

4.

Hip-Hop e Literatura Marginal: por uma pedagogia própria

Descance o seu gatilho, descance o seu gatilho. Entre no trem da
malandragem, meu *RAP* é o trilho.

Racionais MC's, *Fórmula Mágica da Paz*.

Corpos negros, rígidos, realizam movimentos largos, ostentam seu objetivo de expansão, alcançar espaços antes fechados. Os punhos cerrados lançados ao ar no ritmo constante da batida eletrônica acentua a violência já pressentida no cenho franzido que reforça o olhar fixo. O uso de casacos volumosos, quase sempre com capuz, aquece e oculta seus rostos e o corpo franzino. Há um aspecto teatral, encenam um combate, figuram como vítimas e, ao mesmo tempo, vencedores. São negros, pobres, favelados: marginalizados. Não possuem mais o gingado do samba, a malemolência deu lugar à rigidez, reforçada pelos passos robóticos dos dançarinos de *break*. A ginga é abandonada, esquecida, não há mais um sentido desviante no trajeto que estes corpos realizam. Ao contrário, são corpos eretos que sustentam semblantes fechados, sérios. Corpo e fisionomia expressam, em sintonia, o mesmo teor de revolta contido nas palavras que são proferidas em ritmo acelerado.

Não há mais assombro, não é um fenômeno recente. O *Hip-Hop* com o seu acentuado discurso de contestação tem aglutinando vozes marginalizadas não apenas na periferia brasileira, mas igualmente em parte significativa no mundo ocidental. Arquitetada no centro da decadência urbana norte-americana em fins dos anos 1970,

tal cultura pode ser definida como uma referência para a conformação de identidades alternativas de jovens em bairros periféricos. Lançando mão da experiência local como válvula motriz, inúmeros jovens produzem discursos verbais e visuais que possuem como objetivo a auto-afirmação. Não são mais sujeitos anômalos, sem identidade, são agora membros de uma nova filia, um grupo crescente que utiliza como suporte discursivo as mais variadas formas de expressão. Tricia Rose, em artigo publicado no livro *Abalando os anos 90: Funk e Hip-hop*, traça um elucidativo paralelo entre a vertiginosa decadência urbana dos bairros negros e hispânicos nova-iorquinos sofrida entre fins de 1970 e início de 1980 e o surgimento do movimento. Na leitura de Tricia Rose, “a cultura hip-hop emergiu como fonte de formação de uma identidade alternativa e status social para os jovens numa comunidade, cujas antigas instituições locais de apoio foram destruídas, bem como outros setores importantes”(Rose, 1997, p. 202). A cultura *Hip-Hop* emerge neste contexto como uma resposta ruidosa proferida por uma juventude representante dos bairros decadentes de Nova York. Através dos simbolismos desta nova cultura jovem

as descrições dos bairros negros e hispânicos foram (...) invadidas por vida, energia e vitalidade. A mensagem foi dita em alto e bom som: se ficarmos parados, aí é que estamos perdidos. E assim, enquanto essas imagens de perda e fatalidades se tornavam características definidoras, a geração mais jovem dos exilados no South Bronx estava construindo saídas criativas e agressivas para sua expressão e identificação. O novo grupo étnico que fez do South Bronx sua casa, no final dos anos 70, construiu uma rede cultural própria, que pudesse se mostrar alegre e compreensiva na era da alta tecnologia. Negros norte-americanos, jamaicanos, porto-riquenhos e outros povos do caribe, com raízes em contextos pós-coloniais, reformularam suas identidades culturais e suas expressões em uma espaço urbano hostil, tecnologicamente sofisticado e multiétnico. Enquanto os líderes municipais e a imprensa popular condenava literal e figurativamente o South Bronx, seus moradores e sua vizinhança, seus jovens habitantes negros e hispânicos, responderam à altura. (Idem, *Ibidem*)

Em sua leitura, Tricia Rose deposita no movimento *Hip-Hop* a esperança de formação de uma política cultural que possibilite a assunção de uma identidade negra e/ou marginal com uma feição emancipatória. Ao observamos com mais atenção os elementos constituintes desta cultura - traçando os paralelos entre o *RAP*, o *Break* e o *Graffiti*, os três elementos que formam a cultura - podemos compreender melhor o tom empregado por Rose em sua análise.

O *RAP*, sigla do termo *rhythm and poetry*, é uma forma de expressão musical baseada em batidas eletrônicas sequenciadas e uma melodia que enquadra versos mais falados que cantados marcados pela rima. Sua origem, de acordo com Micael Herschmann (2000) e Hermano Vianna (1997), é jamaicana e utilizava como principal recurso os *sound systems* (aparelhos de som portáteis). Ao som das batidas dos ritmos jamaicanos, os *Toaster*, espécie de mestres de cerimônias, ficavam improvisando frases, discursos e rimas – versos que delatavam os problemas socioeconômicos da comunidade, a violência, a guetificação e as péssimas condições de vida. Em solo norte-americano, levada por Kool-Herc, a estrutura deste tipo de festa se tornou popular e respondia aos anseios da população negra, como observa Hermano Vianna:

No final dos anos 60, um disk-jockey chamado Kool-Herc trouxe da Jamaica para o Bronx a técnica dos famosos “sound systems” de Kingston, organizando festas nas praças do bairro. Herc não se limitava a tocar os discos, mas utilizava o aparelho de mixagem para construir novas músicas. Alguns jovens admiradores de Kool-Herc desenvolveram as técnicas do mestre. Grandmaster Flash, talvez o mais talentoso dos discípulos do DJ jamaicano, criou o *scratch*, ou seja, a utilização da agulha do toca-discos, arranhando [a superfície] do vinil em sentido anti-horário, como instrumento musical. Além disso, Flash entregava um microfone para que os dançarinos pudessem improvisar discursos acompanhando o ritmo da música, uma espécie de repente-eletrônico que ficou conhecido como rap. Os repentistas são chamados de rappers ou MCs, isto é, *masters of ceremony*.(Vianna, 1997, p. 21)

O *Break*, expressão corporal baseada na produção de movimentos rítmicos que acompanham a batida da música, é uma dança de origem porto-riquenha. Os movimentos e passos emulam uma dança robótica, estruturando uma cadência rítmica marcada pela estratificação do corpo. De acordo com os dançarinos de break, alguns conhecidos passos aludem ao conflito bélico do Vietnã, sobretudo as coreografias em que os *b-boys* - nome dado aos dançarinos - giram o corpo no chão amparados pelas mãos, mimetizando, assim, os helicópteros de guerra. O corpo passa a ser utilizado como suporte de um discurso que almeja denunciar a violência e a opressão social. Tal qual o ocorrido com o *RAP*, o *Break* se alastrou por Nova York por volta dos anos 70, onde ganhou força nas gangues, transformando-se em códigos de luta e também de resistência cultural e reivindicação social. Ou seja, representando um

estilo de vida que revela uma atitude de protesto e conscientização de um grupo marginalizado.

Ao contrário do *RAP* e do *Break*, não é possível apresentar com precisão a origem do *Graffiti*. Segundo Micael Herschmann (2000), acredita-se em uma grande influência latina devido ao expoente significativo de artistas colombianos, porto-riquenhos, bolivianos, entre outros que trabalharam com os murais. Na década de 60 e 70, em Nova York, tal prática artística, fundamentada na utilização dos muros, trens e quadras da cidade como suporte de um discurso de contestação, ganhou força e notoriedade. O objetivo do *Graffiti*, de acordo com os próprios artistas, é alcançar o máximo de pessoas com a manifestação, propagando um discurso crítico que visa conscientizar o receptor da imagem. A utilização do mobiliário urbano, como uma espécie de tela pública, revela esse intento.

O traço que une esses três elementos e, dessa forma, possibilita sua apresentação como um movimento é o sentido de protesto, de criação de uma fala contrária ao estabelecido, rasurando discursos hegemônicos e produzindo um interstício entre centro e periferia.

O *rap* e o *scratch* não são elementos isolados. Quando eles aparecem nas festas de rua do Bronx, também estão surgindo a dança *break*, o *graffiti* nos muros e trens do metrô nova-iorquinos e uma forma de se vestir conhecida como estilo *b-boy*, isto é, a doração e uso exclusivo de marcas esportivas como Adidas, Nike, Fila. Todas essas manifestações culturais passaram a ser chamadas por um único nome: hip-hop. O rap é a música hip hop, o break é a dança hip hop e assim por diante. (Vianna, op. cit, p. 21)

Ancorada na leitura de Arthur Jafa, Tricia Rose busca relacionar os três elementos que formam o *Hip-Hop* a partir de três conceitos: fluxo, estratificação e rupturas sucessivas. Seguindo esta linha de análise, é possível observar que na cultura Hip-Hop estes três conceitos - que por sua vez são também termos que remetem ao movimento operado por corpos - se fazem presentes na dança, na música e na arte gráfica. Dessa forma, Rose observa que “no *graffite*, as letras longas, sinuosas, radicais e curvas são quebradas e camufladas por repentinas rupturas no traço” (Rose, op. cit., p. 207). No *break*, a dança desloca o fluxo e as rupturas sucessivas através de imobilismos e movimentos bruscos a partir de saltos e pulos. Por fim, na música *rap*

o movimento de fluxo se faz presente na estrutura rítmica constante da batida eletrônica e pelo uso de *loops*, séries musicais que se repetem sucessivamente, sendo entrecortadas pelos *scratches*, arranhões na superfície do disco de vinil, instaurando as rupturas na seqüência musical. Além disso, o próprio estilo de cantar do *rapper*, apresentando a gagueira como forma quase dominante, reforça a presença do movimento de ruptura. Tais conceitos, fluxo, estratificação e ruptura, auxiliam na composição de uma reflexão do movimento *Hip-Hop* em consonância com a realidade social vivenciada pelos sujeitos fundadores desta cultura. Dito de outra forma, o *graffite*, o *break* e o *rap* encenam esteticamente os mesmos movimentos operados pelos jovens em suas respectivas comunidades.

Os efeitos do estilo e da estética sugerem caminhos afirmativos, nos quais deslocamentos e rupturas sociais profundas podem ser questionados e até mesmo constatados no terreno cultural. Deixem-nos imaginar esses princípios do hip-hop como um projeto de resistência e afirmação social: eles criam, sustentam, acumulam, estratificam, embelezam e transformam as narrativas. Mas também estão preparados para a ruptura e até encontram prazer nela, pois de fato planejam uma ruptura social. Quando essas rupturas acontecem, elas as usam de forma criativa, como se fossem organizadores de um futuro em que, para sobreviver, é necessário executar transformações repentinas no espaço tático.(Idem, ibidem).

Soma-se a isso uma nova utilização do corpo como identidade e, igualmente, como suporte de um discurso de confronto. Em consonância com o *RAP*, o *Break* e o *Graffiti*, o corpo, na cultura *Hip-Hop*, apresenta o mesmo sentido de expansão que o movimento almeja. Não é mais um corpo alquebrado, vacilante, que circula pelas periferias, mas, sim, um corpo ereto, consistente. Em outras palavras, consciente. Conscientes de seu valor enquanto sujeitos marginalizados, utilizam o corpo como reflexo de seu desejo de conquista. Nesse sentido, a utilização de um vestuário baseado em roupas de alto poder aquisitivo – salvo o visível apelo consumista deste ato – revela uma mensagem de integração, de posse e inserção, mesmo que seja ao mercado consumidor. Écio Salles, em *Poesia revoltada*, ao analisar a relação entre a música *RAP* e a performance artística dos *rappers*, observou que o mesmo teor de revolta e protesto das canções é sentido no corpo dos músicos. Ambos, música e corpo, servem como suportes de um discurso de valorização da identidade, utilizando para tanto todos os mecanismos possíveis.

