

# ERRÂNCIAS RACIONAIS

a periferia, o rap e a política\*

Giordano Barbin Bertelli

## APRESENTAÇÃO

Este capítulo busca situar-se na contramão de grande parte das posturas que o debate público atual tende a assumir frente ao “problema” das assim chamadas periferias urbanas. Em época na qual muitas das práticas e das reflexões políticas sobre tais territórios e seus moradores são grandemente pautadas na chave das estratégias de *gestão* – sobretudo das “políticas públicas” de segurança e saúde – e das iniciativas cívico-pedagógicas de “democratização da cultura” – por parte de organizações não governamentais e associações da sociedade civil –, cumpre esboçar um caminho de reflexão que contribua para a necessária problematização do esquema de legibilidade em que tais ações se inscrevem. Esta, predominantemente, uma visão de viés “intervencionista” e “centrista” das dinâmicas sociais – no sentido de que estas são lidas na via de mão única de um Estado e de setores sociais portadores de saberes e práticas (im)postas à disposição de uma população tida, em sua maioria, como inoperante, inculta e, cada vez mais, perigosa.

A aludida “contramão” pela qual buscamos nos conduzir consiste, portanto, na simples, mas nem por isso fácil, tentativa de abordar a “periferia” a partir da *positividade* de alguns dos traços de *politicidade* próprios à sua dinâmica sociocultural. Isto é, uma abordagem que abandone o suposto primado normativo de certa institucionalidade política – do Estado, dos partidos, dos movimentos organizados etc. – como “metro padrão” mediante o qual se mensura e se avalia o potencial de mobilização política dos grupos sociais. Trata-se de *descentrar* tais modalidades da ação política do lugar naturalizado de legitimidade que a *práxis*

---

\* Este ensaio é uma versão ligeiramente modificada do artigo publicado sob o mesmo título na revista *Sociologias*, Porto Alegre, ano 14, n. 31, p. 214-237, set./dez. 2012. Meus agradecimentos aos pesquisadores do NaMargem – Núcleo de Pesquisas Urbanas (CEM/UFSCar), cujo convívio e aprendizado certamente alimentaram este texto. Projeto de pesquisa apoiado pela FAPESP (CEPID/CEM – processo 2013/07616-7).

social hegemônica lhe confere e de se atentar para a necessidade de articular novas formas de legibilidade da *política*.

Afinal, parece bastante provável que a geração que chegou à idade adulta após as lutas por democratização – filhos e filhas da primeira geração de migrantes e operários que povoaram as periferias de cidades como São Paulo, cuja inserção social e econômica se deu fora dos setores sociais representados pelas principais forças partidárias de então, cujos horizontes profissionais foram configurados pelo desemprego, pela desregulação e informalidade, para nos restringirmos apenas a estas importantes mudanças – articule uma linguagem política *outra* daquela dos movimentos sociais da década de 1980.

Assim, a aposta analítica deste capítulo é a possibilidade de ler as marginalidades sociais não como simples figurações do *periférico*, isto é, como imagens em *negativo* do *centro* – sejam quais forem os supostos atributos e competências que o preencham de significado social. O aspecto da dinâmica sociocultural da “vida nas periferias” de que, para tanto, nos munimos, é o *rap*, forma estética tantas vezes desqualificada como “inculta”, “grosseira”, fruto da “incivilidade” proveniente da falta dos atributos que definem a “boa sociedade”. O *rap*, justamente por isso, talvez nos auxilie a pensar as *margens* como uma fronteira conflituosa em que se explicitam os limites e potencialidades de “velhas” e “novas” políticas.

## DAS MARGENS...

Pensar as dinâmicas sociais a partir de suas margens é uma perspectiva que há muito vem se colocando às Ciências Sociais. Desde Simmel, com suas “personagens” em posição de “estranhamento” a uma determinada ordem social, como o estrangeiro ou as prostitutas, passando por Foote-Whyte com os “rapazes de esquina” de *Cornerville* e chegando aos “párias de fronteira” pensados por Arendt, para ficarmos apenas nestes exemplos, o pensamento social e político tem revigorado o potencial heurístico dos “sujeitos marginais”.<sup>1</sup> À semelhança do que realizara Foucault com sua galeria de “infames”, não se trata de isolar sujeitos ou grupos da vida social mais ampla em nome de sua suposta especificidade que, por si, lançaria luz sobre sua condição. Ao contrário, trata-se de articular um olhar relacional que estabeleça os vínculos conflitivos através dos quais se constituem a *norma* e o *desvio*, o *familiar* e o *estranho*, o *legítimo* e o *ilegítimo*, o *centro* e a *periferia*.

