lados. Uma coisa muito impressionante. Nós destruímos os caras, entendeu? Claro que hoje... São valores... mas estou contando uma experiência de uma juventude, né? Então isso tudo era muito bom porque vai tecendo uma identidade, de você querer ser conhecido, que é muito legal, naquela época, a idéia da pinga com limão. E, depois, o gostoso era falar sobre isso.

Numa: Você ainda gosta de falar? É a sua história.

Baltasar: Foi importante, foi importante. Acho que não descarto, não. É óbvio que depois você sabe... Mas ainda tem um saudosismo sim.

Numa: Qual a relação do Capão com isso?

Baltasar: Pior é que não é torcida organizada não. Porque eu saí do Capão, saí do Capão com 17 anos. Mas fui morar na periferia também.

Numa: aonde?

Baltasar: Fui pra Vila Brasilina, que é divisa com Diadema. Lá foi outra parte... Porque o Capão Redondo, não foi só lá que eu formei minha identidade. Foi na Vila Brasilina também, que é periferia, que é outra parte da Zona Sul. É divisa com... uma parte de São Paulo que é divisa com Diadema.

Numa: Você foi sozinho ou foi com a sua família?

Baltasar: Fui morar com meu pai.

Numa: Ah, no tempo que você foi morar com seu pai.

Baltasar: Baltazar.

Numa: Sim, você morou com ele quanto tempo?

Baltasar: Dois anos.

Numa: Depois voltou para Capão?

Baltasar: Não, depois fui para o seminário, Curitiba.

Numa: Até hoje você não voltou mais para o Capão, desde esse tempo?

Baltasar: Não, aí minha mãe morava e eu visitava minha mãe. Na Fundão... Isso que eu estou falando, é quando nós fomos para o Fundão, eu não conhecia nada na Fundão.

Numa: A sua mãe se mudou para a Fundão agora?

Baltasar: Ela foi para a Fundão e ficou 12 anos ou 14 anos. Eu nunca morei na Fundão. Eu ia assim, de visita, cumprimentava todo mundo...

Numa: Chama, da Fundão?

Baltasar: É. A fundão, uma travessa da Sabin. É lá que é o ponto de encontro da elite da bandidagem, né? Lá é meio que um ponto de lazer.

Numa: As pessoas que moram lá no Capão, como sua mãe, elas trabalham em que, na sua maioria?

Baltasar: A minha mãe é à parte porque a gente era abastado, nós éramos moradores do Titanic, meu padrasto é taxista, nós éramos a elite de lá, da Fundão. Os outros eram cozinheira, copeira. Quer dizer, o pessoal da minha calçada, não. O pessoal da minha calçada eram os abastados. Da calçada do lado, entendeu, essa calçada, já era a favela. Ali que era a favela do Godoy.

Numa: Na favela do Godoy... quem são essas pessoas que moram na favela do Godoy?

Baltasar: Pessoas pobres.

Numa: Pobre mesmo.

Baltasar: Não, não sei se é pobre mesmo, pessoas pobres. Pobres mesmo é descendo a Godoy, tem pobreza. Mas lá na Fundão, não. Pobre, pobre, não tem.

Numa: Na rua do Mano Brown?

Baltasar: O Mano Brown...

Numa: A rua dele é qual?

Baltasar: Não, ele vivia... o ponto do Mano Brown era na Fundão.

Numa: E a mãe dele morava em que rua?

Baltasar: A mãe do Brown acho que morava no Parque Fernanda, tenho quase certeza que era o Parque Fernanda.

Numa: Você disse que a mãe dele morava na rua da sua mãe?

Baltasar: Não, a mãe dele ia no posto de saúde da minha mãe. Ele mora no Gran Prix, no Conjunto Habitacional do Gran Prix, que não é mais no Capão Redondo, é um bairro afastado e não tem pobreza lá não. Ele mora na Estrada de Itapeçerica.

Numa: Ah, ele já saiu do Capão?

Baltasar: Já saiu.

Numa: Assim que ele começou a ganhar dinheiro...

Baltasar: Não, ele ficou muito tempo, ficou muito tempo na COHAB Adventista. Nos prédios pintados de marrom.

Numa: Como é essa coisa de prédio marrom, como é isso?

Baltasar: É dividido. Cada parte da COAB tinha uma cor. A parte de cima era marrom, depois tinha do lado esquerdo cinza com vermelho, os verde, eu morava nos amarelos.

Numa: Eles eram iguais, a cor... só estética mesmo? Era tudo igual?

Baltasar: É. Isso é coisa do Maluf. Foi Maluf, Covas... não, foi com Maluf que surgiu isso. Isso é bem comunista, né? Entre aspas. Você tem uma cidade, que é COAB Itaquera um, Itaquera dois. É muito grande.

Numa: COAB Itaquera um, Itaquera dois, são bairros.

Baltasar: Isso. Itaquera 1, Itaquera 2, isso é Zona Leste, são as maiores COABs.

Numa: Mas é na Zona Leste que o Mano mora?

Baltasar: Não, eu estou falando...

Numa: Itaquera 1, Itaquera 2, Zonal Leste, Zona Sul...

Baltasar: COAB Adventista. Você não viu das muretas, quando eu te mostrei e disse que aquilo ali era tudo dos adventistas? COAB adventista, o nosso era o da quadra adventista, (mostra uma parte). Ali teve o mutirão da Erundina que é maravilhoso, mas foi bem depois que eu morei.

Numa: Você morou no mutirão?

Baltasar: Não, foi depois que eu cheguei lá no Capão. Nossa, você precisa ver a história. Minha mãe, a minha mãe antes de parir a angélica, a minha mãe carregou... minha mãe fez a limpeza toda. A Angélica nasceu acho que foi dia 21, e no dia 20 a minha mãe limpou todo apartamento que estava cheio de concreto, de tudo. Isso eu não me esqueço.

Numa: Angélica é sua irmã? É mais nova?

Baltasar: É a mais nova, por parte de mãe.

Numa: Já é desse marido dela agora, desse taxista?

Baltasar: Isso. Meu padrinho. Já o Sílvio Luis nasceu na zona leste, no Belém, bairro operário. Belenzinho.

Numa: Quem nasceu?

Baltasar: Sílvio Luis, meu irmão. E eu nasci em Santos, morei em Santana, na Zona Norte. Fiz sétima e oitava e primeiro ano no Jardim Rosana.

Numa: Como eu poderia fazer um mapa do Capão? Existe isso em alguma biblioteca, alguma instituição? Já existe o mapa do Capão em algum setor de urbanismo?

Baltasar: Acho que na Mário de Andrade você deve encontrar. Mário de Andrade é no Centro. Agora, com certeza, se você quiser ver isso na arquitetura, eu conheço a biblioteca de Arquitetura e Urbanismo da USP. Lá tem, com certeza.

Numa: Alguém já mapeou aquilo como ela é agora, será?

Baltasar: Deve ter sim, São Paulo todo é mapeado. Acho que sim. Posso até fazer manualmente alguma coisa. Só que eu esqueço os nomes, se você tiver alguma coisa dos nomes. Deve ter até na internet. Tem um site do Capão Redondo, você não conhece?

Numa: Não, não conheço.

Baltasar: Capão Redondo é enorme, muito grande, muito grande. É uma região muito grande. Agora, não sei se Valo Velho é Capão Redondo, não sei. Eu falei pra você, que na monografia, queria muito que vocês lessem minha monografia, e lá que eu...

Numa: Você não tem a sua monografia?

Baltasar: Não tenho. Eu emprestei para um aluno e o aluno foi embora.

Numa: O que? E não tem nem no computador, onde você a escreveu?

Baltasar: Não.

Numa: Não é possível. Cadê seu aluno?

Baltasar: Fugiu. (*interrupção*).

Numa: Então fala.

Baltasar: Capão Redondo é um lugar, onde tudo explode, na minha opinião. Depois do Capão, vai para outras áreas, isso sem dúvida. O que tem uma concentração maior de grupos de saque é Capão Redondo. Isso não tem uma interpretação, é e pronto.

Numa: As mulheres que tem filhos desses homens que estão presos fazem uma longa viagem para as penitenciárias para visitá-los. Mas as mulheres presas ficam mofando sozinhas. Ninguém quer uma mulher presa.

Baltasar: Minha prima é assim. Minha prima vai para São José do Rio Preto.

Numa: Ah, ela faz aquele passeio, passeio... olha... Li na *Caros Amigos* que há linha de ônibus para essas penitenciária.

Baltasar: Eu também li toda aquela história, na *Caros Amigos*. Não, minha prima vai sozinha. Ela está grávida. Depois eu posso te mostrar o Orkut dela. Mostro rapidinho. Está grávida do segundo filho e o marido é bandido. Linda, linda, branquinha.

Numa: As mulheres dizem que se elas se casam com um presidiário, elas terão esse homem somente pra elas.

Baltasar: E tem também a questão...

Numa: Fala-se muito que tem glamour no homem preso. Agora, a mulher presa não tem glamour nenhum, para você ver. É mulher, é presa, e quando é negra...

Baltasar: Eu não sabia disso.

Numa: Além de ser pobre, além de estar presa, é mulher. Ninguém vai atrás de mulher para ter filho dela nem para ficar com ela. É muito mais triste a vida das mulheres que estão nas cadeias, se comparadas à vida dos homens.

Baltasar: Você viu aquela música do 509? Não sei se você conhece. É charme?

Numa: Não, só escuto, mas eu não tenho decorado, pode falar.

Baltasar: “Acharam que eu estava derrotado/ quem achou estava errado/ Eu voltei, estou aqui, se liga só/ escuta aí, ao contrário do que você queria/ tô firmão, estou na correria/ Sou guerreiro e não para vacilar/ Sou vaso ruim de quebrar/ oitavo anjo do apocalipse/ tenebroso como um eclipse/ é seu pesadelo está de volta/ no puro ódio, cheio de revolta.” Aí, olha só: “Vou te apresentar o que você não conhece/ anote tudo, vê se não esquece/ Você verá que eu não me deixei envolver/ Pra sobreviver por aqui tem que ser/ Mesmo no inferno é bom saber com quem se anda/ Se não embaça, vira, desanda/ Vejo vários irmãos tomando back/ o barato é feio/ é bem pior que o crake/ quiaca todo dia cabo branco na mão/ Encontrar a morte é um dois ladrão/ Mais um pilantra foi sentenciado/ Sua pena: morrer esfaqueado/ Aqui é foda, não tem comédia/ o clima é de tensão, maldade inveja/ a destruição mora nesse lugar/ mas mesmo assim não me deixei levar.”

Baltasar: Aí, a questão da ética: “Subi chegar na humildade pá/ Faça o contrário/ caro pode te custar/ Obrigado Deus por me guiar/ Só em ti tenho forças para lutar/ Descobri que além de ser um anjo tenho cinco inimigos/ irmãos de atitude, moram comigo/ É, manos de estilo/ Zé Carneiro, doidera até os ossos/ patrão de renome, vários sócios/ facínoras contaminados pelo ódio/ rejeição, abandono é óbvio/ Estar em cana é embaçado/ quem nunca esteve, não tá ligado/ Uns querem te ajudar, outros te afundar/ Jogue o dado em quem confiar/ quem é quem, difícil é saber/ Só mesmo Deus pra te proteger/ Fulano entra aqui, pede licença até pro boi/ Chega devagar, se vacilar já foi/ Maluquinho primário, é cruel/ Sentirá o gosto amargo do fel/ As grades te fazem chorar/ a saudade na direta, vem te visitar/ É difícil ter a mente sã/ detenção pior que o Vietnã/ Um cristão me ligou pra dar uma idéia/ disse pra mim que Jesus está à minha espera/

disse também pra eu mudar de vida/ Aí mano, eu não me escondo atrás da Bíblia/ Sou quem sou, assim sigo em frente/ Deus está comigo, não preciso virar crente/ Nada contra quem é, na fé/ mas tem canalha que se esconde, né?/ Muitas coisas assisti/ várias fitas erradas na prisão, eu vi/ injustiças aqui, humilhação ali/ cadáveres sangrando perto de mim/ obrigado meu Deus por me guiar, só em ti tenho forças pra lutar/ Descobri que além de ser um anjo, tenho cinco inimigos/ Cadeia, um cômodo do inferno/ seja no outono, no inverno/ Sem anistia, todo dia é foda/ cadeia, aí, maluco, tô fora.

Baltasar: Isso eu botei na minha monografia, olha o valor que passa, presta atenção: “Continuar no crime/ não estou afim/ não quero mais essa vida prá mim/ Num pássaro voando, enxerguei minha verdade/ compreendi o valor da liberdade/ Na paz sigo sempre mais/ pena que essa idéia pra você tanto faz/ escuta lá ou não qual é a diferença.

Baltasar: Ele está direcionando isso para os moleques: “Representei, não tive recompensa/ Se conselho fosse bom, não se dava/ Luz pra cego, que piada/ Ei mano, dê-nos ouvidos/ Não seja você mesmo seu próprio inimigo/ termino por aqui, espero que me entenda/ pra que depois não se arrependa/ é tudo no seu nome, decide aí/ escolha seu caminho/ o exemplo tá aqui”.

Baltasar: Lindo, é uma coisa linda. Escute isso, porque é exemplo pra mim: “Obrigado meu Deus por me guiar/ só em ti tenho forças para lutar”.