A dança, a performance reforçam o conteúdo das letras dos raps. Em meio ao público, as notas repetitivas e opressivas, a fala grave, a postura de denúncia muitas vezes expressa por vocábulos nada sutis, tudo isso se adequa a uma dança contida, “que não autoriza sensualidade nenhuma”. Até nisso se faz sentir a diferença imposta pelo rap: ao contrário das rodas de samba, dos bailes funk, dos afoxés, das festas de soul etc..., onde o corpo executa passos frenéticos, extravasando uma alegria incontida, o público do rap acompanha o ritmo com um ligeiro balançar do corpo, ou a simulação de gestos calculados de hostilidade (apontar o dedo como se fosse uma arma, cruzar os braços, fechar a cara) ou de afirmação do seu eu (apontar para si mesmo, bater a mão fechado no peito, segurar a genitália). Gestos que contribuíram para marcar os rappers com a pecha de abusados, grosseiros. Na gíria que lhes é familiar: cheios de marra. (Salles, 2007, p. 134).

Essa postura armada, não cordial dos *rappers*, além de apresentar uma suposta pecha de grosseiros, como observou Ecio Salles, é utilizada também como símbolo identitário que busca se distinguir de outros estilos culturais da periferia.

Não há motivos para sorrisos nem para manemolência: o rapper de favela também tem que se diferenciar de outras formas de expressão surgidas no mesmo espaço, como o funk e o pagode, cuja performance tem um quê de afeminado do qual a atitude dos rappers procura distanciar-se: até agora pelo menos, o hip-hop tem sido o reino do masculino (no que esse conceito tem de mais estereotipado). (Salles, 2007, p. 110)

Tal performance, que não fica atrelada apenas ao *MC* – mestre de cerimônias – mas também ao adepto da cultura, produz uma nova configuração do corpo negro, com uma atitude superior, soando arrogante, mas, principalmente, não dócil. Maria Rita Kehl, após assistir um show dos Racionais MC’s, produziu uma clara percepção sobre essa postura:

Há uma mudança de atitude, partindo dos rappers e pretendendo modificar a auto-imagem e o comportamento de todos os negros pobres do Brasil: é o fim da humildade, do sentimento de inferioridade que tanto à elite da casa grande, acostumada a se beneficiar da mansidão – ou seja: do medo – de nossa boa gente de cor.(Kehl, appud: Salles, 2007, p. 136)

Além de apresentar uma espécie de confronto, representada na perda da docilidade e mansidão do corpo negro, a nova postura, conforme observou Maria Rita Kehl, é igualmente utilizada como uma espécie de espelho para os negros da periferia. “Olhe o espelho e tente entender” (Racionais MC’s, Vida loka II), proclama

o grupo Racionais MC's, buscando na própria apresentação do corpo os elementos significativos do processo de marginalização sofrido pelo negro. O corpo, nessa leitura, é concebido como um tecido que absorve a violência sentida pelos sujeitos, formando-os e moldando-os, como podemos perceber no trecho abaixo:

2 de Novembro era finados / E 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. (Racionais MC's; Fórmula mágica da paz)

Por reunir as marcas de uma vida marginalizada, o corpo surge como elemento de singularização de um grupo. A pele escura e o rosto abatido pela vida dura passam a ser os indícios utilizados pelo *Hip-Hop* como signos para a construção de uma identidade própria. Exemplar desse movimento de auto-afirmação é a abertura do *RAP* “A volta”, do grupo *Câmbio Negro*: “Sou negão, careca, da Ceilândia, mesmo, é daí?” (Câmbio negro, A volta). Ser negro e residente da periferia, agora, na ideologia proposta pelo *Hip-Hop*, principalmente através do *RAP*, é possuir uma nova identidade que valoriza o que sempre foi negligenciado.

Contudo, devido a crescente presença desse estilo cultural em diferentes discursos midiáticos – seja através da música *RAP* ou do próprio vestuário – é possível perceber um esvaziamento de significados. Patrice Bollon, em *A moral da máscara* (1993), produziu uma importante reflexão acerca desse processo de apropriação dos estilos culturais. Mesmo não analisando os *Rappers* – posto que seu estudo segue uma linha temporal que percorre do final do século XVIII, com os *incroyables*, aos fins dos anos 70 do século XX, com os *punks* – Bollon observa que qualquer estilo cultural marginal, surgido nas ruas, ao ser abrigado pela moda hegemônica perde seu sentido desviante e original. O sucesso, nesse sentido, revela o esgotamento de um discurso contra-hegemônico:

Pois se esses movimentos que afetam as aparências nascem e vivem na espontaneidade, morrem também por se tornarem conscientes demais. Ironia da sorte, é o sucesso que provoca sua decadência. É porque eles se tornam normas, até uniformes; porque de um protesto individual fluido e contraditório, plástico e maleável, eles se transformam em ditames unívocos e determinados, sem mais a intervenção da sensibilidade individual.; em resumo, porque eles se institucionalizam, porque perdem,

ao mesmo tempo que suas almas, seu valor como modo de expressão.(Bollon,1993, p. 13)

A visível institucionalização de elementos de estilo do *Hip-Hop*, através da eleição do seu vestuário como estética dominante na contemporaneidade, relega-o ao nível de puras formas vazias fomentadas por clichês publicitários.

Aliás, a moda institucional nunca se engana, ela que pilha e vampiriza o mais que pode essa invenção espontânea surgida da “rua”, da periferia, da “margem”. Como uma operação de alquimia, ela transmuta esse ignóbil em belo, e esse mau gosto em novo gosto, e em número de negócios.(Idem, Ibidem)

Em outras palavras, transforma em produto uma complexa trama de símbolos que representa uma identidade cultural. A leitura de Patrice Bollon identifica o movimento perpetrado pela moda no amalgama de significados de uma expressão cultural oriunda da articulação de sujeitos periféricos. No entanto, mesmo criticando tal processo, Bollon não estabelece um olhar sobre a recepção que os próprios representantes destes estilos desfigurados pela “operação de alquimia” que transmuta os elementos de um grupo cultural específico em mercadoria vazia. Tão necessário quanto identificar tais ações da indústria da moda, é observar a reação dos sujeitos criadores dos símbolos apropriados. Na audição do trecho final do *Rap* “Negro drama”, do grupo Racionais MC’s, encontramos uma possível resposta e, principalmente, um olhar crítico acerca deste mecanismo de adaptação e legitimação do *Hip-Hop* pela moda:

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/ Hó, subiu, entrei pelo seu rádio. / Tomei, você nem viu/ Nós é isso, é aquilo / O que você dizia / Seu filho quer ser preto / Ah, que ironia / Cola o pôster do 2 Pac / Aí, Que tal? Que você diz? / Sente o negro drama / Vai, tenta ser feliz. (Racionais MC’s, Negro drama, 2002).

Na fórmula apresentada pelo grupo, não é apenas a justaposição de símbolos e a adaptação de um certo linguajar que referencia a entrada de um indivíduo no universo do *Hip-Hop*. Não se trata, nesse sentido, de ser apenas um adepto da cultura, apresentando os elementos visuais necessários para o seu reconhecimento. Mas, sim, possuir um *ethos* próprio, adquirido na vivência marginal. Pouco importa se a gíria e

a gíngua mimetizam a fala e a postura do corpo negro periférico, é necessário sentir o negro drama. Nesse caso, não está em jogo ter a aparência do Outro – esse marginal que ocupa cada vez mais um espaço central na mídia e na moda – mas ser o Outro. O tom jocoso do grupo aponta em direção aos brancos filhos de burgueses - os mesmos que outrora criticavam a música e cultura da periferia - que almejam repetir a fórmula criada pelo *Hip-Hop*. Na equação apresentada pelo grupo não é apenas o empenho de um sujeito não pertencente ao universo da periferia que o habilita a integrar tal cultura e estilo de vida. Pouco importa se a roupa portada pelo jovem branco seja semelhante ao negro periférico, ou vice e versa, o que define o negro são as marcas adquiridas pelo estigma e preconceito: “O drama da Cadeia e Favela/ Túmulo, sangue / Sirene, choros e vela”(Racionais Mc’s, “Negro drama”). Critica-se o resultado vazio que o uso dos elementos exteriores adquire. Não é apenas a postura que designa os pertencentes ao movimento *Hip-Hop*, mas, sobretudo, o discurso produzido pelo *rapper*, como destaca Gog, no *RAP* “A quem possa interessar...”, do álbum *Aviso às gerações*, lançado em 2006:

A quem possa interessar, proposta é mudar/ O que vem da boca, reflete sua forma de pensar / Não é apenas se vestir, investir na imagem /É traduzir, resistir, persistir na mensagem (Gog, A quem possa interessar..., 2006, grifo nosso)

Na formulação feita por Gog – nome artístico de Genival Oliveira Gonçalves, *rapper* nascido em Sobradinho, cidade-satélite de Brasília – o ato discursivo surge como um elemento maior que suprime os aspectos exteriores do movimento. A mensagem, uma fala direta que almeja atingir os sujeitos negros e periféricos, surge como principal objetivo deste estilo cultural. No jogo estabelecido entre a imagem e a mensagem, valoriza-se aquilo que melhor representa um posicionamento próprio: a fala. Nessa apreciação, ser o portador de um discurso, ser mensageiro da verdade – para citar os termos que compõe a sigla que designa o *rapper* carioca M.V. Bill (Alex Pereira Barbosa) – é o principal intento.

Interessa-me observar quais os mecanismos utilizados pelos rappers na produção destas mensagens de positivação sobre a periferia. Soma-se a isto, o objetivo de buscar localizar a presença a postura crítica e de protesto do *RAP* na produção literária da periferia, identificando nos textos os elementos característicos

da cultura *Hip-Hop*. Minha leitura será fundamentada, principalmente, na análise das músicas do grupo Racionais MC's, grupo da periferia de São Paulo e um dos maiores grupos de *RAP* do Brasil. Por se tratar do principal grupo de *RAP* do Brasil e, em consequência disto, ser referência para inúmeros outros *rappers* e grupos espalhados pelas favelas e bairros de subúrbio do Brasil, ao estabelecer uma leitura atenta das composições dos Racionais MC's será possível observar as principais vertentes do *RAP*, em sua feição nacional, enquanto discurso direcionado para a periferia.