Tal perspectiva é um imperativo ainda maior quando se trata de abordar, como se pretende neste capítulo, dinâmicas sociopolíticas de uma metrópole como São Paulo. Como se sabe, o crescimento de São Paulo exhibe paradigmaticamente a lógica de expansão urbana predominante na sociedade brasileira: o vínculo funcional entre especulação imobiliária, aparatos estatais e *periferização*, confi-

<sup>1</sup> Feltran (2010a).

gurando a cidade como um território deflagrado em que *centro* e *periferia*, longe de serem espaços autônomos e independentes entre si, constituem figuras territorializadas de uma dinâmica social em que segregação e estigma, adesão e contestação estendem as tramas conflitivas em que se constituem e se confrontam os sujeitos.

Não por acaso, muito da reflexão sobre movimentos sociais em São Paulo direcionou seu enfoque às periferias, nelas buscando desvendar a configuração, mobilização ou debilidade dos sujeitos e da dinâmica política da cidade.<sup>2</sup> Entretanto, diante das transformações ocorridas nas periferias durante as três últimas décadas,<sup>3</sup> parece mais que oportuno recolocar a questão da agência e da potência políticas que nos interpelam a partir das “margens” do cenário urbano contemporâneo. É neste sentido que este texto intenta uma breve discussão sobre uma das manifestações que, pelo menos desde os anos de 1990, se impõem mais intensamente na dinâmica cultural das periferias paulistanas: o movimento hip-hop, aqui focado em sua dimensão musical, o *rap*,<sup>4</sup> mediante a análise de trechos de algumas composições do grupo paulistano Racionais MC’s.<sup>5</sup> A escolha deste material deve-se, por um lado, ao fato de os Racionais MC’s serem o grupo de *rap* brasileiro de maior repercussão no cenário midiático atual, o que tende a propiciar uma maior extensão ao debate e ao intercâmbio de ideias e de perspectivas analíticas diversas. Por outro lado, e, sobretudo, pelo fato de que sua elaboração musical parece ter atuado como um dos principais fatores de articulação dos parâmetros de narratividade da “condição periférica” no contexto contemporâneo da produção cultural brasileira: desigualdade social, racismo, violência, criminalidade são, sem dúvida, temas que informam outros grupos e artistas do *rap*; entretanto, com uma recorrência e diversidade de abordagens poucas vezes comparável ao tratamento que lhes dispensam Mano Brown e Edy Rock, principais compositores do grupo. Essa perspectiva é ainda reforçada pela presença da articulação destes temas como parâmetros narrativos que extrapolam o *rap* e marcam a tessitura literária de textos como os de Ferréz, para não falarmos, ainda, no romance de Paulo Lins.<sup>6</sup> Ademais, o modo pelo qual o grupo paulistano arma

2 Durhan (1973), Caldeira (1984), Sader (1988).

3 Feltran (2010b).

4 *Rap*, forma abreviada do inglês *rhythm and poetry*, em português “ritmo e poesia”, em referência ao canto declamatório dos MCs inscrito sobre a base rítmica composta pelos DJs, a partir de trechos de músicas alheias ou produzidos mediante sintetizadores. Além dos MCs e DJs, o movimento hip-hop compreende o *break*, “dança de rua” que possui uma coreografia de gestos e movimentos abruptos, “quebrados”, e o “grafite”, expressão gráfico-pictórica que se reapropria do espaço urbano mediante a conversão de seus planos e superfícies em meio de inscrição e composição de imagens.