Numa: Como você diz bem!

Baltasar: Eu fico emocionado.

Numa: Você diz muito bem. Compreendo muito mais o que você está dizendo.

Baltasar: Veja que relato. É uma crônica. É por isso que o rap me mexe, mexe muito. Porque eu não escuto por escutar. Quase que... eu entro num orgasmo, sabe? É uma fusão assim... que aquilo ali vai... Legal Drauzio Varela, projeto lindo do Carandiru, legal, a experiência que esse médico teve. Penso na experiência de você estar num lugar isolado, de como você tem que se comportar. Nisso aí você pode ter uma visão extremamente complexa. Eu acho que fala muito. É boa aquela música do Mano Brown sobre a cadeia. Você já viu o clip? Que coisa fantástica. É que houve um relato de um preso. Olha só, o cara... não é normal, não é normal, não pode, eu não faria isso, não sei fazer isso. Olha, minha irmã, modéstia a parte, eu sou esforçado, mas cada vez que eu me esforço mais eu vejo que eu sou limitado. Eu não consigo, parece que é difícil pra mim. O cara não, o cara pega um diário, ele vai lá e escreve aquilo ali. Eu quero ver alguém, a

não ser ele, Mano Brown, escrever aquilo ali. Não tem. É a única resposta que eu te dou. Por isso que eles são... Tem muita coisa que você fica falando dos Racionais, porque ninguém consegue fazer isso. Lógico que tem muita coisa boa. Um ou outro grupo consegue ter uma profundidade dessa narrativa, dessa crônica, como ele. Eu não consigo ver. De uma genialidade! São coisas de pessoas geniais, como Pixinguinha. É muito parecido, é isso, comparo com o Pixinguinha. Que negro é esse, que é favelado, nunca estudou e faz um arranjo musical... é inexplicável. A mesma coisa, como você pega aquilo ali e você vai falar... Você já pegou o metrô e passou do lado do Carandiru? Veja:

“Ra ta ta ta, mas um metrô vai passar/ com gente de bem, apressada, católica/ lendo jornal, satisfeita, hipócrita/ com raiva por dentro a caminho do centro/ olhando prá cá, curiosos, é lógico/ Não, não é não, não é o zoológico/ minha vida não tem valor quanto seu celular, seu computador”.

Baltasar: São Paulo é isso, né? São Paulo te engole porque você não é nada. Estava falando com meu irmão. São Paulo não é liberal. Você só anda de mão dada porque você não é nada. Acho isso mesmo. Acho que São Paulo não é liberal. Esse negócio de todo mundo beijar na boca. Todo mundo beija na boca porque você não é nada. Eu acho isso. Pode ter um liberalismo aí na cidade, mas eu acho que São Paulo é muito mais a negação do sujeito. Daqui a pouco ninguém vai querer saber porque as pessoas chegam atrasadas, você não é nada, são 11 milhões. Os bois, né? Você já viu pegando o trem? Você não sabe o que é pegar o trem de Itaquera. Como as pessoas vão se preocupar? As pessoas não se preocupam nada com o outro. Então, eu acho que é isso. Estava discutindo com meu irmão. Meu irmão curte, é *soft*. Não porque aqui é super bom. Máquina, meu filho, ninguém está preocupado com o que você faz. Eu acho isso. Então, voltando, eu acho que o Mano Brown está na mesma situação do Pixinguinha. Eu acho, pode ser bobeira. Estava falando isso: “Ratatata, mas o metrô vai passar/ pessoa de bem”. É verdade, assim mesmo. Eu morava em Santana e, sempre, desde pequenininho, via aquilo ali como zoológico. Vida que não tem tanto valor: “Hoje está difícil, não saiu o sol/ hoje não tem visita, não tem futebol/ alguns companheiros tem a mente mais fraca/ não suporta o tédio/ arruma quiaca/ graças a Deus e a Virgem Maria/ Olha só/ faltam só dois anos, quatro meses e uns dias”. E aí Ele vai descrevendo: “Tem uma cela lá em cima fechada / depois de terça-feira ninguém abre pra nada/ só o cheiro de morte e pinho sol, um preso se enforcou com o lençol/ qual que foi? quem sabe? não conta/ ia

tirar mais uns seis de ponta a ponta/ Nada deixa um homem mais doente que o abandono dos parentes”.

Baltasar: E olha só, e quanto à parte pedagógica: “Aí, moleque me diz, você quer o que?/ A vaga tá lá, esperando você/ Pega todos seus artigos importados/ seu currículo no crime e limpa o rabo/ a vida bandida é sem futuro/ sua cara fica branca desse lado do muro”. Como ainda falam que isso é apologia ao crime? É, tem uns imbecis que falam que é apologia. Escuta mais: “Já ouviu falar de Lúcifer?/ que veio do inferno com moral/ um dia... no Carandiru, não... ele é só mais um/ comendo rango azedo com pneumonia.../ aqui tem mano de Osasco/ do Jardim Brasil, Parelheiros/ Mogi, Bela Vista, Jardim Ângela/ Heliópolis, Itapevi, Paraisópolis”. E o que são esses bairros? Itapevi, Paraisópolis? são os lugares mais extremos. “Ladrão, sangue bom tem moral na quebrada/ mas para o estado é só um número, mais nada/ nove pavilhões, sete mil homens/ que custam 300 reais por mês cada/ Na última visita, o neguinho veio aí/ trouxe umas frutas Malboro, free.../ ligou que um pilantra lá da área voltou/ com Kadett vermelho, placa de Salvador/ pagando de gatão, ele xinga, ele abusa/ com uma nove milímetros debaixo da blusa. Brown: “Aí, neguinho vem cá/ e os manos onde é que tá?/ Lembra desse cururu que tentou me matar?”. Blue: “aquele puta ganso/ pilantra, corno manso/ Ficava muito doido e deixava a mina só/ A mina era virgem e ainda era menor/ Agora faz chupeta em troca de pó”. Brown: “Esses papos me incomoda/ se eu tô na rua é foda”. Blue: “É, o mundo roda, ele pode vir prá cá”. Brown: “Não, já/ já/ meu processo tá aí/ eu quero mudar, eu quero sair/ Mas se eu trombo nesse fulano/ não tem pá, não tem pum/ vou ter que assinar um cento e vinte e um”.

Baltasar: O 121 é homicídio? Aí, depois de tudo isso, depois de 10 minutos, ele ainda pega o relato: “Amanheceu com sol, 2 de outubro, tudo funcionando, limpeza, jumbo/ De madrugada eu senti um calafrio, não era do vento, não era do frio/ Acertos de conta tem quase todo dia/ tem outra logo mais, eu sabia/ Lealdade é o que todo preso tenta/ conseguir a paz de forma violenta/ Se um salafrário sacanear alguém/ leva ponto na cara igual ao Frankenstein/ fumaça na janela, tem fogo na cela/ fudeu, foi além, se pã! tem refém/ na maioria, se deixou envolver/ Por uns cinco ou seis que não tem nada a perder”. Aí continua o relato: “Dois ladrões considerados passaram a discutir/ mas não imaginava o que estaria por vir”

Baltasar: E você vê que eles conversam sempre com a mão para trás. Sabe que numa discussão, você não pode colocar a mão prá frente, é sempre prá trás. “Traficantes suicidas, estelionatários/

uma maioria de moleque primário/ Era a brecha que o sistema queria/ que ótimo, né?/ Avise o IML, chegou o grande dia/ depende do sim ou não de um só homem/ que prefere ser neutro por um telefone”. Aí ele vai contar aquela questão do repórter. “Ah, se machucou/ vai pegar HIV na boca do cachorro/ cadáveres no poço do pátio interno/ Adolf Hitler sorri no inferno!”. Como pode? E ele ainda fala: “O robocop do governo é frio, não sente pena/ só ódio e ri como uma hiena/ ratatata Fleuri e sua gangue/ vão nadar numa piscina de sangue/ mas quem vai acreditar no meu depoimento?/ no dia 3 de outubro, diário de um detento.”. Muitas perguntas podem ser respondidas.

Numa: Não, eu levo em conta, mas justamente por isso. Mas eu quero saber do que é seu. Eu gosto muito de Chico, mas eu acho...

Numa: Fala disso, eu estou atrás é disso.

Numa: Eu acho que, por um lado, é melhor que Chico, vai na questão da violência mais fundo do que Chico. Amo Chico, mas acho que se ele me disse muito sobre o período da ditadura, não me fez enxergar a ditadura de uma forma tão escancarada como o rap me faz enxergar. Baltazar, isso é uma coisa muito minha. Você pode nem levar em consideração. Todo mundo dá risada na minha cara quando eu falo isso, mas eu sou mais eles em relação à violência. Claro que são propostas diferentes, são comparações difícilísimas de fazer, mas na minha limitação interpretativa, eu acho isso. Uma coisa de louco, como o cara pode contar isso? Pega um relato lá, foi escrito, não é desclassificando, mas imagine um cara preso no pavilhão 9, imagina quantos erros ortográficos. Escreveu aquilo ali...

Baltazar: Mano Brown sabe o que os manos desejam, sabe o que pensam. Depois... O cara que tem uma sensibilidade, ele aprende muito. Eu acho, você aprende valor. Você junta esses raps você vai ver coisas interessantíssimas, a idéia do valor do estuprador, por exemplo: “Toma soco toda hora e sangra até morrer na rua dez/ cada detento uma mãe, uma crença/ Cada crime uma sentença/ cada sentença um motivo/ uma história de lágrima/ sangue e vidas e glórias/ abandono, misérias, ódio/ sofrimento/ desprezo, desilusão, ação do tempo/ misture bem essa química/ pronto: eis um novo detento.” Então, olha só, olha só que viagem. Você estava falando que o cara tem que ter consciência, ser responsabilizado. Mas é uma coisa muito difícil também, a complexidade de viver numa cidade dessas. Como, numa cidade dessas podemos falar de valores? Numa, é uma coisa muito louca.

Numa: A responsabilidade dele, não quer dizer que temos que trucidá-lo, não é isso. Mas se você tira todo o contexto e faz dele só vítima, ele nunca vai sair disso também. Você tira do homem o seu ato... ele tem que se responsabilizar e, aí, a gente esquece tudo que está em volta,. Mas você vai tirar dele o que o faz existir?

Baltasar: Tudo bem, concordo com você em grande parte, mas temos que pensar o seguinte numa outra coisa que vai um pouco além. Você produz essecara, eu também o produzo.

Numa: Eu sei disso. Por isso eu estou estudando.

Baltasar: Então, tem essa questão, você produz, eu produzo...

Numa: ... minha responsabilidade.

Baltasar: Quer dizer, isso que a gente tem que fazer é fazer vir resultado de você e de mim e dessa sociedade. Quer dizer, quando você vai pensar, tem que pegar o indivíduo, tudo bem, não pode eximir nada do indivíduo, mas nós formamos o indivíduo, os valores. Os valores do não ser e do ter...

Numa: Mas eu não quero me esconder por trás disso que você está dizendo, não quero me esconder por trás disso como se fosse uma Bíblia também. Aquela história que você falou...

Baltasar: quando eu estou falando você, você, não é você e eu, mas uma sociedade que produz isso.

Numa: Claro, mas aí você está certo, é isso e não é. Ao mesmo tempo eu não posso ser responsável por ele e ao mesmo tempo eu sou. E é por isso que eu estudo. Eu quero compreender um pouco que seja, eu quero contribuir de alguma forma, porque eu acredito que só o saber pode resolver a questão. Sem o saber não se resolve, sem amor e saber. Você tem que saber o que está acontecendo para poder fazer uma sociedade diferente, você tem que compreender. Eu vou tentar contribuir o mínimo. É com o que eu posso me responsabilizar, mas eu não posso fazer mais do que o que eu posso, porque eu sou limitadíssima.

Baltasar: Claro, a nossa esfera de poder... Mas eu acho que é o seguinte, a gente nunca pode esquecer o conceito de furto.

Numa: Você já leu Proudon? Ele disse: “Toda propriedade é um erro, toda propriedade é um roubo”.

Baltasar: Anarquista, Proudon?

Numa: Proudon ele era comunista e anarquista.

Baltasar: É que eu li um dos primeiros teólogos que estudou o anarquismo.

Numa: Para ele toda propriedade é um roubo.

Baltasar: Ah, sim.

Numa: ... teríamos que fazer mudar a constituição. Deveria ser proibido um cara sozinho comprar mais de tantos hectares de terra, deveria ser proibido. Os próprios pobres, os próprios caras pobres, seringueiros, eles estão dizimando as florestas e os índios das floresta. Os índios que sobraram conseguiram guardar prá nós toda a floresta até hoje. Agora os brancos estão dizimando a floresta, a nossa floresta amazônica. Totalmente ligados ao capitalismo, são buchas de canhão do capitalismo. É que esse problema da mata hoje é um problema muito sério.

Baltasar: Que nem a favela do Godoy (olhando o mapa do Capão Redondo na internet).

Numa: Isso não é a favela do Godoy?

Baltasar: Não. Isso não é favela, isso são casas regularizadas, essa parte aqui.

Numa: Quando você diz favela é quando não há regularização das moradias?

Baltasar: Uma das questões são as invasões. Minha mãe morava... interessante, onde minha mãe morava, não era favela. Não é favela na mesma rua, e atravessando a calçada já é favela. Os terrenos são regulares. Então, ou seja, atrás disso aqui fica a Glen, então são todos terrenos regulares, aqui. Claro que o conceito de favela pode ser maior, você pode estender o conceito.