A importância do grupo pode ser aferida na expressiva vendagem dos discos *Sobrevivendo no inferno*(1997) e *Nada como um dia após outro dia*(2002), que somadas ultrapassam dois milhões de cópias. Se na atualidade o *RAP* americano, com poucas exceções, mais se assemelha a um apaziguador comercial de T.V. que vende carros esportivos e mulheres semi-nuas, ao menos no Brasil ainda é possível vislumbrar a preservação de uma doutrina ideológica e política. Uma vez que “esse foi o caminho de pioneiros do *hip-hop* antes de sua transformação, nos Estados Unidos, em um negócio multimilionário que altera o horizonte inicial e hoje participa ativamente da indústria de entretenimento”(Silva, 2008, p. 165) É com esta matriz ideológica, fundada em um constante trabalho de conscientização, para citar um termo amplamente utilizado pelos adeptos da cultura *Hip-Hop*, que se sustenta os Racionais MC's. É lúcido recordar que o grupo, em quase duas décadas de existência, mantém uma postura crítica em relação à mídia impressa e televisiva, recusando-se a participar de programas produzidos por emissoras de T.V. aberta, as únicas exceções são a T.V. Cultura de São Paulo e a MTV. No primeiro caso, de acordo com os integrantes dos Racionais MC's, estes aceitam dar entrevistas por se tratar de uma emissora pública, sem compromisso mercadológico. Já em relação à MTV, a justificativa é a inserção do programa *Yo! MTV Raps*, já extinto, voltado especificamente para a exibição de clipes e entrevistas de *rappers* americanos e brasileiros. Foi nesta emissora que o grupo protagonizou uma cena amplamente debatida pelos cadernos culturais dos principais jornais brasileiros ao receberem o prêmio de Melhor vídeo-clipe do ano e de Escolha audiência, por “Diário de um detento”. Beatriz Resende, em *Apontamentos de crítica cultural*, recorda de forma

sintética os principais aspectos da postura do grupo e a representatividade das falas proferidas durante a premiação:

Na espontaneidade de suas alegrias eram, ao mesmo tempo, extremamente conscientes, sem qualquer expressão de gratidão a algum favor ou dívida com a sociedade em suas falas sempre duras. (...) A fala dos manos, veiculada pela globalizada MTV, era local, fechada em si, quase um dialeto que, aos poucos foi se popularizando, como a expressão “tá ligado”. Mano Brown, agradecendo à mãe pelo prêmio, como os astros que recebem o Oscar, dizia que a mãe já lavou muita roupa “pra playboy”. Mas o prêmio era atribuído justamente pela escolha da audiência desses assinantes da TV a cabo, os “playboys”.(Resende, 2002, p. 160-1)

No entanto, entre a denúncia da segregação social e racial e a produção de um discurso que almeja conscientizar os jovens adeptos da cultura *Hip-Hop*, temos as letras e declarações abertamente misóginas. Marca indelével do *RAP* norte-americano, o sexismo machista também se faz presente nas músicas dos Racionais. Ao menos duas composições possuem como tema o tratamento vulgar em relação ao sexo feminino: “Mulheres vulgares”, do disco *Raio-X do Brasil* (1993) e “Estilo cachorro”, do álbum *Nada como um dia após o outro dia*. Tal aspecto revela a presença sutil de um aspecto contraditório no discurso do grupo. Mesmo que meu olhar seja pontuado pela celebração do conteúdo ideológico das letras de *RAP*, sobretudo pela constante tematização da violência e do racismo, é necessário destacar que tais artistas também apresentam, em algumas composições, um discurso machista.

Como o próprio nome do grupo indica, os Racionais MC's se apresentam como detentores de uma verdade, um saber que necessita ser passado aos seus pares. Enlaçando gírias com uma fala explicitamente recolhida de textos religiosos, os integrantes do grupo – Mano Brown, Ed Rock, Ice-Blue e KL Jay – apresentam um olhar peculiar sobre as dinâmicas sociais da periferia, propondo aos seus ouvintes uma saída ética frente ao funcionamento da perversa máquina da violência social. Significativo desse intento é um trecho da música “Capítulo 4, versículo 3” – o título faz uma clara referência ao texto bíblico, apresentando a discografia do grupo como uma coletânea de ensinamentos sobre o cotidiano da margem, no qual o álbum *Sobrevivendo no Inferno* seria o quarto capítulo da coletânea e a faixa da composição, por ser a terceira, seria o terceiro versículo:

Colou dois manos / Um acenou pra mim / De jaco de cetim e tênis calça jeans / *Hei, Brown, sai fora nem vai, nem cola / Não vale a pena da idéia nesse tipo aí / Ontem à noite eu vi na beira do asfalto / Tragando a morte soprando a vida pro alto / Olha os cara só o pó pele e osso / No fundo do poço, mais flagrante no bolso / Veja bem ninguém é mais que ninguém / Veja bem, veja bem, eles são nossos irmãos também / Mas, de cocaína e crack, whisky e conhaque / Os manos morrem rapidinho sem lugar de destaque / Mas quem sou eu pra falar de quem cheira ou quem fuma? Nem dá / Nunca te dei porra nenhuma / Você fuma o que vem entope o nariz / Bebe tudo que vê faça o diabo feliz / Você vai terminar tipo o outro mano lá / Que era um Preto Tipo A ninguém entrava numa / Maior estilo de calça Calvin Klein, tênis Puma / É um jeito humilde de ser no trampo e no role / Curtia um funk, jogava uma bola / Buscava a preta dele no portão da escola / Exemplo pra nós maior moral, maior ibope / Mais começo cola com os branquinhos do shopping / Aí já era / Ih! Mano outra vida, outro pique / Só mina de elite, balada vários drinques / Puta de butique, toda aquela porra sexo sem limite / Sodoma e Gomorra / Faz uns nove anos, tem uns dias atrás eu vi o mano / Você tinha que vê, pedindo cigarro pros tiozinho no ponto / Dente tudo zuado, bolso sem nenhum conto / O cara cheira mal, as tias sentem medo / Muito loco de sei lá o que logo cedo / Agora não oferece mais perigo / Viciado, doente, fudido: inofensivo. (Racionais MC's, Capítulo 4, versículo 3. *Grifo meu*)*

O fragmento citado utiliza como dispositivo um diálogo entre Mano Brown e Ice-Blue – as falas deste último estão representadas em itálico. Além da evidente qualidade musical do trecho, com destaque para o ritmo das rimas empregadas, merece nosso foco a presença consistente do discurso político do grupo. É perceptível a crítica ao consumo de álcool e drogas, expressa com fúria e revolta. O diálogo inicia com a narração feita por Mano Brown de encontro com dois jovens e o aceno do “mano de jaco de cetim, tênis e calça jeans”. O gesto receptivo e convidativo é rechaçado por Ice-Blue, que esclarece e alerta para a conduta destes afirmando que “não vale a penas dar idéia para esses tipo aí.” Afinal, o próprio rapper testemunhou “ontem a noite na beira do asfalto, os manos tragando a morte e soprando a vida para o alto”. A cena é poética e as metáforas tingem com cores vivas o consumo do crack. Não é o realismo da cena que choca, mas o apelo realista da imagem de uma pessoa realizando o ato. O resultado do vício se torna visível no corpo do sujeito: “os cara só o pó pele e osso / No fundo do poço, mais flagrante no bolso”. Contudo, observa em resposta Mano Brown, ninguém é mais que ninguém e eles são nossos irmãos

também. A forma de diálogo obedece o princípio da dialética, na contraposição de ideias acerca de uma mesma cena, os rappers apresentam perspectivas distintas sobre o consumo de drogas para obterem uma conclusão. Inicialmente a postura de Mano Brown é antagonista ao pensamento de Ice-Blue, no entanto, o confronto de concepções resulta em uma fala que sintetiza o drama descrito na cena: estes vão terminar “como o outro mano lá”. Na conversa ficcional – denomina-a assim mesmo sabendo que cena semelhante é encenada cotidianamente nas periferias brasileiras – a postura assumida por Ice-Blue revela não apenas a crítica ao consumo de drogas, como, igualmente, o desprezo pelos consumidores. Postura formada a partir da própria vivência, do conhecimento prévio de que o caminho das drogas só apresenta uma direção. Direção destrutiva, que aniquila o corpo e a moral, tal qual é narrada a condição de um jovem que, de acordo com o pensamento do *rapper*, era um “preto tipo A”. A degradação de um par, que outrora era um exemplo de virtude, se dá a partir de sua entrada em um circuito social estrangeiro, representado pelos “branquinhos do shopping”. Duplo antagonismo, além de pertencer a um grupo social distinto, o negro, que na composição é classificado como um “Preto Tipo A”, busca se inserir em um território branco. A entrada neste novo espaço faz com que a conduta do personagem da composição, explicitada como exemplar, seja esfacelada. Nesses termos, o exemplo de negro da periferia, que ninguém entrava numa e andava de calça Calvin Klein e tênis Puma, mas que ainda preservava um jeito humilde de ser, é destruído pelo “outro pique”, um ritmo pertencente aos brancos burgueses, com suas festas regadas a álcool e sexo sem limite. A destruição moral do negro é percebida pelo corpo, um corpo viciado, doente e desleixado em contraste com sua feição ereta de outrora. Um corpo que não oferece mais perigo, como a própria composição evidencia. Corpo dócil, manipulado pelo álcool e pelas drogas, que circula errante mendigando trocados. Ele agora é viciado, doente e fudido. Ou, como sentenciava o trecho: inofensivo.

Formar um corpo que seja capaz de romper com as amarras de uma complexa trama de desigualdade, creio que seja esse um dos objetivos do grupo Racionais MC's. Uma leitura atenta do álbum *Sobrevivendo no inferno* coloca em relevo esse intento. Na primeira faixa, literalmente abrindo o álbum, surge como um manifesto a

regravação de “Jorge de Capadócia”, música de Jorge Ben Jor, inspirada na oração de São Jorge Guerreiro. Além de estabelecer um diálogo com a cultura popular, silenciado os detratores que acusam o *Hip-Hop* e o *RAP* de expressão artística e cultural americanizada e sem relação direta com a cultura nacional, a música incide na preocupação em manter o corpo negro e marginal fortalecido, apresentando um discurso de auto-afirmação e autodeterminação.

Jorge sentou praça na cavalaria
 E eu estou feliz porque eu também sou da sua companhia
 Eu estou vestido com as roupas e as armas de Jorge
 Para que meus inimigos tenham mãos e não me toquem
 Para que meus inimigos tenham pés e não me alcancem
 Para que meus inimigos tenham olhos e não me vejam
 E nem mesmo um pensamento eles possam ter para me fazerem
 mal
 Armas de fogo
 Meu corpo não alcançarão
 Facas e espadas se quebrem
 Sem o meu corpo tocar
 Cordas e correntes arrebentem
 Sem o meu corpo amarrar
 Pois eu estou vestidos com as roupas e as armas de Jorge
 Jorge é de Capadócia
 Salve Jorge
 Salve Jorge
 Jorge é de Capadócia
 Salve Jorge
 Salve Jorge
 (Racionais MC's, Jorge de Capadócia)

A oração/canção apresentada pelo grupo se baseia na construção de um corpo forte frente aos inimigos. O fortalecimento ocorre no próprio combate, não se trata de propor uma onipotência, mas, sim, uma defesa. Reconhecendo a necessidade de confronto, é proposto um corpo que seja capaz de escapar das armadilhas da periferia. Resguardados por São Jorge, o Santo Guerreiro, como popularmente o ícone religioso católico é descrito, estes corpos periféricos poderão seguir seguros pelo território marginal. Estão agora protegidos, não serão vítimas do fascínio das drogas e das ações da polícia. A proposta do grupo é clara, afinal como o próprio título do álbum evidencia, estes desejam sobreviver no inferno. O disco como um todo pode ser lido como uma espécie de manual para a construção de uma estratégia de sobrevivência

em um território marginalizado de um país desigual. Afinal, como denúncia a abertura do *RAP* “Versículo 4, capítulo 3”:

60% dos jovens de periferia sem antecedentes criminais já sofreram violência policial.

A cada 4 pessoas mortas pela polícia, 3 são negras.

Nas universidades brasileiras, apenas 2% dos alunos são negros.

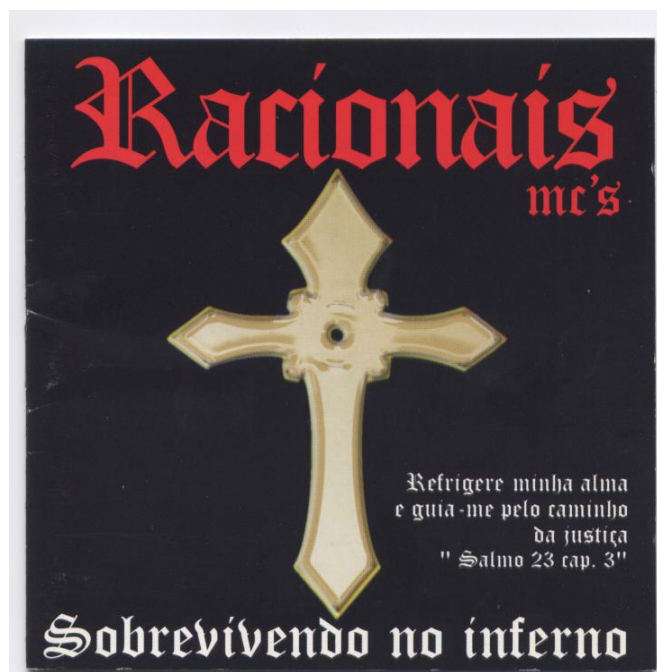
A cada 4 horas um jovem negro morre violentamente em São Paulo.