5 Integrado pelos MCs Mano Brown, Edy Rock, Ice Blue e pelo DJ KL Jay, o grupo de *rap* Racionais MC’s formou-se na segunda metade da década de 1980 e tem sua origem associada ao distrito periférico de Capão Redondo, Zona Sul da cidade de São Paulo, onde residiam alguns de seus integrantes. Sua discografia, entre outros, compreende os álbuns *Holocausto urbano* (1990), *Escolha o seu caminho* (1992), *Raio-X do Brasil* (1994), *Sobrevivendo no inferno* (1997), *Nada como um dia após o outro dia* (2002), *Tá na chuva* (2009) e *Cores e valores* (2014).

6 Ferréz (2000), Lins (2003).

e modula as relações entre *centro* e *periferia* parece-nos especialmente adequado para a reflexão a que nos propomos.

Sendo assim, este texto move-se sobre uma questão de base: em que sentido a dinâmica cultural e a dinâmica política são coextensivas, isto é, qual é a *politicidade* própria ao cultural ou, de modo mais específico ao nosso propósito, quais relações podem existir entre a estética do *rap* e a conflitualidade política presente na dinâmica urbana de São Paulo?

Longe de pretendemos uma resposta fechada a tais questões, o propósito é esboçar alguns apontamentos que permitam pensar a política na atualidade das periferias contemporâneas. Isto é, pensá-la em tempos em que a relação periferia-estado se modula menos pelo *conflito* característico do teor reivindicativo dos movimentos sociais dos anos 1980, e mais, por um lado, por dispositivos de *gestão* de populações e, por outro, pela capacidade reguladora do “mundo do crime”, como instância normativa de regras de convívio,<sup>7</sup> de formas de subjetivação e de atribuição de sentido ao social.

## EXPERIÊNCIA COLETIVA, ESTÉTICA E POLÍTICA

Em sua análise sobre a aparição de “novos personagens” na cena pública, Eder Sader aponta três processos coligados e simultâneos de constituição de sujeitos políticos: a existência de uma experiência compartilhada entre pessoas em condições e posições sociais semelhantes; a constituição de uma matriz discursiva capaz de circunscrever e significar esta experiência aos que nela se encontram envolvidos; a emergência de sujeitos de significação, isto é, de sujeitos que, por um lado, se constituem justamente na articulação entre a experiência compartilhada e a matriz discursiva que a enuncia, e, por outro, na prática de traduzi-las em reivindicações postas em confronto com o ordenamento do espaço público.<sup>8</sup>

Nestes termos, pensar o potencial político inscrito na estética do *rap* implica pensar a conexão entre as dimensões políticas e as dimensões estéticas do processo de significação da experiência compartilhada. Em outras palavras, a estética do *rap* configura um discurso capaz de circunscrever uma experiência compartilhada e, ainda mais, de confrontar o ordenamento do espaço público?

Na medida em que o processo de periferização fez-se acompanhar por um processo estigmatizante das populações periféricas e faveladas – basta que se lembre da voga atual dos discursos da “violência urbana”, articulados ao pânico de “insegurança” e à prática de incriminação da pobreza<sup>9</sup> –, pode-se afirmar que na própria dinâmica urbana se inscreve um processo social de significação dos agen-

7 Feltran (2010b).

8 Sader (1988).

9 Misse (2006).

tes que dela coparticipam. Portanto, a própria constituição da paisagem física e social da cidade opera o que Jacques Rancière denominaria *partilha do sensível*:

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e suas partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha.<sup>10</sup>

Com efeito, trata-se de uma operação prévia à definição dos espaços institucionais que compõem o espaço público e à seleção dos agentes que irão ocupá-lo. A ideia de *partilha* remete, assim, tanto à constituição de um vínculo entre os agentes que habitam um *comum* quanto à cisão entre eles, presente nas lutas pela demarcação dos limites externos deste comum (quais grupos serão admitidos ou barrados, quais serão deportados?) e pela demarcação de suas partes internas (como se definem as competências supostamente correspondentes à sua ocupação?). Nesse sentido, a dinâmica social aparece como uma zona litigiosa, cujos conflitos amarram e desfazem os laços entre grupos e legitimidades, deslocam as fronteiras que circunscrevem o legal e a ilegalidade, a baderna e a política, regulando as diversas pretensões ao espaço e debate públicos.