Numa: Lá, vocês não chamam favela Godoy? Chamam o que?

Baltasar: Essa parte aqui é conhecida como Sabim, aqui é Sabim.

Numa: Onde tem aí Capão Redondo, favela Godoy, leia-se Av. Sabim, é isso?

Baltasar: Não, o que está colocando aqui, isso aqui, você não pode falar que é favela do Godoy. Favela do Godoy é do lado da Glen. Rua Glen, descendo a Glen, é o lado esquerdo da Glen quem está descendo. Aqui não, aqui é Sabim.

Numa: E alí?

Baltasar: Alí já é favela do Godoy. Deixa eu ver, já é favela do Godoy. (assistindo o vídeo 100% Favela:2007).

Numa: Onde esses meninos estão?

Baltasar: Mais prá baixo. Aí é Sabim. Não, aqui é Glen, é Glen.

Numa: Aqui é Sabim.

Baltasar: Olha Sabim aí. Aqui é onde vai para o Vale das Virtudes. Não é não, ali é onde vai para o Posto de Saúde. Volta lá, volta lá que é a Viela do Sebre, passou. Volta, volta. Aqui é onde vai para o Vale das Virtudes.

Numa: Aí vai para o Vale, por onde esse carro está entrando.

Baltasar: Vai devagar. Todo mundo tem medo. Aí bati de frente com eles.

Numa: Por que?

Baltasar: Porque a minha mãe achava que era um absurdo colocar o palco na frente da casa. Mas é melhor você conversar isso com ela.

Numa: Tá. Você sempre discordou...

Baltasar: Só que no começo era uma coisa absurda, colocavam o palco em frente da minha casa e era impossível você dormir. Eles foram melhorando aos poucos. Minha mãe foi na subprefeitura, foi atrás. Só que não só ela... Aqui é a parte final da Sabim.

Baltasar: Eu pegava o Capelinha. Para ir para a casa da minha mãe você tem que pegar o ônibus Capelinha – Mitsutane.

Numa: Mitsutane?!

Baltasar: Jardim Mitsutane. Eu tinha que descer aqui para chegar na casa da minha mãe. Quer dizer, tem um valor simbólico, a gente pode depois conversar sobre isso.

Sílvia: Na Zona Sul é? A Maureen Bisilliat é uma fotógrafa inglesa, conhecidíssima no mundo inteiro, fotografou os índios naquela área do Xingu e hoje ela é uma mulher que tem mais de 80 anos... tem uma filha chamada Sofia, que trabalhava lá no presídio de Carandiru e namorou um detento, Dexter. Sei que a Sofia ficou próxima desse mundo do hip hop, sobretudo dos caras que vão visitar caras na prisão e agora elas fizeram esse documentário e o Mano Brown aceitou falar com elas, conversou...

Baltasar: que é uma raridade, né?

Sílvia: que é uma raridade falar com branco, né? A Sofia é branca e a Maureen também. A Maureen além de branca ela...

Baltasar: Problemaço.

Numa: E elas fizeram esse vídeo.

Baltasar: Você não falou com a minha mãe sobre esse vídeo?

Numa: Não, conversei pouco com ela.

Baltasar: Porque minha mãe é que vai ser a ponte prá você falar com Dona Ana. Mas a dona Ana que vai ter que convencer o Brown a te atender.

Numa: Eu já conversei com Mano Brown aqui. O menino do Bronx conversou com ele, me apresentou, a gente se falou e ele foi super simpático comigo.

Baltasar: foi?

Numa: foi.

Sílvia: Ele está mudando um pouco, eu acho.

Numa: Não, porque foi o menino.

Sílvia: Você vai ver no documentário...

Baltasar: Porque ele ficou sem graça. Uma vez o Mano Brown ficou sem graça comigo. Eu bati nas costas dele, aqui no Rio, “Sou da rua Glen”, e aí entrei no show tipo, não olhou muito... Porque ele me perseguiu uma vez, na Sabim. Naquela viela do Sebre, ele parou o carro na viela do Sebre.

Numa: Ele mostrou ali tudo onde é.

Baltasar: Era onde geralmente minha mãe compra pão, nós comprávamos pão. Onde a gente comprava o pão, que é do lado da viela. São cem passos de onde era a minha casa.

Numa: A gente vai lá, ele vai me levar em cada lugar desse.

Baltasar: Aqui ó, a viela é aqui. A padaria, a viela é aqui, uma casa do lado. Onde está o Freire. Está aqui a viela do Sebre. Uma, duas, três, quatro casas, Viela do Sebre.

Numa: A casa dele (de Baltasar), ali, era chamada de Titanic.

Baltasar: Que era a casa do destaque.

Numa: Tem quatro andares.

Sílvia: É sua?

Baltasar: É. E a mãe do Brown queria trocar o apartamento do Brown com a minha mãe. Queria trocar. Mas a minha mãe falava assim, mas o Brown tem dinheiro para comprar, manda o Brown comprar minha casa. Então ficou assim... e o Brown tinha muito respeito pela minha mãe. Um rapaz do Rio que morava comigo, ficou espantado, porque viu o Brown... Minha mãe: o Brown, vem aqui. Minha mãe é muito autoritária. “Toma o remédio... dá para dona Ana.” O Brown: sim, senhora. Chamou de sim senhora, minha mãe.

Sílvia: Imagino, ela deve...

Numa: Olha o Ferréz.

Baltasar: Ele eu não conheço, sei onde mora.

Numa: Então vamos conhecê-lo juntos.

Baltasar: Eu posso te levar na casa dele. Ele mora em frente do Euclides da Cunha, colégio que meu irmão estudou a vida toda. Ele mora bem longe.

Numa: Sigsawer?

Baltasar: É uma pistola. Crime não é bom bril. É uma expressão do Sabotage, do Sabota. Eu adoro o rap do Sabotage, que é um rap que é incompreensível, desculpa. O rap do Sabotage você não entende. Não tem como entender. Eu acho que não. Se eu falar prá você: “Escuta, fala o que ele falou”. Porque ele é muito carregado de gíria. Uma gíria muito de...

Numa: Dialeto.

Baltasar: Não é um dialeto? Você consegue entender, por exemplo, “rap é compromisso, numa viagem, se pá fica esquisito, “se pá” fica esquisito. O que é esse “se pá”? Esse se pá é talvez. Se pá eu vou, se pá eu não vou.

Numa: Ah, “se pá” é talvez.

Baltasar: É, meio polissêmico, se pá fica esquisito, talvez fique esquisito.

Numa: Porque se tiver bala no caminho, não chego lá.

Baltasar: “Rap é compromisso, não é viagem/ se pá fica esquisito/ aqui Sabotage.

Numa: Se pá, fica esquisito.

Baltasar: Não, pá não é tiro. Se pá é talvez. Vou explicar o que é esse sistema. Aí, vamos dar um rolê: Ah, se pá eu vou, se pá eu não vou. Tipo, talvez eu vá, talvez não vá. “Se pá fica esquisito”. Aqui Sabotage, favela do Canhão/ ali na zona sul/ Sim, Brooklin.../ Não deixa rastro, segue só no sapatinho/ conosco é mais embaixo/ bola logo esse fininho/ Bola loga esse fininho e vê se fuma até umas horas/ Sem miséria, do verdinho, se você é aquilo, tá ligado no que eu digo”. Como essa pessoa que não é da comunidade, do meio: “Se você é aquilo”, isto é: “se tá ligado no que eu digo/ quando clareou prá ele é de cem gramas à meio quilo/ mano cavernoso, catador eficaz/ com 16 já foi manchete de jornal/ rapaz respeitado lá no Brooklin, de ponta a ponta/ de várias broncas”. Essa parte eu não sei. Mais ou menos assim: “Hoje tem Golf e amanhã Passat metálico/ Kawasaki Ninja, às vezes sete galo/ exemplo do crime/ eu não sei se é certo/ quem tem dedo de gesso tromba ele é o inferno”.

Numa: O que é ter dedo de gesso?

Baltasar: Ter dedo mole. Quem tem disposição se tromba ele, é um inferno.

Numa: Dedo de gesso não é dedo duro, não?

Baltasar: Não, dedo de gesso é o cara que quebra qualquer coisa, senta o dedo por qualquer coisa. É o termo disso aí.

Numa: Briga.

Baltasar: O cara que resolve tudo na bala. O cara que, por exemplo, numa discussão resolve na bala, onde morrerá um ou outro. Esse cara é um dedo de gesso: “Disse muitas vezes/ não, não era o que queria/ mas andava como queria/ sustentava sua família vendendo um barato de campana/ na resposta não desanda/ não pode tomar blitz/ insiste, persiste, impõe que é o piolho/ Na zona sul é o terror/ ele é o cara do morro com a mente engatilhada”. É que é muito termo estranho.

Numa: Como?

Baltasar: Ele desmancha.

Numa: O que é desmancha?

Baltasar: Como o sistema. Eu não sei. Ele desmancha. “Tanto no campo, na quadra/ morreu mais um na zona sul/ o boato rolava cabreiro, ligeiro trepado/ esperto, tamanduá quer te abraçar/ quer te lançar para o inferno”. Como esse também: “Dê-me a praia espriada/ Conde Canão, Ipiranga, zona leste e oeste, Jaraguá...” e vai falando... “e assim, o crime não é Bombril”.

Numa: O que é Bombril?

Baltasar: Bombril está mais ou menos relacionado com crime. Crime é aquilo.

Numa: O que é aquilo?

Baltasar: Aquilo é uma expressão assim, “aí, irmão, bagulho é aquilo”, uma coisa verdadeira mesmo. Uma expressão muito nossa. “Aí, alemão, e aquela lá?

Numa: O que é isso?

Baltasar: Aquela lá é: “vamos fazer uma fita?”. Tem uma expressão que se fala: “E aí, e aquelalá?”. Aí responde: “Nem dá, tô devagar/ Passa-se uma semana e tudo recomeça.../ e de um boato nasceu/ a fama só aumentava/ não era o Pablo Escobar/ mas era o cara epá/ no pavilhão, a fama exige calma/ o crime igual o rap, o rap é minha alma/ deite-se no chão, abaixe suas armas/ porque o rap é compromisso, não é viagem.” Muito bonito.

Numa: Então fale de novo do que é “a quilo” separado ou “aquilo”?

Baltasar: aquilo.

Numa: Aquilo junto. Como se fosse, isso, aquilo.

Baltasar: É. Por exemplo: “Ei alemão, o bagulho é aquilo, hem?”. Por exemplo, eu falei com ele um pouco. Estou falando de uma treta que eu tive. “Ah, tu mano, tu é aquilo, demorou. Então, vão juntar as armas e vão matar o cara.

Numa: Então, o que é? Agora traduz...

Baltasar: Aquilo, tipo, vou te falar. Ê truta, o negócio é fritar os caras, fritar os pilantras, então é “aquilo”, demorou.

Numa: “Aquilo” é o que?

Baltasar: Aquilo é, então vamos embora, vamos resolver. Se você é aquilo, se você é de proceder mesmo, se você é aquilo, está ligado no que eu digo, se você corresponde ao que eu falo, se você é o cara. Vamos colocar assim. Então, se você é aquilo está ligado no que eu digo, mano, Kaô pra ele, de cem grama a meio quilo.

Numa: Se você é aquilo?

Baltasar: Se você é o cara mesmo que me entende...

Numa: Se você é aquilo que me entende?

Baltasar: É, mais ou menos isso.

Numa: Mas não vai dizer isso tudo, só diz “é aquilo”, o cara já lhe entende.

Baltasar: É, porque o aquilo ele...

Numa: Ele condensa?

Baltasar: Expande. Se você “aquilo”, está ligado no que eu digo, mano, clareou prá ele, de cem grama a meio quilo. Então, olha só, isso é tão difícil de entender. Se você é aquilo está ligado com o que eu digo, então, se você...

Numa: Se você é um dos nossos...

Baltasar: Se você é aquilo, está ligado no que eu digo, mano clareou prá ele, de cem grama a meio quilo.

Numa: O que é isso?

Baltasar: Pô, o cara é traficante, o cara é patrão. Mano clareou...

Numa: Mano clareou, quer dizer o quê?

Baltasar: Mano clareou, mano vendeu prá ele. Fez um negócio com ele. De cem grama a meio quilo.

Numa: Daí já é cem gramas mesmo da coisa.

Baltasar: É grama, meio quilo. “Mano cavernoso, catador eficaz/ com 16 já foi manchete dos jornais, rapaz/. Quer dizer, com 16 anos... então, eu acho muito mais guetizado.

Numa: Guetizado, o Sabotage. Quer dizer, Racionais também, você também tem que saber um pouco do...

Numa: Me diga uma coisa, como foi que tudo começou prá você, o rap? Você lembra da primeira vez que você ouviu, a primeira vez que você disse: pô, isso é aquilo? Esse é o cara, isso é a coisa, isso é o que eu quero, isso tem a ver comigo? Quando foi que isso bateu em você? A ponto de você saber tudo isso. E saber as letras decorada, é porque gosta muito, né? Como o rap entrou na sua vida, você lembra?