Aqui quem fala é primo preto, mais um sobrevivente...(Racionais MC's, Capítulo 4, Versículo3)

Lido sem fundo musical, tendo apenas como interferência a introdução de uma mesma nota após a apresentação de cada estatística, criando assim uma espécie de sentença do dado denunciado, o trecho revela o quanto desigual é o tratamento ofertado pelo Estado para os jovens negros. Ser sobrevivente neste universo é o intento, para isto é necessário estar vestido com as roupas e as armas de Jorge. Para que os inimigos, leia-se a polícia, as vezes a única representante do Estado nas favelas e periferias do Brasil, tenham mãos mais não os alcance.

A presença de símbolos religiosos não se restringe apenas à regravação de “Jorge de Capadócia”, estes se fazem presente também no encarte do álbum e disseminado em diferentes músicas. Se nos discos anteriores o grupo realizava apenas o apontamento da presença da religião na cultura das favelas e periferias – como podemos ver neste trecho de “Homem na estrada”, música do disco *Raio-X do Brasil*, de 1993: “Um lugar onde só tinham como atração/ o bar e o candomblé pra se tomar a benção/ Esse é o palco da história que por mim será contada./ Um homem na estrada.” (Racionais MC's, Homem na estrada) – a partir do disco “Sobrevivendo no Inferno” é criado um discurso ecumênico que mescla com desenvoltura diferentes elementos da religião católica, protestante e afro-brasileira.

A utilização de trechos do Salmo 23 no encarte do álbum produz um visível diálogo com o título “Sobrevivendo no inferno”. Além disso, a presença do uso de caracteres góticos, utilizados na grafia do nome do grupo e do álbum, somada à cruz cristã no centro da imagem, não deixa dúvidas, estamos travando contato com um discurso amparado e formado a partir de referências religiosas.



“Refrigere minha alma e guia-me pelo caminho da justiça – Salmo 23, Cap.3”, o texto bíblico surge como uma espécie de epígrafe. O encarte, enquanto discurso primeiro do álbum, apresenta de forma sintética os simbolismos que estarão presentes nas letras do grupo. Fechando o álbum, na quarta capa do encarte, o quarto capítulo do mesmo salmo conclui o pensamento e o simbolismo: “...e mesmo que eu ande no vale da sombra e da morte, não temerei mal algum porque tu estás comigo – Salmo 23, Capítulo 4”. Tal qual o movimento proposto pela canção de Jorge Bem, aqui o Salmo Bíblico é utilizado como veículo que favorece a construção de um amparo frente às ameaças as quais os sujeitos negros e periféricos são vítimas potenciais. As letras das músicas que compõem o álbum também trazem diferentes referências ao texto bíblico, em especial o trecho inicial da música Versículo 4, Capítulo 3 – esta, conforme explicitado anteriormente, utiliza-se das divisões da Bíblia Cristã para formar seu título:

Minha palavra alivia sua dor/ Ilumina minha alma / Louvado seja o meu Senhor / que não deixa o mano aqui desandar / e nem sentar o dedo em nenhum pilantra. / Mas que nenhum filho da puta ignore a minha lei. / Racionais. Capítulo 4, versículo 3.(Racionais MC's, Capítulo 4, versículo 3)

O discurso, agora emoldurado pela presença do tom assertivo de uma fala que se quer próxima à produzida pelo texto religioso, apazigua a dor do outro e incide na construção de uma orientação para a eficaz sobrevivência na periferia. Posto que, conforme o grupo afirma na mesma faixa: “Irmão, o demônio fode tudo ao ser redor / pelo rádio, jornal, revista e outdoor / te oferece dinheiro / conversa com calma / contamina seu caráter / rouba tua alma / depois te joga na merda sozinho / e transforma um Preto Tipo A num neguinho.” (Racionais MC’s, Sobrevivendo no inferno). A fórmula é recorrente e domina parte considerável da composição, utiliza-se a linguagem do *RAP* como veículo de denúncia de um cotidiano marcado pela miséria e desigualdade que produz uma série de armadilhas para os sujeitos residentes nestes territórios.

Em “Vida loka parte II”, música do álbum duplo *Nada como um dia após outro dia*, a religiosidade é utilizada como recurso para salvaguardar o próprio *rapper*: “Ore por nós, Pastor / lembra da gente / no culto dessa noite / Firmão, segue quente / Admiro os crentes / Dá licença aí, mô função, mô tabela, desculpa aí”. O pedido de oração é reforçado pela admiração que o *rapper* possui pelos crentes, termo popular para designar os membros das diferentes igrejas neo-pentecostais, ressaltando a importância destes na periferia. No entanto, para realizar a homenagem aos “crentes” é necessário pedir um novo olhar sobre estes, “dá licença aí”, colocando em destaque a função do discurso religioso na vida cotidiana da periferia. Além disso, também é proposta uma semelhança entre o sujeito membro da filia criada pelo *Hip-Hop* e o religioso neo-pentecostal ao afirmar que os crentes realizam “mô tabela”. A gíria utilizada, em uma clara alusão ao futebol, apresenta a imagem de uma parceria, um movimento em conjunto. Não é improvável a parceria, ambos, o *rapper* e o crente, produzem discursos que, no mínimo, e cada qual ao seu modo, visam orientar os jovens da periferia a partir de uma fala pedagógica. A pedagogia empregada pelo grupo aponta para a operacionalização de uma mudança do sujeito, apontando caminhos a serem percorridos para salvaguardar o destino destes. “Entre no trem da malandragem, meu rap é o trilho”(Racionais MC’s, Fórmula mágica da paz). Dessa forma, ao recorrerem às imagens religiosas, as noções de paz e justiça passam a ser vinculadas a um princípio superior.

No álbum *Nada como um dia após o outro dia* – composto pelos CDs, “Chora agora” e “Ri depois” – o desejo de mudança ganha uma estrutura cíclica. O movimento operado pelo grupo, incidindo na apresentação de uma leitura do cotidiano da periferia a partir de uma lógica circular – expressa no título do álbum e no título dos dois CDs – revela o intento em apresentar uma perspectiva sobre a vida dos sujeitos residentes em favelas e bairros periféricos fundada em um discurso de auto-afirmação. A vinheta de abertura do “CD 1 – Chora agora” traz em seu início uma seqüência de elementos amplamente utilizados pelos *rappers* brasileiros e norte-americanos – o som de tiros e sirenes – formando uma cena que representa um episódio recorrente nestes espaços subalternizados: o som de um carro que se aproxima, na seqüência temos o som de disparos, após um breve silêncio o ruído do carro é retomando até se tornar inaudível, indicando que o mesmo se distancia em alta velocidade e que os autores dos disparos fugiram; após isto, domina o áudio da vinheta o som característico de um despertador e o cantar de um galo, aos poucos o ruído do despertador diminui e surge em seguida a voz de Mano Brown:

Vamos acordar, vamos acordar, porque o sol não espera. Demorou, vamos acordar. O tempo não cansa. Ontem a noite você pediu, você pediu.... uma oportunidade, mais uma chance. Como Deus é bom né não nego? Olha aí, mais um dia todo seu. Que céu azul louco hein? Vamos acordar, vamos acordar, agora vem com a sua cara, sou mais você nessa guerra. A preguiça é inimiga da vitória, o fraco não tem espaço e o covarde morre sem tentar. Não vou te enganar, o bagulho ta doido e eu não confio em ninguém, nem em você, os inimigos vêm de graça, é a selva de pedra, eles matam os humildes demais. Você é do tamanho do seu sonho, faz o certo, faz a sua, vamo acordar, vamo acordar, cabeça erguida, olhar sincero, ta com medo de quê? Nunca foi fácil, junta os seus pedaços e desce pra arena, mas lembre-se: aconteça o que acontecer nada como um dia após outro dia. (Racionais Mc’, Sou mais você)

O ato de despertar que é invocado na vinheta indica o surgimento de um novo dia, um novo ciclo se abre. A fala do músico incide na convocação para uma nova jornada, insistindo na criação de uma nova perspectiva para o percurso que se abre. “Cabeça erguida”, “sou mais você nessa guerra”, “você é do tamanho do seu sonho”, “olha aí, mais um dia todo seu”, o tom empregado é claramente amparado em um discurso de auto-afirmação do sujeito e é dirigido a um interlocutor presumido. O

emprego de termos no singular – você – coloca em evidência o desejo de encaminhar o discurso diretamente ao ouvinte. A fala do *rapper* não oferece nenhum recurso rítmico, não é estruturada a partir de rimas. É dito o necessário para fortalecer o sujeito em sua caminhada, sem mediações e sem recursos estéticos. A hora é agora, é necessário acordar, vamos acordar.

Mas, acordar para o quê? Douglas Kellner, em *A cultura da mídia*, ao estruturar sua leitura do discurso político e racial presente nas produções cinematográficas de Spike Lee e veiculadas nas letras do *RAP* norte-americano, apresenta a seguinte leitura:

Estão sempre perguntando [os rappers americanos]: ‘Que horas são?’, e respondendo: ‘Hora de acordar!’ Spike Lee (...) usava constantemente a expressão “Acordem”, quase um refrão emblemático de seus filmes. (...) Hora violenta, hora de muitas vítimas, sobretudo de quem é homem, jovem e negro. Também é hora de fazer algo, hora de se instruir sobre o que está acontecendo, hora de pensar e atuar. (Kellner, 2001, p. 236)

Acrescento à leitura de Douglas Kellner, sobretudo amparado na análise dos Racionais MC’s, que é hora de mudar, como evidencia a letra de “Vida Loka Parte II” - o *RAP* possui três partes, a saber: “Vida Loka (intro)”, “Vida Loka parte I”, apresentadas de forma sequencial no disco I, e “Vida Loka parte II”, no Disco II. Ao acompanharmos as três faixas que levam este título travamos contato com a construção de uma espécie de conceito que sintetiza a vulnerabilidade sofrida pelos jovens residentes em favelas, colocando em revelo as angustias, desejos e temores destes. Especificamente em “Vida Loka parte II”, fechando a estrutura narrativa apresentada anteriormente e formando com mais potencialidade o conceito, temos a utilização do personagem bíblico Dimas, o bom bandido, como o pioneiro na realização de movimento de mudança que se espera ser realizado por diferentes jovens da periferia. A história bíblica é narrada pelos Racionais MC’s da seguinte forma:

Enquanto Zé Povinho, Apedrejava a Cruz / Um canalha fardado, cuspiu em Jesus, Hó... Aos 45 do segundo arrependido, Salvo e perdoado, É DIMAS o bandido, É loko o bagulho, Arrepi na hora, Ó DIMAS primeiro VIDA LOKA da história. (Racionais MC’s, Vida loka parte II)

Retirada da tradição católica, posto que a denominação do bandido bíblico de Dimas é uma construção do catolicismo, a história é adaptada à realidade das favelas de São Paulo. O trecho é impregnado por gírias e de uma linguagem próxima à oralidade para sintetizar a cena descrita pelos evangelhos. Na leitura do grupo, a multidão insuflada que pedia a punição de Cristo em favor da libertação de Barrabás é nomeada de Zé Povinho e um soldado romano é denominado de canalha fardado. Neste processo de adaptação, a figura de Dimas passa a ser utilizada como precursor de uma mudança desejada. Ao designarem o personagem como “primeiro vida loka da história”, o grupo apresenta um caminho a ser trilhado. A mudança, mesmo que realizada “aos 45 do segundo tempo”, indica um percurso a ser percorrido. Dimas passa a ser apresentado como personagem exemplar. O bandido bom, que fora salvo e perdoado, foi o primeiro a abandonar as estradas do crime e das drogas, vocês serão os próximos – diz o grupo aos seus ouvintes. Ao menos é isso que se espera, seguindo o raciocínio do grupo. Ser o *vida loka*, para utilizar o termo, é freqüentar este espaço fronteiro entre a ordem e a desordem e vivenciar as situações de vulnerabilidade social. O grupo conhece a periferia e sabe de suas armadilhas, ao exaltarem o percurso trilhado pelo personagem Dimas e formarem o conceito Vida loka estão argumentando em favor de um ato de resistência frente aos desafios que a própria periferia apresenta.