Portanto, os *rappers*, assim como seus “manos de quebrada”, em decorrência de estigmas e estereótipos, encontram-se previamente deslegitimados à coparticipação do espaço político, condição reforçada ainda pelas restrições de acesso à cidade, decorrentes da segregação urbana e da desigualdade social, fatores que, somados, tendem a encolher a margem de sua visibilidade social. Isto é, os estigmas e estereótipos que pesam sobre as regiões e grupos periféricos são eles mesmos partes inscritas em uma certa *partilha do sensível* – aquela que, no mesmo passo, correlaciona o “centro” aos grupos e às práticas hegemônicas e relega à “periferia” a “desordem”, a “incivilidade” e o “crime”. Uma partilha cujo “sistema de evidências sensíveis”, para falar nos termos de Rancière, opõe as roupas largas, os bonés, blusões e correntes à vestimenta bem-comportada dos “playboys” e “patricinhas”, o “português correto” à “gíria de gueto”, os barracos aos condomínios.

Entretanto, cumpre observar que grande parte da poética do rap opera a desconstrução da máquina discursiva que produz a abjeção e a “inviabilidade” política e social das periferias. Parte constitutiva dessa máquina, o dispositivo policial/jurídico/penitenciário voltado à gestão de populações periféricas,

10 Rancière (2005, p. 15, grifos no original).

articula e reproduz elementos do imaginário social, tais como “o criminoso” e “o pobre”, e atualiza o estereótipo do “pobre criminoso”.<sup>11</sup> Como nos adverte as errâncias de “O homem na estrada”:

Um mano meu tava ganhando um dinheiro,  
 tinha comprado um carro até rolex tinha!  
 Foi fuzilado a queima roupa no colégio,  
 abastecendo a playboyzada de farinha,  
 Ficou famoso, virou notícia,  
 rendeu dinheiro aos jornais, hã!, cartaz à polícia  
 Vinte anos de idade, alcançou os primeiros lugares...  
 superstar do Notícias populares!  
 Uma semana depois chegou o crack,  
 gente rica por trás, diretoria.  
 Aqui, periferia, miséria de sobra.  
 Um salário por dia garante a mão de obra.  
 A clientela tem grana e compra bem,  
 tudo em casa, costa quente de sócio.  
 A playboyzada muito louca até os ossos!  
 vender droga por aqui, grande negócio.<sup>12</sup>

Os versos procedem à suspensão de um dos procedimentos predominantes dos discursos estereotipados sobre a “periferia”: a inteligibilidade pelo negativo e a homogeneização. Trata-se de ler os espaços e grupos periféricos pela chave da *ausência* e de generalizar esta leitura a toda extensão geográfica e social dos mesmos. Pode-se mesmo dizer que tais procedimentos são as faces complementares de uma única e perversa operação política e epistemológica. Significar o *outro* pela ausência é redundar o *mesmo*, é reafirmar o suposto primado ontológico do sujeito (hegemônico) sobre a alteridade (irredutível aos esquemas cognitivos daquele), convertida na mera falta dos caracteres que um *eu* (ou nós) supõe presentes em si. A homogeneização, por sua vez, é o resultado mais coerente que advém desta circularidade discursiva, paranoicamente girando em torno de si mesma para re-encontrar, a cada nova significação, nada senão uma imagem de si.

Evocando uma sociabilidade e lógica discursiva *outra*, a letra citada marca uma ruptura com a racionalidade operante nos aparatos com que se defrontam os grupos periféricos. A *miséria de sobra* é a contrapartida do privilégio de poucos, duas das muitas faces da dinâmica social que permanece *abastecendo a playboyzada de farinha*. As drogas ilícitas não só atravessam as diferenças de classe, como o seu varejo conecta-se funcionalmente ao mercado e ao mundo formal-

11 Misse (2006).

12 Brown (1994).

-legal, gerando um *salário por dia*, com *gente fina por trás*, *diretoria e costa quente de sócio*. Entretanto, a nota irônica, *vender droga por aqui*, *grande negócio*, deixa claro a partilha dos ganhos e dos riscos: não são os “playboys” ou os *sócios costa quente* que rendem *dinheiro aos jornais* ou *cartaz à polícia*, tampouco figuram como *superstar do Notícias Populares*. As errâncias dos versos entre o centro e a periferia (ou entre o “central” e o “periférico”), entre o pauperismo e a abundância, entre o legal e o ilegal, à semelhança do circuito percorrido pelos *rolex* e carrões que ligam as ruas dos bairros privilegiados e as ruas das favelas, ao implodirem o dispositivo discursivo que territorializa o fenômeno social global do narcotráfico no espaço circunscrito das periferias urbanas, implodem também a “evidência” das copertinências entre os grupos e os lugares, o legal e o ilegal, a legitimidade e a ilegitimidade.