II

**Passeio com Baltasar Ruiz, de ônibus e a pé pelo Capão Redondo, Zona Sul de São Paulo.
Essa parte foi transcrita por Érica Peçanha.**

Baltasar: Aqui, a gente tá na COHAB. Oh, eu morava aqui... eu morava naquele prédio bem pequeno, amarelo, tá vendo? O último... é esse amarelo que eu havia te falado...

Numa: Deixa eu tirar foto, daí você me fala...

Baltasar: Ó, ali é onde que eu morava... então, aqui a gente tá na... aqui é a 47^a. DP. Daqui pra cá é o caminho do Jardim das Rosas.

Numa: Isso aqui é o quê?

Baltasar: É caminho do Jardim das Rosas... aqui é a COHAB Adventista. Sabendo, né, que toda a região da Cohab Adventista era dos adventistas. Os adventistas são os fundadores, os principais fundadores do Capão Redondo, né?

Numa: ah, é?

Baltasar: Isso...

Numa: Os adventistas são os principais fundadores do Capão Redondo.

Baltasar: Isso. Ou seja, toda a região da COHAB Adventista, propriedade dos adventistas. Então, a gente tá subindo a Estrada de Itapecerica, onde faz a ligação do município de Itapecerica da Serra com o Capão Redondo até Campo Limpo, e vai, segue até o centro de São Paulo. Aqui é a Cohab Adventista II... continua sendo a COHAB. As COHABs, eu acredito, não têm no Rio de Janeiro, né? Aqui atrás é o Jardim São Bento, Jardim Comercial... você vê que os nomes são sempre jardim ou parque, né? Olha o tamanho da periferia, olha a dimensão...

Numa: A gente não pode descer aqui um pouco?

Baltasar: Você que sabe... Isto é o Capão Redondo. Presta atenção nessa imagem, porque é isso aqui que você pode falar: eu fui... Aqui é o Parque Fernando, a gente tá na região do Parque Fernando... Mais pra trás é o Jardim Irene, a região do Cafu, o Jardim das Rosas, Jardim Santo Eduardo, né ... Aqui é muito a área do Ferréz... não, é mais pra trás, mas aqui tinha uma “Feira do Rolo” e tem um conto do Ferréz que fala dessa região. Esse aqui é o colégio que os meus amigos estudavam. Aqui é o Colégio Beatriz.

Numa: Olha aquilo ali... aquilo é o quê?

Baltasar: Aquilo é o Parque Fernando, o Colégio Beatriz. A galera da COHAB estuda aqui, eu estudava no Parque do Engenho, no Iracema Marques da Silveira, que é um pouco... E a gente continua na Estrada de Itapecerica... Aqui indo pra baixo, muito pra baixo, você vai dar no centro do Capão, mais pra trás. Aqui é a “Feira do Rolo” do qual o Ferréz tava falando... olha que fantástico! Tudo que é usado tem...

Numa: E o que é que tem nesta feira?

Baltasar: Tudo o que você quiser...

Numa: Ah, Vamos andar nessa feira...

Baltasar: Oh, aquilo lá é o Jardim Santo Eduardo... não falei pra você que era pra cá? Bota a bolsa pra frente, tá?

Numa: Tá...

Baltasar: Essa é a feira do rolo...

Numa: Mas depois você me fala dela, porque agora eu não posso gravar...

Baltasar: A feira do rolo, é a primeira vez que eu tô vindo...

Numa: Ah, é...?

Baltasar: Mas eu conheço pelo Ferréz, pelo conto do Ferréz. Eu conheço bem a região e sabia que era aqui. Você tem que procurar na *Caros Amigos* onde o Ferréz fala...

Numa: E aqui é o Capão, é?

Baltasar: É o Capão Redondo... Eu jogava bola no Jardim Santo Eduardo...

Numa: Tá... Será que tem barraca de hip hop aqui? [seguem andando, dá pra ouvir forró tocando ao fundo e algumas vozes, mas não há diálogo entre pesquisadora e Baltasar. Depois o Baltasar pede para Numa tirar uma foto dele na feira. Depois, ouve-se a voz da pesquisadora conversando com um dos feirantes e dizendo que a feira é maravilhosa, além disso, pede para tirar uma foto dele trabalhando].

Entrevista com Leandro e Luciano, rappers de São Paulo, na casa de Numa Ciro, Rio de Janeiro. A conversa girou em torno de vários versos de rap do Racionais.

Numa, recitando os versos do rap: “Qual a próxima mãe que vai chorar?/ Ah, demorou, mas hoje eu posso compreender/ que malandragem de verdade é viver”. Essa parte aí, a gente já viu, você tem algum comentário para fazer?

Leandro: Não, acho que está bem óbvio, a mensagem é bem clara assim, mais clara que isso aí só a luz do dia mesmo. Uma mensagem que qualquer um entende.

Numa: “Mas que merda, meu oitão está até a boca, que vida louca”/ “Por que é que tem que ser assim?/ Ontem eu sonhei que o fulano se aproximou de mim.” É assim? “se aproximou”?

Numa: É enfim, é sonho. Enfim...

Leandro: “Sonho, sonho, deixa quieto. Sexto sentido é um dom. Morrer é um fator, mas conforme for.” Entendeu? Lembra que eu falei pra você do conceito de morte? Do rap? Aqui é o conceito de morte já não é apresentado como uma coisa tão ruim. Morrer é um fator, mano. Mas conforme for, opa, está moscando, entendeu?

Numa: “Enfim”, então aqui não tem ponto.

Leandro: Mas porque lá é show. No show existe esse de acrescentar. Estou indo mais pela música mesmo.

Numa: “Enfim, é sonho, é sonho, deixa quieto/ Sexto sentido é um dom.” Tá certo? Morrer é um fator, mas conforme for/ tenho no bolso, na agulha e mais no tambor. Então vai, joga o jogo vamos lá” É isso, a pá, é assim?

Leandro: Acho que é a par.

Numa: “E aí? Eu não preciso de muito pra sentir muita paz/ de encontrar a fórmula mágica da paz/ Vou procurar, vou encontrar...”

Leandro: Mas é óbvio, você não precisa ter dinheiro para ter paz, você não precisa de dinheiro para ser feliz, porque a felicidade não está nas coisas materiais. Não tá no mundo, tá no pouco. Aqui fala mais do dia a dia do que de coisa social, de desigualdade. Mais de coisa de gueto mesmo.

Numa: aonde, hem?

Leandro: O rap inteiro fala. O rap fala de coisas da rua, de amigo...

Numa: O “Oitão até a boca, vida louca” para vocês é o dia-a-dia?

Leandro: É, o dia a dia.

Numa: É como ir ali na padaria, encontrar um oitão na boca...

Leandro: Não, calma, volta lá. Oitão na boca não tem nada a ver com tráfico não.

Numa: Não, eu sei, é na boca da pessoa.

Leandro: Não...

Numa: O que é então na boca?

Leandro: Não, calma. “mas que merda, meu oitão está até a boca. Até a boca significa ‘está entupido’. Não tem nada a ver com boca, está carregado.

Numa: Sim, meu oitão está carregado. Entendi.

Leandro: Até a boca. Está cheio assim, ó. A boca está cheia, está até a boca. Não tem nada a ver com boca, nem a nossa, nem...

Numa: Entendi agora. Eu pensei que é o oitão na boca de alguém.

Leandro: Não.

Numa: que também dá certo, né? O cara enfia um oitão na sua boca.

Leandro: Mas aí...

Numa: Porque às vezes ele fala feito um ladrão ou assaltante. Ele passa para o lado de lá e para o lado cá. Não fala às vezes?

Leandro: Mas esse rap eu acho que não...

Numa: “Você não bota mas fé mas eu vou atrás” (*cantando*).

Leandro: Aí chegou no refrão já.

Numa: É. “Minha fórmula mágica da paz/ Caralho, que calor, que horas são agora?/ Dá para ouvir a porretada gritando lá fora/ Hoje acordei cedo pra ver.” É isso?

Leandro: Ah, porque você copiou do show. É: “Hoje, acordei cedo pra ver se tinha brisa de manhã e o sol nascer”. Isso aqui é poesia ferrada. “Hoje, acordei pra ver, se tinha brisa de manhã e o sol nascer/ época de pipa e o céu tá cheio/ quinze anos atrás eu tava ali no meio/ depende de quando eu era pequeno, eu, os cara, faz tempo. O tempo não para”.

Numa: “Faz tempo hem Brown, uma cara.”. Que isso?

Leandro: Uma cara, faz tempo. Uma cara significa: faz uma cara, mano. Faz um tempo, hem.

Numa: Faz uma cara, faz um tempo.

Leandro: Pô, o cara ficou preso a maior cara lá. Tá a maior cara lá no morro, não sai mais de lá. Cara é tempo, dependendo de como você fala.

Numa: E se falar de outro jeito é o quê?

Leandro: Pô, cara. Pô, cara, tá me tirando?

Numa: Me tirando é o quê?

Leandro: Tirando, tá me desrespeitando, achando que eu sou otário.

Numa: “Está na hora/ esquema pra sair é...”.

Leandro: “Hoje tá na hora/ o esquema pra sair/ vamos não demora/ mano chega aí” .

Numa: “Você viu ontem, os tiro?/ eu ouvi de monte.

Leandro: Você viu ontem? Os tiro ouviu um monte.

Numa: “Então, diz que tem uma pá de sangue no campão”. Campão é o lugar?

Leandro: É gíria. Campão, tipo, vamos jogar no campão.

Numa: Ice Blue, “Toda mão é sempre a mesma, idéia junto”.

Leandro: Essa figura não tem no rap. Não tem na letra, isso é no show. “Toda mão, é sempre a mesma idéia junto, treta, tiros.”

Numa: O que não tem aí, eu vou botar assim, porque eu vejo que tem no show e não tem aí. Eu já sei.

Leandro: Você ouviu ontem...

Numa: Cê viu ontem... Isso aqui tá certo?

Leandro: Cê viu onti. O certo de falar é isso, certo? Como a gente fala: Cê viu onti? Não é ontem.

Numa: Eu deixo assim?

Leandro: Assim é louco porque é gíria. Cê de você, só o viu de ver, mas o “ce” e o “ontí”, se você mostrar para uma cara de... Ce, onti... Eu entendo de trás pra frente, de cor e salteado. Onde nós tamo? “Tô na mão, é sempre a mesma idéia junto, treta, tiro, sangue...”.

Leandro: Simplesmente a cara lá do Jorge Bem. “Uma bala e mano preso chora solidão/ uma bala e mano solto sem disposição.

Numa: Bonito isso, né?

Leandro: Poesia. “E penhorando por aí”. O que ele está cantando aqui, em 1995 é o que está acontecendo hoje no Rio de Janeiro. Coisa de craque. “E penhorando por aí”. Tem uma pá que faz isso, “penhorando por aí, rádio, tênis, calça, ascende no cachimbo”, cachimbo é coisa de quem usa craque. São Paulo nessa época estava assim. É esse surto de craque. É o que acontece hoje no Rio. “Não é por nada não, mas aí, nem me liga ó, a minha liberdade...” “Nem me liga ó” também é louco. Ó.

Numa: O que é isso?

Leandro: Nem me liga, ó, tipo. Ó, é só uma construção da palavra. Nem me liga meu. Ó, seria meu.

Numa: É mais uma expressão do sentimento. “A minha liberdade eu curto bem melhor/ eu não estou nem aí para o que os outros fala”. Mas isso aqui ele está falando pra quem?

Leandro: Ele está cantando e está concordando com o que ele fala. Ele fala: “Uma pá de mano preso chora solidão, uma pá de mano solto sem disposição”. O que estão solto tão fazendo o quê? “Empenhorando por aí, rádio, tênis, gravador, computador, “ascende no cachimbo, vira fumaça” Tipo assim, troca os bens materiais pelo craque. Em cima do que ele falou ele dá uma opinião. “Não é por nada não, mais aí/ nem me liga ó, a minha liberdade curto bem melhor/ não tô nem aí para o que os outros falam/ quatro, cinco seis pretos não falam”.

Numa: “Pode vir gambé, pagar pau”. Esse gambé aí é?

Leandro: Gambé é polícia e pagar pau... Não sei se ele tá xingando gambé de paga pau ou se ele está falando, pode vir gambé, aí vírgula, pagar pau, porque paga pau pode ser tanto gambé como a pessoa.

Numa: Paga pau é o quê?

Leandro: Paga pau é... como posso dizer?

Luciano: Nossa que bermuda louca, quanto custou? Você comprou ela aonde?

Leandro: Nunca te vi, mas sei que você é a Numa. Ah, é a Numa, vou pagar pau, estou pagando um pau, nem sei o fundamento, nem sei o que você faz, sei que você é uma pessoa importante. Nossa, seu cabelo é bonito. Às vezes nem concordo com seu cabelo. Acho seu cabelo super horrível, fico pagando pau só prá...

Numa: Pagar pau é conversa mole, conversa fiada?

Leandro: é, isso. Simpatia, querendo agradar, Paga pau.

Numa: Pode vir gambé, paga pau.

Leandro: Agora eu não sei, porque, por exemplo, paga pau significa várias coisas, se eu falo assim: a menina pagou o maior pau pra mim, a menina deu o maior mole prá mim. Ou então, fala assim, [?], não minto. Assim, veio paga pau pra mim, tipo, veio me desafiar, queria falar um monte pra mim. Tem isso também. Não sei se isso aqui: pode vir gambé, pagar pau, ou você ta chamando o gambé de paga pau.