É nesta chave, almejando construir uma reflexão por parte de seus ouvintes sobre os desafios e armadilhas que a vida nas favelas espalhadas pelas cidades do Brasil apresenta, que o grupo lança mão de outro recurso muito utilizado nas composições do grupo, e também presente em diferentes nas produções de outros grupos de *RAP*: a narração de histórias exemplares. Narradas como histórias de proveito e exemplo, as trajetórias de sujeitos da periferia, que em princípio poderiam ser compreendidas como casos pontuais, são transformadas em uma complexa trama coletiva, facilitando a pronta identificação do ouvinte com o personagem. No entanto, é necessário esclarecer que tais trajetórias são pontuadas por um rígido maniqueísmo que privilegia os casos de insucesso dos personagens ao ingressarem nas grossas fileiras do comércio varejista de drogas, do assalto e do furto. Nestas músicas são encenadas a falência dos personagens a partir da opção pelo crime. Em “Mano na

porta do bar”, música do disco *Raio-X do Brasil*, é apresentado o relato sobre um jovem da periferia:

Da área uma das pessoas mais consideradas / Ele não deixa brecha, não fode ninguém / adianta vários lados sem olhar a quem / tem poucos bens, mas que nada / um Fusca 73 e uma mina apaixonada / Ele é feliz e tem o que sempre quis / uma vida humilde, porém sossegada. (Racionais Mc's, Mano na porta do bar).

Acompanhando a narração da trajetória do “mano” percebemos uma mudança de comportamento no personagem. Se antes ele tinha o que sempre quis, “ultimamente andei ouvindo ele reclamar / que a sua falta de dinheiro era problema / que a sua vida pacata já não vale a pena” (Racionais MC's, Mano na porta do bar). Sugado pela engrenagem do consumismo, busca uma saída rápida para silenciar o apelo que os reclames televisivos provocavam, resultando em seu ingresso no comércio varejista de drogas:

Ele mudou demais de uns tempos para cá / Cercado de uma pá de tipo estranho / que prometem para ele o mundo dos sonhos / ele está diferente não é mais como antes / agora anda armado a todo instante / não precisa mais dos aliados / negociantes influentes estão ao seu lado (Racionais MC's, Mano na porta do bar).

O desfecho da estória possui um sentido pedagógico, apresentando a opção pelo crime como um caminho que aponta para uma única saída: a morte. A descrição da cena final é rica em imagens, revelando a precisão poética do grupo:

Você tá vendo o movimento na porta do bar / Tem muita gente indo pra lá, o que será? / Daqui apenas posso ver uma fita amarela / Luzes vermelhas e azuis piscando em volta dela / Informações desencontradas, gente indo e vindo / não tô entendendo nada, vários rostos sorrindo / ouço um moleque dizer, mais um cuzão da lista / dois fulanos numa moto, única pista / eu vejo manchas no chão, eu vejo um homem ali / é natural para mim, infelizmente / a lei da selva é traiçoeira, surpresa / hoje você é o predador, amanhã é a presa / já posso imaginar, vou confirmar / me aproximei da multidão, obtive a resposta / você viu aquele mano na porta do bar / ontem a casa caiu com uma rajada nas costas... (Racionais MC's, Mano na porta do bar).

São muitos os exemplos que podem ser recolhidos, seja através de uma narração em primeira pessoa, como “To ouvindo alguém me chamar”, ou em terceira pessoa, como “Mano na porta do bar”, o desfecho da narração é o mesmo: a morte.

Não se trata de um simples recurso ficcional, mas, sim, de uma observação atenta da realidade. Trata-se de uma opção ética, de um compromisso em falar uma verdade. O intuito desta encenação realista que julga de forma indiscriminada os manos da periferia é favorecer a perpetuação da passagem bíblica do novo testamento em que Dimas, o bandido bom, alcança sua salvação. As estórias encenadas são transformadas em uma espécie de espelho no qual o ouvinte irá prontamente mirar-se, conhecendo previamente qual será seu desfecho ao ingressar no crime. “Dar conselhos”, destaca Ecio Salles, “parece ser uma prerrogativa da qual [os rappers] se investiram, e que pretendem manter.”(Salles, op. cit., p.66)

Douglas Kellner, no trabalho já citado, ao analisar o álbum do *rapper* norte-americanos Ice-Cube, *Death Certificate*, observa a presença deste mesmo discurso pedagógico:

O álbum é muito moralista e politicamente radical; diz aos negros que “larguem a bebida” e está sempre atacando os negros vendidos e os enquadrados, como o Tio Tomás. Um rap, “*Look Who’s Burning*”, adverte sobre as doenças veneras, e no álbum todo aconselha-se a fazer sexo seguro. Embora antes Ice Cube se recusasse a censurar o uso da droga, agora, talvez seguindo a linha da *Nation of Islam*, ataca o uso da droga na comunidade e avisa aos negros de que o que está em jogo é a sobrevivência deles. (Kellner, op. cit., p. 243)

Na leitura de Kellner o apelo explícito à construção de uma conscientização sobre a situação dos negros e marginalizados é compreendido como um discurso moralista. O empenho em formar uma nova reflexão sobre as condições de subalternidade de uma significativa parcela da população, utilizando-se para isso da virulência das batidas eletrônicas e falas preenchidas por xingamentos, na perspectiva que pretendo ofertar, deve ser lido como um ato político. Conscientes da necessidade de criação de ferramentas que possibilitem a obliteração do funcionamento da perversa máquina de destruição que é abastecida pelos corpos dóceis dos negros viciados e arrebatados pelo apelo consumista da sociedade da informação, os *rappers*, entre eles os Racionais MC’s, utilizam suas músicas e letras com este intento. A análise de Ecio Salles destaca este aspecto da atuação política dos artistas pertencentes ao universo Hip-hop:

(...) o rapper demonstra uma grande preocupação com os destinos de sua comunidade e de seu povo. Ressalta-se que o tempo imperativo dos verbos reforça a idéia de endereçamento a um ouvinte específico, localizável – aquele a quem se destina o conselho, e que precisa se transformar para que todo o resto possa ser transformado. (Salles, op. cit., p. 67)

Ou seja, contra a estrutura cíclica e perversa de uma vivência pontuada pela violência cotidiana em suas diferentes dimensões é estruturada uma apreciação sobre esta realidade, subordinando o discurso a uma função política primeira que norteará os versos rítmicos proferidos com voracidade pelos artistas.

4.1 A presença do *RAP* na literatura marginal

Não é mais motivo de alarme nos depararmos com estudos produzidos por pesquisadores da área de estudos literários que elegem a música como objeto de análise. Tanto nos Departamentos de Letras das Universidades brasileiras quanto nas estrangeiras, é perceptível o empenho de diferentes críticos literários em formarem novas compreensões sobre a textualidade poética presente nas canções. Amparados em pressupostos teóricos formados à luz dos Estudos Culturais, disciplina crítica que auxilia a produção de uma reflexão que rompe com possíveis estatutos hierárquicos estanques, tais estudiosos buscam um tratamento interdisciplinar destes produtos discursivos culturais. No caso específico da Música Popular Brasileira, a própria convergência entre tais práticas discursivas e poéticas torna o terreno a ser investigado menos distanciado; como destaca José Miguel Wisnik, ao salientar os diferentes poetas que igualmente atuaram no campo musical:

A partir do momento em que Vinícius de Moraes, poeta lírico reconhecido desde a década de 30, migrou do livro para a canção, no final dos anos 1950 e início de 1960, a fronteira entre poesia escrita e poesia cantada foi devassada por gerações de compositores

e letristas leitores dos grandes poetas modernistas como Carlos Drummond de Andrade, João Cabral, Manuel Bandeira, Mário de Andrade ou Cecília Meireles. (Wisnik, 2001, p. 183-4)

Em texto de apresentação de uma série de ensaios que estruturam análises sobre a relação entre música e literatura, Júlio Diniz organiza com propriedade o percurso traçado pelos primeiros críticos literários que elegeram a música como objeto de estudo:

Do hoje clássico *Balanço da bossa e outras bossas* de Augusto de Campos, lançado em 1968, passando pela contribuição de críticos e pesquisadores da área de literatura e linguagem, como Heloísa Buarque de Hollanda, Affonso Romano de Sant'Anna, Silviano Santiago, Luiz Tatit, José Miguel Wisnik, Fred Góes, Cláudia Neiva Matos, entre outros, a crítica acadêmica ganhou força com a entrada em cena de grupos de pesquisa comprometidos com um projeto interdisciplinar de investigação sobre novas formas de pensar o diálogo entre música popular e literatura. (Diniz, 2001, p. 215)

O elenco formado por Júlio Diniz estabelece uma espécie de genealogia dos estudos de literatura e música, apontando para o percurso que este tipo de abordagem percorreu na crítica literária brasileira. A análise que pretendo oferecer para a presença de uma manifestação musical específica – o *RAP* – em um movimento literário igualmente específico – a Literatura Marginal – é, em diferentes aspectos, devedora destes estudos pioneiros, sobretudo das reflexões ancoradas nos Estudos Culturais. Dessa forma, em consonância com as reflexões produzidas por Heloísa Buarque de Hollanda, Fred Góes e Cláudia Neiva Matos, para citar alguns exemplos, também buscarei observar a presença de uma poética cantada em uma produção literária. No entanto, o exercício que aqui será realizado aponta para um movimento oposto, uma vez que meu empenho crítico será direcionado para a constatação de elementos da poética cantada em um aparato escrito. Ou seja, pretendo observar a presença do *RAP* nas manifestações literárias. O desenho metodológico que proponho é resultante da simples constatação de que o *RAP* exerce grande influência sobre as produções literárias periféricas e, sobretudo, nos autores pertencentes ao movimento. Além disso, se historicizarmos ambos os processos a partir de uma leitura temporal linear, perceberemos que o *RAP* – assim como os outros elementos constituintes da

cultura *Hip-Hop* – é uma manifestação cultural anterior ao surgimento dos primeiros escritos literários marginais.

Se formarmos uma leitura atenta dos diversos produtos discursivos publicados sob o título de Literatura Marginal, ou Literatura Periférica, perceberemos um expressivo número de autores¹ que participam diretamente da cultura *Hip-Hop*, seja como *rappers* ou ativistas do movimento, oferecendo, assim, ao movimento literário uma feição própria. O texto literário, em consonância ao tratamento político oferecido ao *RAP*, se torna para estes autores formados pela cultura *Hip-Hop* um instrumento pedagógico de formação de uma consciência própria do leitor. Seja através de uma estrutura maniqueísta rígida ou com um discurso claramente ancorado na poética formadora do *RAP*, os autores marginais utilizam a literatura como um veículo de intervenção social através do texto. Seja na poesia ou na prosa, o texto literário é o invólucro de um discurso político determinado em construir uma reflexão que fornecerá os elementos necessários ao leitor para a observação crítica de uma realidade específica.