Assim, pode-se dizer que a letra, em alguma medida, logra circunscrever uma experiência compartilhada, na medida mesmo em que confronta e ressignifica a experiência do estigma, simultaneamente aos solavancos que opera na *partilha do sensível* que configura o espaço público. Com efeito, “O homem na estrada” apresenta aos menos dois vetores que se oferecem à sondagem da potência política da estética do rap: *ressignificação* e *confronto*, isto é, uma linguagem fortemente calcada em procedimentos de *(re)apropriação* e *recombinação* discursiva, que ostenta uma incondicional disposição ao *conflito*. Admitindo que, ao menos nesse sentido estrito, talvez não seja exagero afirmar que o rap guarda a potência de amarrar o vínculo entre a constituição do sujeito de significação estética e a do sujeito de significação política da experiência, resta, entretanto, esboçar o sentido desta virtual politicidade.

## “É TUDO NOSSO”: UMA ESTÉTICA DO SAMPLER

Em certo sentido, a dinâmica de expansão de São Paulo pode ser vista como uma lógica de expropriação elevada à enésima potência. Sistemáticamente expulsos das áreas visadas pelo mercado imobiliário, os extratos empobrecidos dirigem-se às franjas do espaço urbano, relegados ao enfavelamento ou, na melhor das hipóteses, à autoconstrução em loteamentos periféricos, no mais das vezes, irregulares.<sup>13</sup> A despeito de ter sido, do ponto de vista dos trabalhadores, o principal modo de efetivação do projeto familiar da casa própria, pode-se dizer que, do ponto de vista da “economia política da cidade”, a autoconstrução os inseriu perversamente no processo de especulação imobiliária, ao mesmo tempo em que transferia a eles, sacrificando-lhes boa parte do tempo livre, parte dos custos – relativos à moradia – da reprodução da força de trabalho: expropriados pelo processo de produção econômica, expropriados pelo processo de expansão urbana.

13 Caldeira (1984).

Essa observação importa, por um lado, na medida em que permite compreender um *modo de fazer* que procede pela apropriação de elementos aparentemente disparatados, compondo, por justaposição, um conjunto que se encontra virtualmente em permanente estado de inacabamento:

Este processo [a autoconstrução] está relacionado, por exemplo, à formação de um certo tipo físico de espaço: é um dos grandes responsáveis pelo aspecto de *colcha de retalhos* que tem o bairro como um todo ou as suas casas. O material usado nas construções – blocos, cimento, lajes – e largura das ruas atestam que não se trata de uma favela, mas a maneira de construir as casas é muito semelhante, se não for idêntica: a agregação constante e sem um plano prévio definido, a partir do fundo do terreno, de espaços e detalhes, à medida que se vai conseguindo material – o que é obtido impõe os limites da improvisação.<sup>14</sup>

Na feição de “colcha de retalhos” exibida pelo Jardim das Camélias em São Paulo – com as moradias se erguendo em parcelas, mediante o prolongamento de um cômodo ao outro, com a reutilização de materiais e de descartes, denotando certa provisoriidade no plano geral da construção, visto que o “projeto” se pautava no ritmo da disponibilidade dos recursos e de tempo livre – assiste-se à articulação rudimentar de uma estética que opera a partir da condição de expropriação, remanejando-a e convertendo-a em possibilidade de outras formas de (re)apropriação do espaço.

Por outro lado, a importância de tais observações reside na explicitação de tais rudimentos estéticos como traço constitutivo das estratégias adotadas pelos grupos periféricos em seu confronto com a lógica social e urbana em que se inseriam.