Numa: Pode vir gambé, paga pau, na minha na minha, na moral, na maior, né? Diz como? assim?

Leandro: Tô na minha, tô na moral, tô sossegado, tô na maior, tô de boa, tranquilo.

Numa: Sem goró, sem pacau, sem pau. O que é pacau?

Leandro: Pacau? Caralho, o que é pacau? Eu sei que é de fumar. Se não me engano é coisa meio que indígena. Agora não sei 'pacau' se ele está se referindo ao mesclado, que é craque com maconha ou se pacau é cigarro.

Numa: Sem goró.

Leandro: Sem goró é bebida e sem pó é cocaína.

Numa: E pacau, tá certa a palavra?

Leandro: Pacau tá certo. Eu não sei realmente se é mesclado ou se é cigarro.

Numa: “Eu tô ligeiro, eu tenho a minha regra/ não sou pedreiro, não fumo pedra/ Eu tô ligeiro”.

Leandro: É pedra. Eu tô ligeiro, eu sei até onde eu posso ir.

Numa: E eu tô ligeiro, é o quê?

Leandro: Tá ligeiro, ele tá vendo tudo que está acontecendo, tá ligeiro.

Numa: “Eu tenho a minha regra”.

Leandro: “Não sou pedreiro, não fumo pedra”.

Numa: “Um rolê com os aliados já me faz feliz/ Respeito mútuo é a chave/ o que eu sempre quis/ procure a sua, a minha eu vou atrás/ até mais/ a fórmula mágica da paz.”

Leandro: Até mais, fórmula mágica da paz... Acho que não tem “da” não.

Numa: Eu vou botar assim porque eu copieiei de lá do...

Leandro: Seu marido era militar? Seu vô? (olhando uma foto de meu pai)

Numa: Não. Esse era meu pai. Ele foi soldado um ano, aquele serviço obrigatório.

Leandro: Ele era da volante?

Numa: Não. Foi pouco tempo que ele ficou, coitado. Meu pai era da paz.

Leandro: Lembra da volante?

Numa: Mas meu pai nunca, imagina, ele nunca pegou em arma. Sabe os rapazes que tem que servir, que são obrigados quando fazem 18 anos? Ele foi, aí quando passou o tempo, ele saiu.

Leandro: Mas naquela época já tinha foto?

Numa: Tinha.

Leandro: Não pela época, mas pelo lugar do Brasil.

Numa: Mas lá tinha, tinha. Voltando: “Eu vou procurar, sei que vou encontrar...” “Porque choro e correria...”

Luciano: Sangue ou choro?

Leandro: Choro e correria no saguão do hospital.

Luciano: Não é sangue, não?

Numa: É choro e correria. Isso aqui tá igual... “Choro e correria no saguão do hospital/ dia das crianças, feriado indo pra final”, é isso? “Sangue e agonia entra pelo corredor/ ele tá vivo, pelo amor de Deus, doutor/ quatro tiros no pescoço pra cima/ puta que pariu a chance é mínima/ aqui fora revolta e dor/ lá dentro estado desesperador/ Eu percebi quem eu sou realmente, oh”. Ele faz assim com os dedos, polegar, indicador: “Isso aí foi eu que vi/ O meu subconsciente/ e aí Mano

Brown vacilão, cadê você?/ seu mano tá morrendo, o que você vai fazer?/ Pode crer, eu me senti inútil, me senti pequeno, mais um cuzão vingativo, mais um.”

Luciano: Então, aí tem esse ‘mais um’, “Pode crer, eu me senti inútil/ me senti pequeno/ mais um cuzão vingativo, vai vendo”, aí marca o pequeno...

Leandro: Para você ver, já é uma barato meio que surge, porque eu pelo menos não falo ‘vendo’ a gente fala ‘veno’, vai veno.

Numa: E ele diz ‘veno’ também?

Luciano: Não sei.

Leandro: Veno, veno não existe no verbo ver, né?

Numa: Não, é vendo. Eu acho que escrever... é isso que eu estou falando pra vocês.

Luciano: É louco.

Numa: Você diz ‘veno’. E a gente diz, no nordeste, meu filho diz, ‘outo’ em vez de ‘outro’. Mas quando a gente vai escrever, a gente escreve...

Luciano: Geralmente eu escrevo ‘veno’ dependendo.

Numa: Você escreve como fala?

Luciano: Na maioria das vezes. Mesmo sabendo que é errado.

Numa: É errado para a norma culta, mas é certo pra quem?

Luciano: Prá nós é certo.

Numa: Você não acha errado?

Leandro: Eu prefiro também que seja assim. Nos distingue desses caras aí, desses certinhos aí, intelectuais. Isso que ela tá falando, eles ficam no mundo deles e a gente fica com o nosso. Cada um na sua função. Prefiro mesmo, né? Deixa eles. Não é verdade? Se eles realmente tivessem interessados em nos educar, eles tinham criado um país mais justo, então, quero que se dane. Fica eles lá com os livros dele, nós fica com a nossa gíria e cada um no seu lugar. Pai e mãe prá lá.

Numa: É isso? É uma forma de protesto na língua.

Leandro: eu não tenho interesse nenhum em conhecer eles mais, nem a língua deles, nada, nem o que eles tem para me dizer. Eu nem perco esse tempo, tipo, eu falando por mim, e acredito que eles também não tenham interesse...

Numa: Mas eu, Érika, a gente tá na academia também estudando. Qual a diferença deles para mim e eles, por exemplo?

Leandro: Caráter. O caráter faz muita diferença. Há diferença de nós aqui na sua casa. Você acha que um dia os caras vai deixar a gente entrar pra traduzir musica de rap! Vai chamar a polícia prá nós.

Numa: Não. Só se for rico babaca.

Leandro: Intelectual, não sei, meu. Mas a maioria desses intelectuais aí...

Numa: Você acha isso?

Leandro: Eu acho. Não quer dizer que eu esteja certo. Porque no momento da vida, o mundo, esses caras aí são as pessoas que menos importa. Que importa esses caras querendo reformar a língua portuguesa? Olha o mundo como está, tanta coisa mais importante pra fazer, o cara vai querer reformar a língua portuguesa! Tem que erradicar a fome, as tragédias, não arrumar a língua portuguesa, deixa desarrumada mesmo. Né?

Numa: “Putá desespero, não dá pra acreditar/ que pesadelo/ eu quero acordar.” Tá certo? Tudo que você for vendo que está errado você vai me dizer?

Leandro: Puta desespero não dá pra acreditar, que pesadelo, eu quero acordar, não deu, não dá...” Não deu ou não dá?

Numa: Não dá, não deu, não daria de jeito nenhum, o ‘dês lei’era só, mas o rapaz...” era ‘des lei’ assim, né?

Leandro: Eu acho que é ‘de lei’.

Numa: É com é mesmo?

Leandro: é bem provável.

Numa: Dali a poucos minutos, respondem... Ah, é que eu botei aqui que o povo... “Mais uma dona Maria de luto/ Na parede o sinal da cruz/ perdão Senhor, que mundo é esse, cadê o senhor/ onde está Jesus?/ mais uma vez um emissário/ já inclui o Capão Redondo no seu itinerário”.

Leandro: Aí é assim: “Na parede o sinal da cruz/ que porra é essa?/ que mundo é esse?/ aonde está Jesus?/ mais uma vez o emissário não incluiu Capão Redondo no seu itinerário”. Não incluiu. “Mais uma vez o emissário não incluiu”, mais uma vez o Cara não lembrou da gente.

Luciano: Não, mais aí Leandro, aí, foi que ele tava falando isso, quando ele fez o álbum, não tinha a noção... entendeu, né?

Leandro: É isso mesmo.

Luciano: Então me fala: que quando ele fez essa música, saiu no álbum *Sobrevivendo no Inferno*. Então quando saiu essa música, ele falava realmente da forma como o Leandro falou aí, que ele fala. Na parede o sinal da cruz/ que porra é essa/ que mundo é esse/ onde tá Jesus? Mais uma vez o emissário, não incluiu Capão Redondo no seu itinerário”. Isso em 97. Hoje em dia, ele fala: “Perdão Senhor/ que porra é essa, que mundo é esse, onde está Jesus?” ele fala: “Perdão Senhor”. Ele já tá mais...

Numa: E esse “inclui” aqui, eu pensei que era “já inclui no itinerário” era pra machucar, pra fazer sacanagem. O que é esse ‘emissário’?

Luciano: Aí o certo... Você quer fazer em cima do que ele escreveu ou em cima do que ele canta hoje?

Numa: Agora eu não sei mais então.

Luciano: Tem isso também.

Numa: eu quero as duas coisas. Então me fala...

Leandro: O novo é como a senhora falou. O velho é o que? É o sentimento que ele evoca mais cru. É meu ponto de vista. Hoje, já tem uma visão mais ampla do barato. Não que ele não tenha ou não tinha, isso tô falando eu. Nessa época eu era uma pessoa, hoje eu sou outra. As coisas que eu cantava antigamente eu não canto mais hoje, não falo mais merda, porque eu sei que a vida mudou. Antes, por exemplo, eu não conversava com uma pessoa branca, não me relacionava, não trocava uma idéia. Hoje eu sei que não tem nada a ver isso aí. A fase era outra. É mensagem, até as pessoas que levam a palavra de Jesus, as pessoas que fazem evangelização. Emissário, eles chamam de emissário.

Numa: “Mais uma vez, dona Maria de Lourdes”. É a mãe que sofre pelo filho que morreu. Como você disse hoje: uma lágrima de uma mãe... você lembra que você falou? Basta uma lágrima de uma mãe...

Leandro: que seja assim. “Já não sei distinguir quem está errado/ sei lá, minha ideologia enfraqueceu.”. Provavelmente deve ser um preto que matou um preto que vai narrando, o cara que tomou os tiros. Não é que seja isso, eu estou falando que eu entendo isso. Quem sou eu pra interpretar o que o Mano Brow diz, né, meu?

Numa: Ele cantou pra você, pros manos. Se você não souber, ninguém mais vai saber.

Leandro: Sim, então provavelmente aqui ele fala assim: “tô confuso, preciso pensar”, deve ser: caralho, meu, matou o mano, matou... porque ele fala assim, “me dá um tempo pra raciocinar/ já não sei distinguir quem é que tá errado, sei lá, minha ideologia enfraqueceu”. Se a minha ideologia enfraqueceu, vamos raciocinar entre nós mesmos. É o que eu entendo. Se fosse um polícia que tivesse matado, daria para entender, não aceitar, mas a função dos caras, é pago pra isso. Quando é um irmão matando outro irmão, essa ideologia fica confusa. Fala: “caralho, irmão, nossos irmãos estão se matando?! Será que a nossa ideologia está certa?” Aí fala: “preto, branco, polícia, ladrão ou eu/ quem é mais filho da puta? Eu não sei, aí fudeu”. Tipo, choque na mente.

Numa: choque na mente. Obrigada por hoje, faremos reflexão, depois.

6.2. Dicionário de Hip Hop

A

Abauds – muito.

Abraça – acredita.

Acerola – moleque ligeiro, esperto.

Afu – uma coisa muito boa (a fuder).

Alemão – cara de fora, forasteiro, inimigo.

Aliado – amarada, muito amigo.

Alixatando – dando em cima de alguém ou dando a entender que tá dando em cima

Alicate – pessoa que se intromete na conversa e quer saber sobre o que estão falando

All city – por toda a cidade. É usado para descrever quem “escreve” pela cidade inteira (grafitti).

Alma sebosa – repugnante.

Amarelinho – preso jurado de morte.

Amarrado – namorando, ficando.

Amorgar – dar uma descansada, ficar no estágio entre dormindo e acordado. Amorgando ou dando uma amorgada.

Amuado – ficar quieto, tranquilo.

Anordo – um cara burro, sem noção, trouxa.

A pampa – tudo certo, muito legal.

Apavora – da hora, legal, muito louco.

Apaziguado – a pampa, sem treta.

Apetitoso – corajoso, que vai pro tudo ou nada.

Apoiar – emprestar algo ou dinheiro.

Aro vinte – é um malandro que não tira os olhos do que é dos outros.

Arrastando (1) – enchendo o saco.

Arrastando (2) – levando uma pessoa para um lugar nada bom ou então para uma situação nada agradável.

Arrastando (3) – muito usada no Rio de Janeiro, quando um cara consegue ficar com uma menina difícil, que não dava mole pra ele, mas pela insistência, ele dominou.

Arrastão – dar um arrastão em alguém. Levar alguém pra chute, roubar ou brigar.

Assistir minha jega – dormir, descansar.

Ataque – sair para pixar.

Atrás do muro – presidiário.

Atrasa lado – cara que só quer te ferrar.

Atrolhado – quando algum lugar está muito cheio.

Aviãozinho – pessoa que leva e traz coisas. Office boy de ladrão.

B

Baba ovo – pessoa puxa saco.

Bacona – policial.

Bafo – pessoa que é ruim em algum ofício.

Bagana – bituca de cigarro de maconha.

Bagulho – maconha, objeto qualquer.

Baia – casa.

Baita – grande.

Baixinha de quatro – cama.

Bala – irado, da hora.

Bala de coco – cocaína.

Balada – festa. Ir pra balada. Sair à noite.

Balaio – ônibus.

Balançador – fala à toa.

Balde – gay.