Além da utilização do aparato crítico formado pelo *RAP* em textos literários, é igualmente possível identificar na postura dos autores marginais a influência do discurso de contestação do movimento *Hip-Hop*. Estes, em semelhança aos *rappers*, apresentam-se como detentores de um saber sobre a realidade da periferia urbana. Alçados à missão de portar as vozes de uma massa silenciosa que habita espaços marginalizados, estes autores são agora realizadores de uma complexa trama que envolve produção literária, ativismo social e formas distintas de associativismo.

No caso específico da produção literária, é possível destacarmos diferentes autores que utilizam a linguagem escrita para a formação de um texto literário que se aproxima da estrutura rítmica de uma letra de *RAP*. Exemplo deste uso da linguagem literária pode ser visto no texto de Gato Preto, publicado no suplemento *Literatura*

¹ No primeiro suplemento *Literatura Marginal – A cultura da periferia*, publicado pela Revista Caros Amigos, em agosto de 2001, dos 10 autores reunidos na publicação, ao menos 6 possuem uma relação direta com o movimento *Hip-Hop*, sendo eles Alessandro Buzo, autor residente no Itaim Paulista que promove eventos e festas com jovens *rappers*, como o *Favela toma conta* e o *Suburbano no centro*; ATrês, MC do grupo Outraversão; Sérgio Vaz, poeta fundador da Cooperifa e criador do Sarau Rap; Jocenir, autor do livro *Diário de um detento*, publicação que leva o mesmo nome do *RAP* musicado por Racionais MC's, do qual Jocenir é co-autor em parceria com Mano Brown; Cascão, MC do grupo Trilha Sonora do Gueto e, por fim, Ferréz, que também já gravou um cd de *RAP*, o álbum “Determinação”.

Marginal e posteriormente reunido na coletânea organizada por Ferréz. Em “A Bahia que Gil e Caetano não cantaram”, Gato Preto estrutura um texto poético pautado por um antagonismo de classe que almeja denunciar as condições de vulnerabilidade e miséria vivenciada por uma extensa parcela da população da Bahia. O tom agonístico se faz presente não apenas em uma operação centrada na oposição de classes, mas, igualmente, na relação que o autor mantém com outros elementos da cultura da região.

Iludidos, vê só quem chegou
 Pode me chamar de Gato Preto, o invasor.
 Vou mostrar a Bahia que Gil e Caetano nunca cantaram
 Bahia regada a sangue real
 Que jorra com intensidade com intensidade em época de Carnaval

Falo do pescador que sai às três da manhã
 Pedindo força a Iemanjá e Iansã
 Sai cortando as águas do mar da vida
 Querendo pescar uma solução, uma saída

A Bahia da guerreira baiana que chora
 Que travou uma luta e perdeu na batalha seu filho pra droga
 Bahia do ser que vive de migalhas, esmolos
 E água sem cloro no seu rosto jorra. (Preto, 2005, p. 51)

Além da estrutura rítmica do texto poético, podemos também destacar como elemento que evidencia a presença da cultura *Hip-Hop* no fazer literário do autor a sua opção por lançar um olhar específico sobre as situações de marginalidade e vulnerabilidade vivenciadas por homens e mulheres. Tal qual uma letra de *RAP*, o texto literário de Gato Preto busca denunciar a desigualdade social, colocando em relevo episódios protagonizados pelo sujeitos residentes na periferia urbana. A opção do autor, como evidencia o título, é narrar os aspectos e histórias que não fazem parte de uma imagem corriqueira da Bahia. Acompanhando os versos não nos deparamos com a descrição da alegria tão festejada do carnaval baiano, o olhar ofertado pelo autor é outro. É neste novo olhar, descortinando uma visão já estabelecida, que será cantada uma Bahia que, na percepção de Gato Preto, não se faz presente na leitura de Gilberto Gil e Caetano Veloso sobre a Bahia. O texto emerge como uma resposta, uma fala que rasura uma série de discursos que incidem na oferta de uma imagem idílica da Bahia.

Bahia da queda dos morros, barraca dos Alagados
 Bahia do descaso, descamisados, desabrigados
 Falo da venda do voto, do voto comprado
 ACM domina com chicote na mão e dinheiro do lado

A noite foi fria, só que agora o sol está quente
 O que não esquenta é o coração dessa gente
 Quem não se revolta contra a ordem predatória
 ACM domina com chumbo, moeda e palmatória
 (...)

Não falo da beleza, da Barra, Pituba, Pelô
 De praias lindas, de Porto Seguro, Ilhéus, Salvador
 Da praça Castro Alves, Mercado Modelo, Elevador
 Da história de Mãe Menininha, Mãe Dulce e Dona Cano
 Não falo da moça bela nas ondas do mar que Caymmi narrou

Relato o sofrimento da escravidão, do negro nagô
 Da política perversa que o meu povo escravizou
 Lembro da lavadeira, do lavrador
 Do Velho Chico e do pescador

Falo da prostituição infantil que aumentou
 Da Bahia que o cartão-postal nunca mostrou
 A Bahia do mercado informal, do camelô
 Essa é a Bahia que Bethânia nunca cantou

Vem conhecer a Bahia, sou um guia diferente
 Mostro a verdadeira cara da nossa gente
 Vai ver que não é só Carnaval, praia e acarajé
 Vai ver o que é não ter alimento e manter-se de pé
 Bahia de Todos os Santos? Besteira
 Olho meu povo se alimentando de restos de feira (Idem, ibidem)

O próprio autor afirma que não fala da beleza, não cita os personagens e lugares que habitam um consciente coletivo que foi formado por diferentes discursos culturais. De Caetano Veloso à Maria Bethânia, passando por Dorival Caymmi e Gilberto Gil, todos auxiliaram na construção dessa Bahia. Agora, parece clamar Gato Preto, é necessário um novo olhar, mostrar uma outra Bahia. Sintomático desse exercício de representação que elege uma nova percepção sobre o mesmo espaço são os versos que antecedem o final do texto:

Turista, pega a câmera, vamos passar no farol
 Mas não no Farol da Barra, do trânsito
 Preparem-se, a visão é triste, causa espanto
 Olhos famintos, pés descalços, pretos e brancos
 Numa frase infeliz ouvi dizer que a Bahia é de todos os santos.(Idem, p. 56)

Tal postura crítica, fundada na denúncia social e na descrição da miséria vivenciada nas favelas e bairros populares, é uma marca incontestável do *RAP* e do discurso de contestação da cultura *Hip-Hop*. Gato Preto lança mão destas características para estruturar um texto poético que objetiva apontar a desigualdade e o racismo na Bahia. O objetivo do autor, isto é claro, é não apenas denunciar estes aspectos, mas, igualmente, criticar a imagem de idílio que se faz presente em diferentes discursos. Surge no texto de Gato Preto uma outra versão, acionando personagens, situações e espaços que outrora foram esquecidos ou silenciados.

O movimento operado aponta para a criação de uma cosmogonia própria, elegendo não apenas uma outra perspectiva de narrar, mas, também uma série de signos que surgem como oposição. Em “Faveláfrica”, uma poesia longa publicada inicialmente no suplemento *Literatura Marginal Ato - III* e depois reunida na coletânea com o mesmo título, Gato Preto incide neste exercício de confronto entre elementos antagônicos ao elencar os “antídotos” para diferentes “venenos”. O jogo formado pelo autor tem uma estrutura binária que nomeia os sujeitos negros enquanto antídotos e surge como encerramento de um texto que apresenta os aspectos negativos da escravidão brasileira. Resulta deste olhar maniqueísta a oferta aos bairros periféricos a função de preservar os elementos culturais de uma ancestralidade negra e as formas de resistência desta população negra residente nestes locais.

Veneno	X	Antídoto
Hitler	X	Martim Luther King
Mussolini	X	Mahatma Gandhi
Pinochet	X	Malcom X
W. Bush	X	Marcus Garvey

(Preto, 2005, p. 62)

Devota-se aos sujeitos históricos que atuaram em defesa de grupos minoritários, sobretudo aqueles empenhados na causa negra, um sentido de oposição. Dessa forma, na estrutura lógica oferecida, contra o “veneno” sempre existirá um “antídoto”. Encerrando a listagem, reforçando o lugar de enunciação do sujeito autoral e o seu papel político enquanto autor, Gato Preto coloca-se como antídoto a Antônio Carlos Magalhães. A leitura de Ângela Dias, no artigo “A estratégia da revolta: literatura marginal e construção da identidade”, acerca do texto de Gato Preto, reforça minha análise:

O texto acaba em prosa, na medida em que vai ficando cada vez mais tomado pela argumentação da tese que desenvolve, e conclui com uma enumeração em que o autor contrapõe uma série de nomes históricos opostos por um “X”. A lista é bastante heterogênea, pejada de anacronismos, mas explicita o maniqueísmo que o autor pretende sublinhar; tanto que é começada pela dupla “veneno x antídoto” e termina, localmente, com o contraste “Antônio Carlos Magalhães X Altino Gato Preto”.

Mais que a obviedade do arranjo, meio desajeitado, importa considerar, da perspectiva em questão, que embora mantenha um tom agressivo, o autor tempera a promessa do revide com a constatação da “Falta de orgulho, auto-estima baixa, preconceito” atuais. (Dias, 2006, p. 16)

As aproximações entre *RAP* e texto literário, nos caso específico dos autores da Literatura Marginal, resultam de uma compreensão da estrutura poética das letras fundamentada na interpretação do próprio significado da sigla *RAP*: “Rhythm And Poetry”. É com esta leitura que Sergio Vaz, poeta fundador da Cooperifa, organiza, em parceria com a Organização Não Governamental Ação Educativa, o projeto Poesia das Ruas. De acordo com Sergio Vaz, conforme definido em seu blog, www.colecionadordepedras.blogspot.com:

O Projeto Poesia das Ruas é um sarau dirigido a rimadores e rimadoras do Rap. É um espaço para o exercício da criação poética. Sem música, MCs declamarão suas letras, compartilhando talento literário. O objetivo, nesse sentido, é buscar, através da oralidade, um incentivo para a criação poética. Rap é ritmo e poesia (rythman and poetry)²”

No entanto, mesmo sem o suporte musical, veiculada apenas no terreno da escrita, a poesia destes autores é definida como letras de *RAP*. Soninha M.A Z.O, apresenta em *Duas gerações sobrevivendo no gueto*, publicação que divide a autoria com Raquel Almeida, diversos textos poéticos que são definidos como *RAP*: “Saudade de um tempo bom”, “Um jovem da periferia”, “Direito a defesa” e “Bico sujo”. Como elemento de união destes textos é possível destacar a estrutura rítmica dos versos e seu conteúdo político, seja pela denúncia ou pelo tom pedagógico que almeja conscientizar os leitores. A apresentação do texto enquanto *RAP*, uma espécie de advertência ao leitor, pressupõe um novo tipo de tratamento do texto literário no

² Acessado em 18 de julho de 2009 em <http://coleccionadordepedras.blogspot.com/2009/03/sarau-rap.html>.

ato da escrita e, igualmente, no ato de leitura. Na recepção do texto poético o leitor estrutura uma forma de leitura que irá privilegiar a entonação musical que é própria do *RAP*. Dessa forma, será o cantar falado que passará a pautar a leitura. Além da forma, os textos de Soninha M.A Z.O também apresentam como eixo temático os elementos preferenciais de diferentes *rappers*, como podemos observar em “Um jovem da periferia”:

Noite paulistana, lua prateada no céu
 Cenário dos amantes, mas não na torre de Babel
 Aqui embaixo, o cenário é diferente de se vê
 Não é o Morumbi com suas mansões
 E seus carros importados
 A visão aqui é outra, é esgoto a céu aberto
 Passando por debaixo dos barracos

Na burguesia, os playboys pelos homens são guardados
 E na periferia pelos homens enquadrados
 No passado errei
 E achei que pelos meus erros eu paguei
 Mas não foi bem assim
 A lei não se esqueceu de mim

Me deixe ser livre
 Na cadeia ninguém vive
 Quero cuidar da minha família
 Eu já paguei o que devia
 Me deixe ser livre
 Na cadeia ninguém vive
 Quero cuidar de minha família
 Dentro da lei eu já paguei o que devia
 (Soninha MAZO, 2008,p. 26)

A autora, em consonância com outros grupos de *RAP*, inicia seu texto poético a partir da descrição de um cenário que revela uma cisão social, representada pelas mansões do Morumbi e os barracos com esgoto a céu aberto. O tema central do texto é a apresentação da trajetória de um jovem da periferia e a sua passagem pela cadeia. Pontuado por um tom pedagógico e pela denúncia, o discurso busca descrever o cotidiano da cadeia e a reação do personagem ao saber que deverá retornar ao presídio para o cumprimento do restante da pena:

Lembro bem, minha mãe e a família desesperada
 E eu atrás das grades não podia fazer nada
 Mas eu fiz um juramento, vou mudar e melhorar
 Não fico nunca mais atrás das grades a chorar

Hoje tô fortão, tô firmão, mudei minha vida
 Me casei e sou pai de um lindo garotão
 Orgulhoso de mim mesmo
 Eu digo: O pesadelo acabou!
 Nem desconfiava que ele apenas começou

Desde aquela cena passaram-se seis anos
 E hoje uma carta na minha casa chegou
 O carimbo do judiciário me informava
 Que a promotoria apelou
 Alegando que eu não paguei o que devia a sociedade
 E por incompetência do sistema
 Estou prestes a perder minha liberdade
 (Idem, p. 27)

Se Gato Preto e Soninha MAZO utilizam a escrita como suporte de um discurso claramente amparado em uma estrutura rítmica musical, no qual o *RAP* surge como referência para a construção de uma poética própria, é possível observarmos também exemplos de textos publicados por autores/*rappers* que primeiramente foram musicados e vice-versa. Os textos de Eduardo, *rapper* do grupo Facção Central, publicados na coletânea *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*, foram antes musicados por seu grupo de *RAP*. Dessa forma, “Aqui ela não pode voar”, “No fim não existem rosas”, “O que os olhos vêem” e “O homem estragou tudo”, os quatro textos publicados são letras de *RAPs* reunidos no álbum duplo “Direto do campo do extermínio”, do grupo Facção Central, lançado em 2003. Em “No fim não existem rosas”, Eduardo Dum-Dum constrói um texto poético que tematiza com fortes cores de denúncia social as condições de pobreza e abandono que muitos idosos vivenciam. Estruturado a partir de um claro antagonismo de classe, o texto de Eduardo lança luzes sobre a trajetória de um homem nordestino abandonado pela família na velhice.

Outro dia um tiozinho, com a lata de cimento, decepcionado com a vida dividia seus lamentos.
 Envés de tá na cadeira de balanço com charuto, tá com um carrinho de pedreiro cheio de entulho.
 Foi o chamado pião que o patrão escraviza, sem férias, registro, aposentadoria.
 Outro tênis que usaram até gastar a sola, igual papel higiênico usado jogaram fora.
 (Eduardo, 2005, p.26)

Neste caso, é importante comparar versões e suportes, destacando as particularidades de cada tipo de enunciação. Assim, na versão musicada de “No fim não existem rosas”, a poética do *RAP* é entoada sem fúria e com pausas, apresentando um ritmo não acelerado, contrastando com a maioria das músicas *RAP*. O eixo temático da letra, centrada na apresentação de uma velhice pautada pelo abandono, incide de forma clara na construção musical, na qual a estrutura vocal utilizada pelo *rapper* e as batidas eletrônicas em um compasso pouco usual devido sua lentidão refletem uma possível melancolia. O registro musical reforça e amplia o aspecto que é denunciado na letra do *RAP*. O versos são cantados/falados com exatidão pelo *rapper*, oferecendo maior destaque para a precisão das palavras e, sobretudo, nos adjetivos utilizados para descrever a situação do personagem.

Movimento oposto é realizado com a poesia “Aqui ela não pode voar”, na qual a versão musical, devido a inserção de uma série de elementos inspirados no gospel americano, apaga a força que a poesia possui em sua versão escrita.

No céu que a pólvora encobre as estrelas, ela não pode voar, no
chão minado com trincheiras e soldados, ela não pode voar.
Sua assas estão manchadas de vermelho, tem hematomas das
correntes no cativo, no olhar um rio de lágrima, com um navio de
desespero.
Na sua estrada estilhaço de granada, corpos entre quatro velas, bala
perdida da polícia e outra criança morta na favela.
No campo de extermínio, ela não vai fazer seu ninho, porque suas
pernas estão enterradas em um cemitério clandestino. (Idem,
Ibidem)

Todo o texto poético se baseia na apresentação dos elementos que impedem a presença da paz, representada por uma pomba branca, nos bairros periféricos dos grandes centros urbanos. A metáfora é subentendida, pois em nenhum momento o símbolo da paz é nomeado. Mas, mesmo assim, é um clichê. Contudo, mesmo lançando mão de um símbolo recorrente, o texto mapeia com precisão alguns dos principais entraves sociais que fomentam as muitas manifestações que a violência pode assumir nestes bairros. Há nestas descrições uma denúncia que se constrói a partir da justaposição de termos, adjetivos e signos que aludem a um conflito armado. O céu encoberto por pólvoras, rio de lágrimas, corpos entre quatro velas, cemitério clandestino e campo de extermínio, este último também é o título do álbum, são apenas alguns dos termos utilizados para explicitar por que a paz não se faz presente

neste espaço. No entanto, na versão musicada do texto, lançada inclusive antes de publicação na coletânea já referida, perde-se a potência dos termos empregados devido o tratamento musical oferecido. Cantado em capela, sem a utilização de qualquer instrumento musical, os versos são abrandados e suavizados, acompanhando o próprio ritmo empregado na vocalização. Recheada de longos exercícios vocais que aludem o gospel americano, com o emprego descontínuo entre tons graves e agudos, a versão musicada do texto apaga lentamente a potência da denúncia que o texto oferece; pois não é criada uma base rítmica que reforce o teor da poesia.

No mesmo álbum o tema da paz é retomado, na primeira faixa do Disco 2, a partir da leitura da poesia “A paz é uma pomba branca”, cujo autor é Ferréz – que participa da faixa lendo seu texto. A faixa inicia com um fundo musical formado por um piano, seguida da fala de Eduardo: “Aí, Ferréz, a pergunta é uma só, mano. Por que a tríade: paz, periferia e guerra?”. Ferréz responde: “As respostas que eu tenho, e que a maioria tem, geralmente são ilusões. Mas eu vou tentar falar de paz, periferia e até de guerra.” Eduardo comenta: “Firmão, trura, é com você. O campo de concentração tá te ouvindo.”. E, a partir deste ponto, domina a faixa a leitura que Ferréz realiza de seu texto:

A paz é uma pomba branca.
 Se uma criança pobre soprar, suas asas não se mexem.
 Se um detento a segurar, sentirá seu peso como se fosse chumbo.
 Se uma senhora aposentada a acolher em seus braços não sentirá o calor.
 Se um desempregado olhar bem em seus olhos nela não verá alegria.
 Se um professor a estudar, aos seus alunos não poderá ensinar.
 Se um menino ou menina desse grande Brasil periferia a olhar voando, não saberá o que ela significa.
 A paz é uma pomba branca.
 Que apesar de tudo ainda continua voando.
 E todos a vêem,
 Mas só quem merece realmente a conhece.
 Paz só a quem merece.
 E aos que não, Guerra.
 (Ferréz e Eduardo, “A paz é uma pomba branca”)

Ao contrário dos outros exemplos recolhidos, o texto de Ferréz, mesmo presente em um álbum de *RAP*, não é formado a partir dos recursos rítmicos que o estilo possui. O autor parte de uma descrição em prosa para apresentar uma percepção

própria sobre a paz através do exame metafórico de seu maior símbolo, a pomba branca. O texto é irregular e não apresenta um eixo lógico. No início da poesia são enumeradas as diversas impossibilidades de contato direto com a paz e no desfecho do texto é sentenciado que poucos de fato conhecem a paz. Conhecer a paz é uma possibilidade restrita a poucos, “paz só a quem merece. E aos que não, Guerra”. Se aceitarmos a leitura dada pelo autor, em que só “quem merece realmente a conhece”, a paz é algo que as crianças da periferia não são merecedoras. Pois, como o próprio texto descreve, “Se um menino ou menina desse grande Brasil periferia a olhar voando, não saberá o que ela significa.”. Excetuando esse possível equívoco, a inserção desta poesia no álbum reforça a relação que o *RAP* mantém com a Literatura Marginal.

Outros exemplos podem ser acionados. O *RAP* “Brasil com P”, do *rapper* Gog, é um deles. Lançado primeiramente no álbum *CPI da Favela*, de 2000, e depois publicado no suplemento literário *Literatura Marginal* da revista *Caros Amigos*, o texto de Gog é um lúcido exercício de experimentação literária baseado na aliteração.

Pesquisa publicada prova
 Preferencialmente preto
 Pobre prostituta pra polícia prender
 Pare pense por quê?
 Prossigo
 Pelas periferias praticam perversidades
 Pm's
 Pelos palanques políticos prometem prometem
 Pura palhaçada
 Proveito próprio
 Praias programas piscinas palmas
 Pra periferia
 Pânico pólvora pa pa pa
 Primeira página
 Preço pago
 Pescoço peitos pulmões perfurados
 Parece pouco
 Pedro Paulo
 Profissão pedreiro
 Passatempo predileto
 Pandeiro
 Preso portando pó passou pelos piores pesadelos
 Presídio porões problemas pessoais
 Psicológicos perdeu parceiros passado presente
 Pais parentes principais pertences
 Pc

Político privilegiado preso parecia piada
 Pagou propina pro plantão policial
 Passou pelo porta principal
 Posso parecer psicopata
 Pivô pra perseguição
 Prevejo populares portando pistolas
 Pronunciando palavrões
 Promotores públicos pedindo prisões
 Pecado pena prisão perpétua
 Palavras pronunciadas
 Pelo poeta irmão..(Gog, 2004, p. 13)

“Brasil com P” é um fecundo exemplo da força poética do *RAP*. Mesmo utilizando como suporte a música, formato primeiro em que o texto foi veiculado, predominava na construção rítmica oferecida as palavras pronunciadas pelo poeta, para citar o próprio autor. Seja na primeira versão do *RAP*, lançado em 2001, ou na regravação, com a participação da cantora Maria Rita, lançada em 2009, a batida eletrônica característica e as melodias criadas pelos instrumentos musicais ficam subordinados ao poder vocal do *rapper* que entoa com precisão e violência os versos. A potência poética de Gog possibilita a formação de uma esclarecedora representação do Brasil a partir da aliteração em consonância. Polícia, Pólvora, Periferia., Pobre, Preto, Prostituta, Propina: os termos se completam e formam uma espécie de mosaico da sociedade. A estrutura formada pelo *rapper* também se baseia no exame de elementos antagônicos, em semelhança a muitas letras de *RAP*. Em poucos versos e utilizando apenas substantivos e adjetivos começados pela letra P, Gog mescla uma contundente denúncia social das diferenças e desigualdades entre periferia e centro.