De modo análogo, no que respeita ao *rap*, deve-se observar que o processo de expropriação urbana não se restringe a aspectos materiais e físicos do espaço. Pelo contrário, a *partilha do sensível* estende-se também, e talvez sobretudo, ao âmbito da circulação dos signos. Cabe lembrar que um dos sentidos debatidos por Veena Das e Deborah Poole do conceito de *margem* refere-se, justamente, a uma noção pertinente aos signos e a seus regimes de composição: *legibilidade*. Trata-se de apontar, em geral, a solidariedade entre o suposto primado da escrita sobre a oralidade – e, em particular, de certas gramáticas sobre “outras” – e a constituição da burocracia escrita como elemento de inteligibilidade e controle do Estado sobre populações e territórios.<sup>15</sup> Neste sentido, a instituição da escrita, ao monopolizar os critérios e formas de legibilidade política da vida social, traça

14 Id. *ibid.*, p. 108, grifos nossos.

15 Das e Poole (2008).



as margens que relegam amplos setores das populações periféricas à condição de portadores de linguagens errôneas e inoportunas. Expropria-se, portanto, grupos e universos culturais da legitimidade/legibilidade da capacidade de significação de seus discursos.

Com efeito, a recusa que os Racionais MC's endereçam à tentativa de enquadramento de sua linguagem na "gramática oficial" deixa entrever a alta voltagem de potencial político da estética do rap. Em "Negro drama", asseveram: *gíria não, dialeto!*<sup>16</sup> Afirmam, assim, a *positividade* de seu discurso diante da leitura *negativa* a que pretendariam submetê-lo, reduzindo-o à pecha pejorativa de *gíria*, seja o código linguístico dos manuais escolares, sejam as estratégias taxionômicas dos registros burocráticos. Trata-se, portanto, de um *dialeto*, de afirmar um modo outro de se apropriar do código linguístico hegemônico e submetê-lo à recombinação, na mesma medida em que se desautoriza sua evidência. Algo semelhante se passa com a categoria "*vagabundo*". Se, por vezes, ela é empregada no sentido corrente de que foi revestida pelo mundo do trabalho e da moral hegemônicos, por outras, ela assume o caráter de saudação afetuosa entre "trutas" e parceiros musicais, indiciando uma estratégia de vida desdenhosa e emancipada do mundo de rotina e exploração dos "otários": *se tiver que voltar pra favela, eu vou voltar de cabeça erguida, porque assim que é, renascendo das cinzas, firme e forte, guerreiro de fé! Vagabundo nato!*<sup>17</sup> Ou, ainda:

Nas ruas da Sul eles me chamam Brown,  
Maldito, vagabundo, mente criminal  
O que toma uma taça de champagne também curte  
Desbaratinado, tubaína, tutti-frutti.  
Fanático, melodramático, bom-vivant,  
Depósito de mágoa quem está certo é o Saddam, ham...  
Playboy bom é chinês, australiano,  
Fala feio e mora longe, não me chama de mano.<sup>18</sup>

*Vagabundo*, assim, não como morosidade ou inércia, mas, pelo contrário, como potencial de vida e arte insubmissas, que resiste, vincula e solidariza os "manos da ponte pra cá".<sup>19</sup>

Portanto, reapropriação, recombinação e ressignificação, numa palavra, *sampler*, eis uma das mais potentes armas políticas do rap, assim como um de seus princípios estéticos centrais: no plano morfológico de construção das palavras –

16 Racionais MC's (2002).

17 *Idem*.

18 Brown (2002).

19 Título da música citada que se refere, provavelmente, à ponte João Dias, que atravessa por sobre a via expressa Marginal Pinheiros, marcos urbanísticos de simultânea ligação e separação entre o centro e a Zona Sul da cidade de São Paulo.

“fudidamente”, “afrodinamicamente”, “avonts”,<sup>20</sup> “playboyzada” (diversas letras); no plano sintático da composição das “canções” – *ruídos de tiros* para figurar o desenlace abrupto e truculento da trama de “O homem na estrada”, secundados pela locução, em estilo notícia de jornal, lida em programa policial de rádio ou televisivo: “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”. Ressalte-se, neste último item, a paródia, procedimento essencialmente des-sacralizante, da escritura midiática, elemento conivente com a lógica de funcionamento da legibilidade burocrática enquanto dispositivo de significação e controle dos “marginais”.