Balurdo – cara vem de vida, cheio da gana.

Bamba – maconha.

Banana podre – amigo dos fardas. Fofoqueiro. Ganso.

Banca – galera.

- Bancar a minha** – pagar a conta.
- Bandeco** – marmita, bandejão.
- Bandido** – esperto, rouba a cena (cantando rap, chamando atenção).
- Baque seco** – quando acontece algo que nos pega de surpresa. Algo cruel, pesado.
- Baranga** – maconha (uma bucha).
- Barato** – um negócio legal (pode ser droga ou outras coisas).
- Barbada** – fácil demais, moleza.
- Barca** – viatura da polícia.
- Bareta** – cigarro.
- Bater cabeça** – dançar pulando.
- Bate uma caixa** – troca uma idéia, papo furado, conversa.
- Bater bife** – fazer sexo.
- Bater de frente** – encarar, partir para a briga.
- Bater um fio** – telefonar.
- Baú** – ônibus.
- Bazuca** – do Brasil, brasileiro (pejorativo).
- Beatbox** – imitar diversos sons com a boca.
- Beck** – baseado, bagulho. Cigarro de maconha.
- Beijar** – o mesmo que beijar, ficar.
- Beija-flor de latinha** – fumador de crack.
- Belo** – bolo de maconha.
- Bem bolado** – mistura de idéias.
- Bem preto** – mesclado. Maconha misturada com pedra “crack”.
- Berro** – arma, revólver.
- B. Girls** – versão feminina de B. Boys.
- Bicão** – pessoa que se mete em tudo que é conversa.
- Bicho crica** – incomodativo.
- Bicho solto** – perigoso, sinistro. “O cara”;
- Bico** – aquele que se intromete quando os outros estão falando.

Bico de luz – pessoa futriqueira que olha a vida dos outros e não a sua. Pessoa que fica prestando atenção na conversa dos outros.

Bico mole – cagueta. Fala demais.

Bico seco – é o cara que só serra dos irmãos, e o pior, com dinheiro no bolso.

Bicudo (1) – olho grande, intrometido. Entra nas idéias sem ser convidado.

Bicudo (2) – cheirador de cocaína. Quando a pessoa está muito drogada.

Bilisca – mina. Apenas uma noite.

Bilizário – pessoa que só fala besteiras ou faz coisas erradas.

Bilu – pó, cocaína.

Bimbada – o mesmo que fazer um pelado. Dar umas metidas.

Biqueira – ponto de vendas de drogas.

Biroska – parada.

Bisna – bisnaga.

Bizu (1) – pessoa intrometida, que entra no meio das conversas dos outros.

Bizu (2) – difícil de entender as coisas.

Blefe – cara mentiroso.

Bloft – cara de merda.

Blow – seios.

Bluft – o moleque que adora tomar sorvete.

Bomb – grafite em lugar ilegal e sem nenhuma preocupação estética.

Bob – bebida alcoólica feita da mistura de conhaque com licor de cacau.

Bob ou Bob Marley – fumar um beck. Fumar maconha.

Bobo – relógio.

Boboio – vacilo.

Boca – local que vende drogas.

Boca de ferro – arma.

Boca de lobo – cara que só fala bobagem.

Boca dura – dedo-duro, cagueta.

Bode – pessoa de confiança (o que segura a bronca).

Bodynho – mauricinho.

Boi (1) – banheiro (na cadeia).

Boi (2) – muito fácil. “Aquilo lá é um boi”.

Bola de meia (1) – fazer alguma coisa em sigilo.

Bola de meia (2) – levar a vida de maneira correta.

Bolado – irado, nervoso.

Bolinho podre – gíria usada na FEBEM. Quando um grupo de meninos se destaca pra ficar na maldade de outros.

Bolo doido – confusão.

Bolor – um cara que não ajuda e só atrapalha, se acha o cara, mas só tem idéia de bolor.

Boloro – briga.

Bombeta – boné.

Bonde (1) – buzão, ônibus.

Bonde (2) – maluco amigo de traficante.

Boneco – bonito.

Bonito e rural – cara muito feio e perdido.

Borsa – pessoa muito metida, chata, arrogante. Semelhante a mala.

Bota – dar um corre em um maluquinho.

Boy na gruta – pessoa que fica vacilando.

Braço – uma pessoa que é ruim em alguma coisa. “Você é baço no bilhar”.

Brait – relógio de pulso.

Branquinho – cigarro.

Break – expressão corporal do hip hop. Era a maneira das gangues, no final dos anos 70, nos EUA, realizarem disputas sem violência, ao som do rap.

Brecha – errar, falhar.

Bregeti – a mesma coisa que falar: “você viu aquela parada”? Ou aquele “bagulho”.
Bregeti tá aí.

Breguete – cigarro de maconha.

Breja – cerveja.

Bretch – dar um bretch em um boy. “Roubar várias coisas de uma vez só”.

Brets – baseado, maconha.

Brico – fofoca, novidade.

Brinquedo de furar moletom – arma de fogo.

Brita – coisa muito difícil.

Broca – cara chato.

Broka – fome.

Brocado – pessoa com fome, laricado.

Brother – mano truta, companheiro e irmão de ideologia.

Broto – menina bonita.

Bruta – viatura da polícia.

Bucha – maconha.

Bugado – triste, chateado.

Bugri – pessoa que não sabe o que fala.

Bunda Lelê – maluquinho cheio das maçadas.

Bura – viatura de polícia.

Burra – ônibus.

Busão – ônibus.

Bute – tênis, sapato, bota.

Butterfly – uma cara boiola.

Butuca – ficar de olho.

C

Cabeça de burro – pessoa avoada e distraída.

Cabeça de lata (1) – loque, otário.

Cabeça de lata (2) – que vai na pilha dos outros. Que faz o que mandam.

Cabeça de nego – maconha, baseado, beck.

Cabeção – fuma maconha a toda hora.

Cabral – crack.

Cabratoa – quando o maluco é safado ou vacila.

Cabrito – moleque, bicho safado.

- Cabrunco** – um maluco ligeiro. “O maluco é ligeiro”. “O maluco é cabrunco”.
- Cabula** – cara esquisito, feio, o diabo.
- Cabuloso** – grande, interessante, inesperado, chocante, marcante, demais, espantoso, chato.
- Cacarejar** – falar à toa.
- Cachanga** – furto em casas. “Ciclano tá fazendo cachanga”. “Ciclano tá roubando casa”.
- Cachorro de madame** – polícia.
- Caga pau** – traidor.
- Cagueta** – dedo duro. Ganso.
- Cair de goma** – ir pra casa.
- Cair de bode** – dormir.
- Caiu** – morreu.
- Calanga** – mulher feia.
- Caldo** – mulheres feias.
- Cama de gato** – armadilha, cilada.
- Camarada** – um cara legal.
- Camarão** – pedaço de maconha.
- Canabis** – erva seca, maconha.
- Candanga** – menina feia.
- Canela seca** – revólver.
- Canhão** – arma de fogo. Mulher feia no Rio de Janeiro.
- Caninãna** – mulher feia.
- Cansada** – mina muito feia, baranga, tiburça. Mina horrível ou rodada.
- Canudo** – leigo em hip hop.
- Cão** – tag, pininho do spray.
- Cascalho** – dinheiro.
- Cão** – mentira.
- Capa do Batman** – está mal, na pior. “O mano tá na capa do Batman”.
- Capotar** – bater, espancar.
- Cara** – tempo.

Cara de aço – muito pior do que cara-de-pau.

Caracole – cheirar farinha.

Caranga – carro.

Carcaça – pessoa muito magra.

Careta – cigarro.

Caretão – é o mesmo que maconha. Também muito usado para definir quem não usa nenhum tipo de droga.

Caroçando – ficar se intrometendo.

Caroço – mina gostosa, mulher linda.

Casarão – presídio, penitenciária.

Cascão – quando é sujo uma pessoa ir a um lugar.

Cascar o bico – dar risada.

Casinha – o mesmo que cilada.

Casqueiro – fumador de maconha, crack.

Cata loko – ônibus.

Catilangar – ato de pegar minas feias, catilangas.

Catiroba – rapariga, prostituta.

Causar – chegar chegando, agitar. Dominar o pico, a festa.

Cavernoso – coisa funda demais. Palavra profunda ou tocante.

CB – sangue-bom, um cara gente boa.

Cena (1) – situação.

Cena (2) – maconha.

Cerol – cara que pega todas as minas da quebrada. Diz-se também: “vou te passar o cerol”. “Vou te matar”.

Chacotas – gracinhas, besteiras. Tiração de onda.

Chamar na Taurus – atirar sem dó, matar a sangue frio.

Chamar na xinxá – chamar a mina no canto, chegar na mina.

Chapa de guia – tentar imitar a pessoa que idolatra.

Chapado – estar num estilo legal. Louco de drogas. É quando uma pessoa está bêbada.

Chapéu atolado – fica parado, não fazer nada diante de uma situação.

Chapou o coco – ficou doido, drogado. Achar muito bom. Fazer algo que satisfaça de verdade.

Charles – revólver.

Charles Crooklin – “estourar um charles brooklin”. Fumar maconha.

Charpi – pichar.

Chava – quando a pessoa tá chapada.

Chave de castelo – pessoa que é parada pela polícia toda hora.

Chaverosa – mina feia e muito chata, daquelas que não dá para aguentar.

Chaveroso – pessoa muito chata, irritante.

Chaz – maconha.

Chegado – amigo.

Chegar na humildade – entrar sem diferença com ninguém.

Chibata – legal.

Cheetos girl – todo mundo come.

Cheio – Pessoa metida.

Cheio de sebo no rim – Pessoa alcoólatra que já está com o rim todo estourado.

Cheiro do queijo – levar alguém pra furada. Cilada ou assassinato.

Chepa – comida. Comer. Horário mais barato da feira.

Chibrunga – mina muito feia.

Chucrutes – legal, da hora.

Chinfra – tirar uma chinfra, se divertir.

Chokito – mesclado de maconha com crack.

Chuck-Noers – fazer sexo.

Chupa beck – maconheiro.

Chupa bife – mina muito feia, horrível, que nem o capeta quer.

Chupiskero – pessoal legal, que faz coisa legal, parceiro.

Cirroze – maluco que bebe demais.

Cliáca – detentos que sofrem abusos sexuais de outros detentos.

Coca Cola – o cara que agita e não faz nada.

Coçar – ficar sem fazer nada.

Co-co-có – ficar enrolando.

Cole – conversar, trocar idéia.

Colar o brinco – dar tapa na orelha.

Colar in goma – ir pra casa.

Colorido – roxo na cara, dar um murro.

Comboiando – seguindo.

Comédia – cara que só faz pilantragem, que te ferra ou um cara engraçado.

Comer água – beber muito.

Coral – carro de polícia.

Cordinha – egoísmo.

Corre – fazer um corre. Agilizar as coisas, ir atrás das coisas, adiantar seu lado.

Cospe chumbo – arma, revólver.

Cota – muito tempo, demorado.

Coxinha – policial militar.

Cracker – ladrão de tecnologia digital.

Crazy-mello – louco, pessoa ultrapassada.

Crefo – não deu certo.

Creonte – cara safado que faz de tudo para atrasar os outros. Pessoa em quem não se pode confiar.

Crew – grupo de grafiteiros, B. Boys, DJ's ou MC's.

Crivo – cigarro.

Croca – pessoa que arma pra cima das outras. Aquele cara é mó croca. Aquele cara é mó zica, errado.

Crocodilagem – fazer algo que ferre alguém por trás.

Croquilho – briga, confusão.

Curva – mulher feia.

Curviano – esta gíria é muito usada no meio do basquete. Significa o cara que só faz jogada suja.

D

Da hora – legal.

Dá um ferrinho – fazer um sexo, transar.

Dadinho – estar fácil.

Dala – corrente.

Danadona – mulher bonita, gostosa.

Dando de louco – fazendo-se de desentendido.

Dar a fuga – despistar, correr, fugir.

Dar a letra – contar a história.

Dar bocada – se adiantar em alguma coisa, se erguer mais que os outros num movimento.

Dar idéia pra louco – conversa errada. O mesmo que chamar o outro de otário.

Dar linha – ir embora.

Dar pala – vacilar.

Dar pinote – fugir da polícia.

Dar sapo – não comparecer em algum encontro ou compromisso.

Dar um balão – dar uma volta, fazer um role.

Dar um cavalo – dar uma carona.

Dar um dois – fumar maconha.

Dar um pico – fazer sexo.

Dar um pow – cheirar cocaína.

Dar um tapa na macaca – fumar maconha.

Dar um tiro – cheirar uma farinha.

Dar uma bola – fumar por um tempo.

De boa – legal, to firmão.

Dedo de alicate – o cara que aperta demais o baseado e não dá pra fumar direito depois.

Dedo de gesso – dedo duro, cagueta.

Dedo nervoso – matador.

Demiliano – pessoa ou acontecimento de algum tempo.

Derrubar – matar.

Descer a lenha – dar porrada, largar o braço, capotar no soco, espancar.

Despirocado – muito louco.

Deu chapéu – enganar, enrolar.

Deu milho – vacilou.

Deu thut no sampler – é quando se esquece as idéias.

De cara – pessoa brava, com raiva.

Diborro – vacilão.

Dim dim – dinheiro, grana.

Dingo – solto.

Disavessa – confusão.