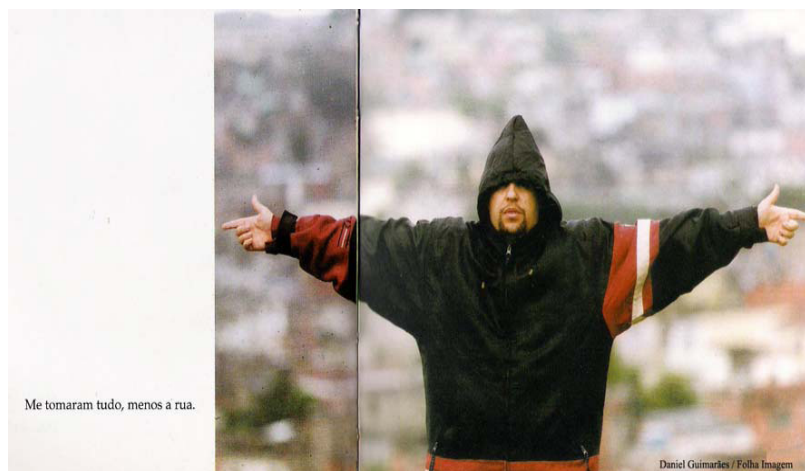
Outro exemplo deste diálogo entre suportes, eliminando as fronteiras entre escrita e música, pode ser destacado no texto “Judas”, de Ferréz, lançado primeiro em sua versão literária no suplemento da *Revista Caros Amigos* e posteriormente musicado no álbum “Determinação”, do próprio autor, em 2005. Aqui o movimento operado é oposto. Antes da veiculação em seu formato musical, o *RAP* foi publicado enquanto texto.

A relação que o *RAP* mantém com a Literatura Marginal pode ser explicada, em parte, pela própria atuação que Ferréz exerceu na construção do movimento, sendo um dos principais articulares do movimento de autores oriundos da periferia de

São Paulo e responsável pela publicação de diferentes autores, primeiro em uma revista literária de grande circulação e depois em livro. A proximidade do autor com o *RAP*, e a cultura *Hip-Hop*, vai além da gravação de um álbum solo de *RAP* e pode ser percebida na própria apresentação visual de seu primeiro romance, *Capão pecado*. Seja pela inserção de diferentes relatos assinados por rappers e ativistas do movimento *Hip-Hop* na abertura dos capítulos ou na apresentação de dois cadernos de fotografias que retratam o bairro que é cenário da narrativa e o autor posando com o cenho franzido e com um gestual agressivo, fica clara a presença de elementos do *RAP* e da cultura *Hip-Hop* na estrutura do romance. A leitura realizada por Luciana Mendes Velloso sobre estes aspectos, no estudo *Capão Pecado: sem inspiração para cartão postal*, apresenta importantes reflexões sobre este tópico:

Os textos dos outros autores parecem relatos, recados ou o que, para esta pesquisa, preferimos chamar de registro de depoimentos. Assinam a autoria: Gaspar, Mano Brown, Cascão, Outraversão, Negrodo e Conceito Moral, que, em sua maioria, são integrantes de grupos de *Rap*, amigos de Ferréz, ativistas do movimento 1 DaSuL, todos da periferia. Na primeira leitura, indagamos sobre o que seriam esses textos que atravessam as partes constituintes do romance *Capão Pecado* em seus intervalos ou no entre capítulos.

Já as 37 fotografias, distribuídas pelo livro em dois grandes grupos, apresentam ao leitor a região de Capão Redondo, seu espaço geográfico real, onde o enredo é circunscrito, suas mazelas, seus moradores e placas indicativas, além do escritor Ferréz e integrantes do movimento 1DaSul. As fotografias parecem não só relatar a região de Capão Redondo, como também indagar sobre sua realidade, sua condição e o anonimato próprio das regiões menos favorecidas. Ao mesmo tempo, questionam sobre seu lugar no objeto literário *Capão Pecado*.(Velloso, 2007, p. 14)



A postura do autor se confunde com a de um *rapper*, as mãos que mimetizam uma arma, o rosto parcialmente coberto pelo capuz de um agasalho esportivo, os movimentos largos que buscam preencher espaços e a expressão típica de um sujeito/personagem ligado aos espaços marginalizados: “Me tomaram tudo, menos a rua”. A imagem, uma das muitas que preenchem a primeira edição do romance – na nova edição, lançada pela Editora Objetiva, as fotografias foram suprimidas – não deixa dúvidas quanto a relação que o autor mantém com a cultura *Hip-Hop*. No entanto, é possível identificar não apenas os elementos exteriores na construção deste romance, mas, igualmente, a formação de um texto que se quer coletivo. Os depoimentos de diferentes *rappers*, quase sempre abrindo os capítulos, podem ser tomados como uma espécie de vinheta de abertura alocada em um intervalo. Mesmo que o suporte seja a escrita e o romance seja o gênero eleito para dar corpo ao relato que construiu, Ferréz estabelece um diálogo ao longo do livro com *rappers* e ativistas do movimento *Hip-Hop*, com destaque para a participação de Mano Brown, líder do grupo Racionais MC’s.

Soma-se a isto a utilização do campo literário como espaço de contestação, denúncia e formação de uma pedagogia própria, tal qual o *RAP* realiza com a música. Dessa forma, é possível afirmar que as aproximações entre estes dois movimentos não se limita apenas na utilização do texto literário para a veiculação de um texto formado a partir dos elementos característico da poesia *RAP*, mas, sim, o próprio texto surge como veículo de divulgação de uma doutrina específica.

Notícias jugulares, de Dugueto Shabazz, pseudônimo de Sharif Abdull Al Hakim, nome adotado por Ridson após sua conversão ao islamismo, em 2005, pode ser tomado como uma dos melhores exemplos deste tipo de escrita que utiliza como válvula motriz a potência poética do *RAP*. O autor participou do terceiro volume do suplemento *Literatura Marginal*, publicado pela Caros Amigos, com o poema “Plano senzala”, posteriormente reunido na coletânea *Literatura marginal*, junto com os textos “Epidemia” e “Fósforo”. Nos três textos encontramos um vigor poético empenhado na formação de um exame das condições sociais da população negra e periférica. Os três longos poemas utilizam assonâncias e aliterações, em versos combinados por rimas, algumas regulares e outras não. Mas, o que mais chama

atenção na leitura destes três poemas é a busca por uma interpretação da sociedade a partir de uma memória histórica da opressão negra. Dessa forma, conforme observou Ângela Maria Dias, o autor relaciona a vivência da espoliação periférica em uma abordagem “prioritariamente étnica da interpretação da violência”(Dias, op. cit., p. 15). Em “Plano senzala”, publicado antes de sua conversão ao islamismo e, devido a isto, leva a assinatura de Ridson, o autor cria uma espécie de marco conceitual para representar os espaços subalternizados da sociedade: o plano senzala. Os versos que abrem a poesia apresentam uma leitura peculiar acerca da sociedade, na qual a divisão territorial do sistema carcerário é acionado como modo de interpretação desta: “Barraco é cela, cadeia é favela / viela é corredor, quarteirão é pavilhão e vice-versa / Que história é essa? Interminável era / Mais de cinco séculos de plano Senzala se completam”(Ridson, 2005, p. 72).

Em “Notícias jugulares”, Ridson, agora com o pseudônimo de Dugueto Shabazz, reúne uma série de contos, crônicas e poesias que possuem como elemento comum a denúncia social e a temática negra. Abre a publicação o interessante “Manifesto jugular”, no qual é explicitada a relação que o autor mantém com a cultura hip-hop. O manifesto apresenta a publicação como

o fio da percepção autodidata lendo as entrelinhas subliminares dos becos, dos loucos, das fitas, dos putos, tiros, drogas, olhos, gritos, costurando uma colcha de retalhos de fatos fudidos, seja para desbaratar o frio indiferente de São Paulo para quem dorme na calçada ou para cobrir quem morre na calçada.”(Shabazz, 2006, p. 13)

O texto, nesse sentido, é apresentado como resultante de um olhar voltado para os espaços marginalizados recolhendo os fatos e organizando-os. É um olhar próprio, autodidata, como o próprio Dugueto afirma no manifesto. Mas, não é uma experiência literária que se aproxima de uma ordem estética dominante, cria-se uma outra forma para dar luz a este projeto. Pois, como é explicitado no texto, “não falamos português, não. Nosso latim é afroavelizado.”(Idem). Não é apenas o empenho em afirmar-se enquanto negro, mas, principalmente, apresentar-se como negro e favelado. O discurso passa a apontar para este movimento de autoafirmação, valorizando seu próprio espaço (favela) e seu grupo étnico (negro). Deseja-se que com isto formar uma nova identidade para um setor representativo da sociedade, almeja-se que os leitores possam igualmente compartilhar deste novo movimento:

Agora, ei você! Que saliva nitroglicerina e aspira pólvora em carreirinhas poluindo suas balas de raiva, sangue do meu sangue, sangue bom. Vamos! Se esperarmos, vacilamos. FECHADOS E FORMADOS, reforçando as fileiras que vão daí da tua quebrada e passam por Afeganistão, Iraque, Cuba e Venezuela. É loco. Periferia é periferia em qualquer lugar e tem gente sofrendo opressão, racismo, favelização do espírito e flagelo do mundo todo. Antigamente quilombos, hoje periferia. Somos a INTERNACIONAL PALMARINA e Notícias Jugulares é uma carta de convocação. Somos todos um vem com a gente soldado, abandona essa fita que não traz retorno positivo pra favela e vem. Você é nosso melhor reserva, mas precisamos de você firmão e fortão, entendeu?! (Idem, p. 15)

No manifesto o livro é descrito como uma convocação, enquanto que o próprio manifesto realiza este ato: “Agora, ei você!(...) precisamos de você firmão e fortão, entendeu?!”. O leitor é convocado para, primeiro, abandonar “a fita que não traz retorno positivo pra favela” – leia-se, o crime e as drogas – e, igualmente, temos a convocação ao leitor para a composição de um grupo que resgatará a luta ancestral de Zumbi dos Palmares – a Internacional Palmarina – na defesa pela periferia. Pois, antigamente quilombo, hoje periferia, como o próprio texto afirma. A proposta é semelhante à doutrina formada pelo *Hip-Hop* e propagada pelo RAP, descrita como a versão escrita desta:

Aqui é a versão escrita dessa gambiarra que nós chamamos de música, que faz coro a bandidos, incita a tensão racial e põe o submundo em evidência. Dessas páginas voam tiros e rasgam scratches. As questões periféricas agora são centrais, jugulares. E serão viscerais. (Idem, Ibidem)

A Literatura, na acepção oferecida por Dugueto, surge como suporte de um discurso específico, semelhante ao uso que muitos jovens fazem da música *RAP*. Seja na música ou na literatura, autores como Dugueto, Soninha M.AZO, Eduardo, Gato Preto, Ferréz, entre outros, mas o mesmo teor político domina o discurso. Surge como força primeira o desejo de apresentar uma perspectiva própria para o cenário que envolve o autor, é necessário denunciar o estado das coisas, esclarecer os próprios pares, alertar os leitores/ouvintes sobre os mecanismos perversos da máquina de destruição que suga cada vez os jovens pelas suas engrenagens. Não é uma escrita sem compromisso. É uma literatura engajada, preenchida por histórias recolhidas de uma realidade próxima e por palavras de ordem. Aos três elementos que formam a cultura *Hip-Hop*, estes autores adicionaram a Literatura.