Portanto, o *sampler*, muito mais que artefato tecnológico, consiste em um dispositivo político de resistência à expropriação cultural e de subversão das fronteiras que partilham o audível e o inaudível, a música e o ruído, a gramática e o dialeto, o centro e a periferia. A máquina de reapropriação/ressignificação armada entre as *pick-ups* dos DJs e o canto declamatório dos MCs recoloniza o universo de signos que circulam pela cidade, restitui, aos sem parte, a parte que aí lhes fora confiscada: reapossamento a um só tempo político e estético do discurso. Como sentencia a “Canção de oração e Oya”: *tráficar melodia, mais que o Abadia*.<sup>21</sup>

Deve-se atentar para o efeito estético de choque que os procedimentos de corte e colagem do *rap* produzem na percepção musical. Parece se tratar de uma estética que revida, ao mundo, a agressão e a truculência que o mundo lhe dispensou (e dispensa). A intromissão dos ruídos da rua e do crime, harmonias de canções românticas convertidas em base para a narrativa de trajetórias trágicas – como é o caso de “Ela partiu”, da fase *racional* de Tim Maia, ampliada em “O homem na estrada” –, e a reutilização dos modos discursivos do jornal, televisão e rádio compõem essas (não)canções como uma *colcha de retalhos*, análogas à fragmentação social e física da metrópole. Estética e politicamente, do ponto de vista da percepção, esta forma de composição musical tende a obrigar a um alargamento da escuta, no sentido de que os cortes auditivos desferidos pelos versos e *scrashes*, como a incerteza dos becos e vielas, suspendem constantemente as expectativas perceptivas de um ouvido historicamente configurado pela continuidade linear de uma forma musical centrada na melodia. Neste ponto, além dos outros aspectos apontados, este solavanco no ouvinte, que o arranca do lugar-comum confortável da redundância, confere ao *rap* uma virulência e agressividade que o configuram, por assim dizer, como uma poética que se situa em algum ponto entre o dissenso e a violência.

20 Respectivamente: Rock e Brown (1992a, 1994), Pixote e Blue (2009).

21 Racionais MC’s e Sensação (2009).

## MANOS VERSUS PLAYBOYS

Em 1976, na música “Sala de recepção”, gravada em seu segundo disco, Cartola indagava: *habitada por gente simples e tão pobre/que só tem ao sol que a todos cobre/como podes, Mangureira, cantar?* Após reativar a tradição romântica de exaltação da natureza e convertê-la em meio de contrabalancear as desigualdades sociais, justificando assim a musicalidade vinda do morro, o compositor mangueirense concluía: *minha Mangureira, tu és a sala de recepção/aqui se abraça o inimigo/como se fosse um irmão*. Nos anos 1990, MC Júnior e Leonardo, no funk “Rap das armas”, celebram: *Morro do Dendê é ruim de invadir/nós com os alemão vamos se divertir/por que no Dendê eu vou dizer como é que é/aqui não tem mole nem pra DRE*. Em menos de meio século, assim, a tematização poética da relação “favela/asfalto” passa por uma profunda e radical inflexão: o que era conciliação no samba de Cartola converte-se em confronto aberto nos funks “proibições”. Transformação da estética musical, mas também, e sobretudo, transformação das relações sociais que a articulam. O rap, em geral, e os Racionais MC’s, em particular, filiam-se, sem dúvida, a esta “segunda tradição”, a do conflito, vazado, muitas vezes, nos termos da violência.

Se o rap emerge de uma provável fissura, que cinde a sociedade brasileira entre grupos subalternizados e grupos hegemônicos, entre setores da sociedade e o Estado, há que se observar que a primeira e profunda dissensão que a estética do rap operou foi, antes de mais nada, em relação à própria tradição da *canção* como forma musical popular historicamente predominante no Ocidente. Calçada na adequação entre palavra e melodia, em cuja convergência se configura o canto como linha melódica da composição,<sup>22</sup> a *forma canção* instaura o domínio do melódico sobre o rítmico, da “contemplação” auditiva do intelecto sobre a movimentação motora do corpo. Embora tenha se firmado como a forma popular por excelência de expressão musical, contrapondo-se à exclusividade verbal da declamação e à exclusividade instrumental, características, respectivamente, da poesia e da música eruditas, a *canção* ainda conserva, assim, a binaridade alma/corpo, sobre a qual estas se firmaram. Assim, trata-se de uma forma estética ainda tributária da partilha que opõe e hierarquiza as binaridades que se desdobram desta primeira, tais como, letrado/iletrado, arte séria/entretenimento, intelectual/manual, governante/governado etc. O rap, em sua própria forma estética, desestabiliza tais hierarquizações, pondo em questão, conseqüentemente, as assimetrias sociais e políticas que lhes correspondem.