Dividida – órgão feminino.

Dichavar – desenrolar, passar um xaveco, chegar pra passar a lábia na mina, trocar uma idéia pra conseguir algo.

DJ – disc jôquei. No hip hop é sinônimo de música. É ele quem cria as batidas do rap.

Do Bozo – coisa chata, podre, lixo. “Essa música é do bozo”.

Do outro lado do muro – quem está preso.

Dois palito – ser rápido.

Dois tolipa – ir e voltar rápido, o mesmo que dois palito.

Dolangue – passar o migué, mentir.

Dom Quixote – maconheiro, matador de monstro.

Dormitório – caixão.

Doutor – pessoa bem de vida.

Draga – cano, revólver.

Drão – gente boa, pessoa legal. Abreviação de ladrão.

Drusca – pedra, crack.

Duck 13 – estuprador de menor.

E

É kenti menózinho – é verdade maninho.

Emancipar – acelerar, querer algo rápido. “Não se emancipa, não acelera”.

Embaçado – demorado, perigoso, chato.

Embalista – quem faz as coisas por moda, por dinheiro.

Encaquerado – preso.

Encarquerar – encher o saco.

Engrupido – desatualizado, atrasado na idéia, enganado.

É nós na fita – estamos chegando na parada.

É o bicho – legal, interessante.

Enrustido – maluco regulado, mão de vaca.

Enxame – barraco.

Encolha – despistado, escondido. Em silêncio. Pronto pra dar o bote.

Entrar numa errada – ir para o mundo do crime.

É o que liga – bom. Melhor.

É quente (1) – é verdade.

É quente (2) – é da hora, é a pampa.

Esparro em Napam – criar confusão no lugar em que se está.

Espiritiquitiuberto – jeca, otário, vacilão, sem noção de perigo.

Esquema “X” – coisa certa.

Estanhar – dar um tiro ou ar uns tiros. “Vamos estanhar esses vacilão”.

Estontor – se assustar.

Estourar a pelinha – tirar a virgindade de uma garota.

Estouro no Norte – quando se faz um assalto e se dá bem. A boa.

F

Faca sem ponta – pessoa metida a valente, mas que apanha de qualquer um.

Facção – se adiantar.

Fala sério – que ridículo!

Falcatrua (1) – pessoa que zoa com os outros.

Falcatrua (2) – golpe.

Faro – conversa fiada, mentira.

Fazer a Elza – roubar, furtar. “O mano fez a Elza no shopping”.

Fazer correria – realizar um projeto.

Fazer a rima – comunicar, passar a mensagem.

Fazer um dez – dar um tempo, esperar.

Fazer um pelado – fazer sexo.

Fazer uns quebras – sair para pixar.

Fecho o repolho – deu tudo certo.

Fedebre – banca forte.

Ficar de banda – ficar sozinho em casa.

Ficar jacaré – quando o baseado tá queimando de um lado só.

Ficar na moral – ficar sossegado. Não mexer com ninguém.

Ficha – moeda, dinheiro.

Ficou de pista – ficou pra trás, ficou excluído.

Ficou pequeno – não ter perdão.

Fino – ponta de maconha.

Finólia – pedra de maconha muito pequena.

Firmão – firmeza, tudo certo.

Firmeza – forma de cumprimento. Tudo certo, beleza.

Firmose – firmeza.

Fita – fazer algo.

Fita furada – fazer coisa errada ou que vai dar errado.

Flow – levada para cantar, ritmo.

Fly girls – mina que dança break, versão feminina do B. Boy.

Forçar o preparo – fazer sexo.

Forrest Gump – mentiroso, contador de histórias.

Frango – pessoa magrela. Só osso.

Fronha – pessoa que se acha demais.

Fubango – homem feio.

Fução – pessoa muito metida que fica dando idéia errada nos movimentos. “Tá de fução na história”.

Fuleragem – sacanagem, pisar na bola.

Função (1) – alguém que se acha demais, mas na verdade é mó comédia.

Função (2) – muita gente, várias pessoas.

Fura-buxo – pessoa muito ignorante.

Furalupa – malandro que olha para a mulher do outro ou pra um artigo de alguém.

Furar o bolo – fazer sexo.

Furungar – fazer sexo.

G

Gaba – quando ficam te enchendo o saco.

Gabiru – mulher feia.

Gaiola – cadeia, cela.

Galada – fazer sexo. Dar uma galada.

Galeto (1) – uma cara ou uma mina gostosa (o).

Galeto (2) – andar rápido, correr.

Galo felpudo – o cara que faz coisas diferentes, engraçado, divertido.

Galocinzice – viadagem.

Gambá – excelente B. Boy.

Gambé – Polícia.

Ganhar a lança – verificar.

I

Ibope – fama, reconhecimento.

Idéia forte – idéia firmeza, idéia boa.

Imolado – quando o cara tá triste.

Ir na casa da tia – fumar um baseado, fazer a cabeça.

Ir pra grupo – ir para o crime.

J

Jambrão – pessoa que não toma banho. Otário, trouxa, cara mole, lento.

Jão – vacilão, otário.

Jet – lata de spray.

Jogar a toalha – largar de mão, deixar quieto, deixar pra lá.

Joselito – pessoa sem noção.

Josso – embaçado, complicado ao extremo.

Juka – otário.

K

Kadá, kadá – cada um é cada um, cada um com a sua vida.

Kaô – mentira, inverdade.

Kinder ovo – preto por fora e branco por dentro.

Kingão mata – quer dizer que você faz certa coisa melhor que outro mano.

Kill – quem está sempre bombardeando, fazendo grafites.

King – o melhor dos melhores.

L

Lagarto – que segura o B.O. dos outros.

Lage – mano cara de pau.

Laia – quebrada, galera, turma.

Laranja – aquele que segura as broncas dos outros, assume como culpado sem ser.

Larga o braço – brigar, sair na mão, capotar no soco, brigar sem pensar nas consequências.

Largar – ir pra casa.

Larica – fome.

Larry (lê-se lerry) – larica.

Latão – ônibus.

Latinha – tinta spray.

Lasanha – gostoso, maravilhoso, de classe.

Lero – falação, conversa fiada.

Lesado – maconheiro que não lembra de nada.

Levou boi – teve sorte. Pode ser usado como levou boi ou boiada. “Levei o maior boi”.

Ligar – avisar.

Ligeiro – mano que se dá bem nas paradas e com as minas do bairro.

Linguixa – cara tonto, mané, bobo.

Lisinho – gay, boiola.

Loko – dependendo do tom e do gestual que acompanha, pode significar uma coisa legal, ou algo desagradável, ou perigoso.

Lokiado – cara “loko”, doido, pirado.

Loló – lança perfume.

Lombra – coisa estranha, diferente.

Look strike – olhar alguma coisa.

Looping – repetição do groove ao longo da música.

Lóqui – otário, bobo.

Lords – é o mesmo que truta, camarada. E aí mano lords.

Lorota – conversa fiada, mentira.

Louça – polícia, policial.

Luna – óculos de sol.

Lunático – louco. Faz o que bem entender sem pensar em ninguém.

Lupa – óculos.

M

Macaco – pessoa que não pára quieta.

Macanudo – expressão utilizada pra definir algo como grande. “Vamos fazer uns riscos macanudos no muro da esquina”.

Maçarico – arma de fogo, pistola.

Madera – maconha.

Madeireiro – cara que paga muito pau.

Madureira – usado quando você não sabe o nome do indivíduo.

Magrela – bicicleta.

Maluco – expressão geralmente usada pra se dirigir a alguém. A conotação pode ser positiva ou negativa. “Aquele maluco ali é mó péla saco”. “Aí maluco, vai rolar uma festa amanhã”.

Malungo – camarada, parceiro, companheiro de fuga na época da escravatura.

Mamão – fácil.

Manasso – um irmão seu.

Manco – pessoa que só dá bola fora, fala sem pensar, que viaja.

Mancoso – aquela pessoa que só atrasa a vida dos outros.

Mandar um salve – mandar lembranças.

Mandioca – algo que não funciona direito.

Manga de colete – coisa que não existe, impossível.

Mangado – não era, não vale a pena.

Mangela – um vacilão que só dá mancada.

Mano – maluco, cara, irmão. Parceiro (duplo sentido: cumprimento ou ofensa).

Mano osso – quando a pessoa é malandra.

Mano picadilha – medroso.

Mão branca – enfermeiro, resgate bombeiro.

Mão de arruda – é um vacilão que não tem idéia pra trocar e paga pau pros outros.

Maquiavélico – uma pessoa muito má, maligna.

Máquina – arma de fogo.

Maquinário – revólver.

Marcão – mano que vacila, dá brecha.

Marcou – vacilou.

- Marionete** – pessoa fácil de ser manipulada.
- Marofa** – cheiro de maconha.
- Marola** – cheiro de maconha na boca da pessoa.
- Marreco** – um real.
- Marrento** – convencido.
- Mascante** – chiclete, goma de mascar.
- Massa** – legal, da hora.
- Mato (1)** – que está em todo lugar.
- Mato (2)** – maconha.
- Matou a planta** – deu alguma mancada, fez algo errado.
- Matraca** – metralhadora.
- MB** – MC de bosta ou pseudo MC que faz rima sem conteúdo ou copia rima dos outros.
- MC** – mestres de cerimônia. Rapper.
- Meio quilo** – pessoa muito magra.
- Melisquencia** – não querer dividir.
- Mesclochoke** – fumar merla. “Ele fuma mescloshoke”.
- Meter o pé** – ir embora.
- Mil grau** – muito legal, muito louco.
- Mil fita** – muitas coisas, muitos lugares.
- Mili duque** – há muito tempo.
- Milico** – uma pessoa magra ou fraca. Alguma coisa fraca.
- Mimi** – mão de vaca.
- Mina** – garota. Namorada.
- Misturini** – baseado.
- Mixer** – aparelho que o DJ usa para “colar” uma música na outra.
- Mó** – maior. “Aquele mina é mó gata”.
- Mó cara** – há muito tempo.
- Mó cota** – há muito tempo.
- Mó peruca** – cara de cabeça vazia.
- Mocla** – vaca, vagabunda, piranha.

Mocozar – esconder algo.

Moleque – camarada, sangue bom, falado quando não se sabe o nome.

Moleque de rocha – moleque corajoso.

Morde fronha – o cara que todos tiram. Que tem jeito de gay.

Morgando – vacilando, descansando.

Morô – entendeu, se ligou.

Mortadelão – pessoa medrosa, em choque.

Moscão – vacilão, viaja nas idéias.

Mosca – vacilão.

Mosca de padaria – viaja nas idéias.

Moscando – vacilando.

Moscou – vacilou, deu mole.

Mosquito de ferro – helicóptero.

Mulambento – se veste mal.

Mulando – zuando alguém.

Mundrongo – pessoa que não toma banho.

Muquiado – escondido.

Muquias – lugar onde se concentram vários objetos muquiados ou escondidos.

Mutucão – pelota de maconha.

Mutuca – pessoa intrometida, que não sai do pé.

My Nigga – mano firmeza, amigo.

N

Não é “H” – não é mentira;

Na cavalada – na violência.

Na fatia – quando você está com a banca reunida.

Na lisa – sexo oral.

Na minha – casa.

Na picadilha – no segredo.

Na pura – chegar com sinceridade, sem rodeio, sem mentira. “Chegar na pura”.

Na surdina – fazer tudo calado, em segredo.

Nadão – bela bunda.

Nafoca – cafona.

Naife – faca.

Naipe – estilo da pessoa.

Não brisa – o mesmo que não dar fora.

Não cola – não dá certo, não rola.

Nas coxas – coisa feita sem cuidado.

Nave mãe – base comunitária móvel.

Negação – coisa que não dá para encarar.

Nego véio – rapaz, pessoa.

Negretchen – menina negra bonita.

Nenhuma – não foi nada.

New school – as novas gerações da cultura hip hop

No couro – transar sem camisinha.

Nó no sapato – se matar, cometer suicídio.

No pêlo – fazer sexo sem camisinha.

No sapatinho – na humildade.

Nóia – viciado.

Norótico – neurótico. Muito maneiro, muito legal, muito louco.

Nossa, nossa, hein? – Surpreendente (ênfase no vigor, na beleza da mulher).

O

Old Scool – os pertencentes à velha escola da cultura hip hop.

O zome – polícia.

Onça, oncinha – nota de 50 reais.

Operário – trabalhador.

Ordenhar – ficar.

Os tiras – polícia.

Osso (1) – zuado.

Osso (2) – quando uma coisa não dá certo.

Osso (3) – difícil, complicado.

Os puta farda – polícia. “Os homem”.

P

Pá e bola – algo mais.

Paga pau – faz tudo que os outros mandam.

Paga madeira – é a mesma coisa que paga pau.

Pagando de bundinha – dando moral para os homens.

Pagando de gatinho – querendo dar uma de playboy.

Pagando de janja – homem que fica pagando pau para outros caras.

Pagando de loko – falar nada com nada, parecendo um louco.

Pagando na mente – dando bronca.

Pagar de homenagem – querer ser melhor que o outro.

Pagar de mamãe – pessoa que vive falando pra gente fazer o certo, mas por trás só faz coisas erradas.

Pagar sessão – dar bronca, pagar pau para os outros.

Pagar um homicídio – ameaçar.

Pagou um sapo – apavorar, humilhar. “O cara pagou um sapo”.

Paia – mentira.

Painelzão – mina de bunda grande. “Essa mina é mó painelzão”.

Pala – vacilo.

Paletó de madeira – caixão.

Palha – coisa ruim.

Palidando – cansando, ficando com preguiça.

Palito – indica tempo (dois palito). Espaço curto de tempo, indica rapidez.

Paloso – sem humildade, que acha que é o melhor, quando, na verdade, nem sabe o que é o melhor.

Pancoso – muito legal.

Panetone – otário, folgado.

Panguando (1) – está desatenta.

Panguando (2) – vacilando.

Panguão – vacilão.

Pano – roupa.

Panrioca – coisa feia, porém gostosa, tipo fumar maconha.

Papa anjo – fica com meninas novas.

Papel – pequena quantidade de cocaína.

Papudo – mano que fala demais e faz muito pouco.

Pára com essa cachaça – pára de palhaçada.

Para-belo – era como os malandros da antigo chamavam o revólver 38.

Parada – se refere a algo ou história.

Paranga – maconha.

Parceiro – truta, amigo.

Parrudo – massa, legal.

Passa mal – pessoa sem noção do que faz.

Passar um fax – ir ao banheiro.

Passar um fio – dar um telefonema, telefonar.

Passar um migué – contar uma história muito cabulosa, difícil de acreditar.

Passar um pano – dar uma olhada. Pegar algo emprestado. Encobrir algo de errado que um parceiro fez.

Passarinho tá no visgo – nóia esperando a droga.

Passou batido – escapou, se livrou.

Pastel de cabelo – órgão sexual feminino.

Patifaria – coisa errada.

Patrão – dono de bocada.

Pavilhinho – filho, mascote.

Pé de breque – maluco que só faz coisas erradas, que vacila com os trutas. Atrasa lado.

Pé de couve – vacilão.

Pé de pão – cara que aproveita quando o mano tá preso pra dar em cima da mulher.

Pé de urso – quando uma pessoa está com polícia atrás dela. “Hoje eu to mó pé de urso”.

Peão de vida loka – mano que vive na correria do tráfico.

Pedala – sai fora. Alguém que não é bem-vindo.

Pedreira – nóia, DJ ruim.

Pega nada – quando o dia está bem chato, sem graça.

Pegar o beko – ir para casa.

Pegada (1) – lugar, balada.

Pegada (2) – o que tá acontecendo? Qual é a pegada.

Pegador – pessoa que mata por prazer. Não faz diferença se matar um ou dez.

Peita – camiseta, camisa.

Péla mô – abreviação de pelo amor de Deus.

Péla saco (1) – pessoa que rouba a vizinhança na favela, assaltante de varal, sem conceito na quebrada.

Péla saco (2) – alguém que é muito otário, inconveniente e que só faz merda.

Pirrio – guardinha, guarda civil.

Pisante – tênis.

Pitilho – crack.

Político – uma pessoa que só fala, mas não faz nada.

Pomarola – garota gorda e feia.

Pondo na meia – escondendo. Pessoa egoísta.

Pote – cabeça, mente.

Potoca – conversa fiada.

Potoxico – cocaína. “Vamos cheirar um potoxico”.

Prego – pessoa que é ruim em alguma coisa. “Ele é o maior prego pra andar de skate”.

Presas – apresentar algo na banca.

Presepada – vacilada.

Primo – parceiro, amigo.

Psicopatiando – atucanar, encher o saco.

Pule – situação.

Pupilo – cara legal, de sua confiança.

Puxar o barco – ir embora.

Puxar um couro – fazer sexo.

Q

Quente – é verdade.

QSL – entendeu.

QRU – festa organizada pelos trutras da quebrada, novidade.

Quadrada – arma PT.

Quebrada – lugar.

Quebrar as pernas – coisa que sai caro, que dá prejuízo.

Quebrar o boneco – brigar.

Quebrar um galileu – fumar um baseado.

Queijo (1) – maconha, bagulho.

Queijo (2) – dinheiro, grana, papel.

Queimar um brown – fumar um cigarro de maconha, queimar um beck.

Queimar uma bomba – fumar maconha.

Quem sabe é nós – somos donos da situação.

Quemquem – pessoa que é ruim em alguma coisa.

Quequé – fumar escondido dos outros.

Quié – quem não sabe nada.

Quina – mano que tem muitas broncas na justiça.

Quirera – pouco dinheiro, alguns trocados.

R

Fazer um rateio – juntar uma quantia de dinheiro para alguma finalidade.

Rabisco – fazer uns tags ou uns pichos.

Rachão – jogo de futebol na várzea.

Racha cuca – maconha muito boa.

Rachar – emprestar, dar, doar, ceder. “Racha 10” (dar 10 centavos).

Rachar o bico – ri muito de determinada coisa ou situação.

Rala peito – vazar, sair correndo, sumir, ir embora.

Ramelão – é o que fala, fala e na hora dá pra trás.

Rap – “rythm and poetry” (ritmo e poesia).

Rapa – galera.

Rapeador – rapper.

Rapinando – tipo de olhar atento a tudo.

Rascada – fazer sexo.

Rascunho do capeta – pessoa muito má.

Rasga – mulher safada, leviana.

Ratatá – cocaína.

Rato (1) – fazer o rato. “Fazer vaquinha”.

Rato (2) – policial de farda cinza.

Rato de mocó – aquele que mexe nas drogas dos outros. Sequestrar, roubar algo de alguém que você viu. Esconder alguma coisa e depois pegar sem que ninguém o veja.

Ratos – policiais.

Raul – hackers que entram em contas bancárias pela internet.

Rebocar – chegar intimando.

Redondo – relógio.

Requenguele – meio caído, broxa, borocochô.

Rico trosso – expressão unissex usada para elogiar pessoas bonitas. “Ele (a) é um rico trosso”.

Ritrículo – muito ridículo, três vezes ritrículo.

Roça – difícil.

Rockerão – coisa mal feita.

Rodou – foi preso, foi pego.

Roleta – andar, dar uma volta.

Rox – quando algo está difícil. “Tá rox”.

Rufiar – xavecar as meninas.

Russo – tá russo! “Tá ruim pá malandro”. “Tá difícil”.

S

Saca rolha – facada.

Se apoiar – ficar com uma mina.

Saco de lixo – mano que só dá idéia errada.

Sai de fuga – ir embora rápido.

Salame – pessoa que se faz. Pessoa boba.

Sem goró – sem bebida.

Sampler – aparelho que copia e “cola” sons para os DJs usarem nas músicas. Trecho de uma música utilizada para produzir outra música.

Sangue A – pessoa muito legal, da família.

Sangue bom – pessoa de bom caráter.

Sangue no zóio – pessoa que não tem medo de nada. Alguém que está com muita raiva.

São paulina – carro da polícia.

Sapão – pessoa que serra tudo dos outros.

Sapeco – tiro.

Saróba – péssimo, ruim, desengonçado.

Scratch – efeito que o DJ faz “riscando” o disco.

Se joga – vai embora, some. Tchau.

Se pá – se der, talvez.

Sentar a madeira – brigar.

Sentar o aço – atirar, sentar o dedo.

Sentar o dedo – matar, atirar.

Seringueira – puta, mulher vadia.

Sigla – vida.

Seringa – aquele que “só vai na veia dos outros”.

Sistema – aquele que está na cadeia ou que estava na cadeia.

Só – um cumprimento ou uma confirmação.

Só em maio – algo que não vai acontecer ou vai demorar. “Me dá teu skate? Bah meu, só em maio”.

Soco na nuca – quando a maconha é da boa e faz muito a cabeça. “Levei um soco na nuca”.

Sôssa – algo maneiro.

Stanley-flowers – fumar um baseado

Style – a atitude dos B. Boys que se reflete no jeito de vestir, falar e dançar. “Para ser um B. Boy é preciso andar no style”.

Subaco – quando alguma coisa ou alguém é foda.

Sugesta – ameaçar com mentiras.

T

Tá com a tocha – está com bastante grana.

Tá com o torro – está com bastante dinheiro.

Tá de bob – esperando o cara tocar a mina pra agarrar.

Tá de chapéu – está tirando.

Tá de fofoquinha – tá de conversa errada, falando demais.

Tá em danger – está m perigo.

Tá ligado – tá esperto, tá por dentro.

Tá ligado? – entendeu?

Ta ligeiro – tá vendo tudo o que está acontecendo.

Tá me pegando – tá me zoando, tirando onda, debochando.

Tá osso – alguma coisa que está demorando, escassa.

Tá tirando – tá me achando otário?

Talarico – ladrão de mulher, fura-zóio. Dá em cima da mulher dos outros. Que rouba a mina do mano ou que fica dando em cima. Cara que corta suas idéias com uma mina. Uma pessoa dedo-duro.

Tandera – pessoa que tudo que vê e quer, olho grande.

Táxi de pobre – viatura da PM.

Tchu bailes – já era, perdeu, foi embora.

Tenteado – algo quebrado.

Terceirão – o cara que comete falha.

Tereza – uma corda que se faz com roupas.

Tesourar – atrapalhar.

Teste – testando.

Thoy – chato.

Tico-tico – fala demais e pouco faz.

Ticoramba – mina que faz sexo e fala que foi estuprada.

Tindoida – mistura de pinga com refrigerante.

Tio – pessoa, amigo.

Tirar o dedo – fazer sexo depois de algum tempo.

Tiriço – o mesmo que talarico. Ficar de olho na mulher dos outros.

Tirissa – mulher feia.

Tô ciente – tô sabendo.

Tô de boa – estou sossegado.

Toco – o que sobrou da maconha.

Tomar um sacode – apanhar.

Tomar um salve – apanhar.

Tombada de esquina – morte muito feia.

Tora rego – quem usa calça apertada.

Torar – transar.

Torim – quando o cara é corno.

Tosco – coisa estranha, mal feita.

Tostar – fumar.

Touso – pessoa que mente muito, que se acha o cara.

Toy – pessoa que se insere no movimento só para ganhar dinheiro, aproveitador.

Tramelão – otário.

Trampo – trabalho.

Tranca – cadeira.

Travado – MC que não consegue desenvolver boas performances em freestyle.

Treta – confusão, briga.

Treze – pessoa louca, fraca das idéias, que faz algo fora do normal.

Tri legal – muito mais que legal, ótimo.

Tri loco – muito legal.

Trinca testa – maconha, cannabis, baseado.

Truta (1) – amigo.

Truta (2) – um tipo de peixe.

Tubão – mistura de refrigerante com pinga.

Two regges – alguma coisa estranha, coisa legal.

Tá em axé – o mano tá cansado.

Tem as pampa – tem moral para fazer alguma coisa.

U

Uma cara – Faz um tempo.

Uma pá – um monte.

Uma raça – muita gente.

Uma uva – doce, tranquilo.

Utcha – tchau, falou.

V

Vacão – cara tonto, pé de breque.

Vacilão – bobo, a quem os outros enganam facilmente.

Vacilado – cara que vacila toda hora.

Vai cair nela – vai dessa para melhor, vai morrer.

Vai cair – vai morrer.

Vai subir – vai morrer.

Vai voar pena – o bicho vai pegar, vai rolar briga.

Valderrama – maconha, baseado.

Varadão – passou a noite sem dormir.

Vazar – sair, ir embora.

Vela – um baseado muito grande.

Velha escola – A primeira geração dos criadores da cultura hip hop.

Velho – amigo.

Veneno – dificuldade.

Ventilado – revólver.

Verde – maconha.

Verme – safado.

Vida loka – vida sofrida, batalhada.

Virar um peido – acabar com a banca de quem vem fazer freestyle com a rima decorada.

Virado – com certeza.

Virar a bunda pra idéia – quando a pessoa fica mudando de assunto.

Vô fuma – tô ralando, tô saindo.

Vulgo – apelido.

X

X9 – cagueta.

Xabu – acontecimento ruim ou quando alguma coisa não dá certo. “Deu xabu na lançada”.

Xanaína – vagina.

Xavalos – gente otária, duas, minas de Angola, Luanda.

Xavão – pessoa mal arrumada.

Xave – uma pessoa que nada nos panos da hora.

Xaveco – pessoa que fala demais ou que está tentando ficar com alguém.

Xexero – pessoa mentirosa.

Xibrila – gay, homossexual.

Xinxero – pessoa que cheira cocaína.

Xobi – arma, revólver.

Xumbregado – azarado.

Y

Yo! – salve, e aí?

W

Writer – grafiteiro.

Whole car – um lado do trem totalmente pintado.

Wild style – letras complicadas de se entender, letras trançadas.

Z

Zambiado – algo feio.

Zarco – ônibus.

Zarlo – homossexual.

Zarpar – ir embora.

Zé borguela – zé povinho, pilantra, safado.

Zé da esquerda – pessoa de boa.

Zé droguinha – viciado.

Zé povinho – fofoqueiro.

Zé ruela – pessoa que quando roda sozinho, vai caguetar os outros.

Zerar – matar.

Zica – azar.

Zoiclop – pessoa invejosa.

Zóio de bala – olho grande, bicudo.

Zóio de lula – pessoa com olho grande, zoiudo.

Zóio de tandra – pessoa invejosa.

Zozó – tiazinha. Vizinha fofqueira.

Zuar – brincar.

Zumbizando – está viajando, está no mundo da lua.

Zureta – loko.