A separação radical entre palavra e melodia, ou, mais rigorosamente, a virtual supressão do elemento melódico, e o domínio do elemento rítmico traduzem uma concepção musical que eleva o corpo e sua capacidade de ação à condição de núcleo estético da elaboração e percepção musical. Não se trata,

22 Tatit (1994).

redundando as hierarquizações que apontamos, de uma música “acéfala”. Pelo contrário, trata-se da abertura de um *outro* horizonte cognitivo, uma outra modalidade de subjetivação, em que a contemplação do espírito cede lugar à mobilização do corpo, e das relações dos corpos entre si, como dinâmica de significação do mundo e de ação sobre o mundo. O retraimento individual que caracteriza a elaboração e fruição estética desde o Romantismo, o mito do “gênio” criador, cedem lugar à explicitação do caráter coletivo da produção cultural, à aliança entre “trutas” e “quebradas” como relação em que se inscreve a *heterogênes*e da elaboração musical.

De um outro ponto de vista, a convergência estética canto-melodia remete ainda a uma sociabilidade de tendências conciliatórias. A estabilidade e linearidade que a *canção* confere ao discurso verbal correspondem a um regime de interações sociais pacificado e *consensual* o suficiente para que seja possível ao canto convocar os agentes ao *cantar junto*. Recorrendo ao refrão de uma conhecida canção dos anos 1990, deve-se observar que quando tudo é *fácil, extremamente fácil/para eu, você e todo mundo/cantar junto*<sup>23</sup> é porque, diga-se de passagem, a *rotina* se sobrepõe à *política*, a redundância consensual se sobrepõe ao *dissenso* e ao *conflito*. Algo distinto se passa com o *rap*. A fragmentação operada tanto no plano verbal quanto no musical, com a relativa dissociação entre ambos, a supressão do canto em favor da “declamação”, remete a um regime de interações pouco afeito à adesão irrestrita a *um* hino, a um referencial de sentido que alinha um *consenso*. O mundo do *rap* é um mundo deflagrado, o qual, justamente por isso, guarda grande potencial de *dissenso*, seja frente à ordem estética, seja frente à política.

Com efeito, vão longe, senão cronologicamente, ao menos social e historicamente, os dias em que a lógica da mobilização política nas periferias era compatível à lógica estética de adoção de hinos, dias em que a luta era embalada pela já clássica *canção* de Vandrê.<sup>24</sup> Com efeito, estamos distantes dos anos 1980, e dificilmente se pode filiar o hip-hop, e o *rap* em particular, aos movimentos sociais que surgiram durante aquela década. Mudanças de ordem política e institucional, assim como mudanças na própria dinâmica social das periferias, são as linhas de força que configuram tal distanciamento. Sem entrar nos pormenores de tais mudanças, cumpre observar que, nas últimas três décadas, os

parâmetros da experiência coletiva das periferias urbanas se deslocaram substantivamente [...] etnografia em favelas e periferias da cidade tem sido possível reconhecer impactos causados tanto pelas mudanças na institucion-

23 Trata-se de *Fácil*, composta por Wilson Sideral e Rogério Flausino e gravada em 1998 pelo grupo *Jota Quest*, canção, em certo sentido, emblemática da poética pop-rock que auferiu ampla expressão midiática durante os anos 1990: certo “bom-mocismo” satisfeito, vazado na morosidade de baladas românticas que contrastam com o inconformismo impetuoso de certas canções de bandas da década anterior como, entre outros exemplos, *Titãs* e *Camisa de Vênus*.

24 Sader (1988).

lidade política quanto no mercado de trabalho, na família, na religiosidade, no consumo e no projeto de mobilidade social. A frustração da perspectiva de “integração” social da população desses territórios na dinâmica de “desenvolvimento” do Brasil é, portanto, inevitável. Nessa frustração, assumida como “realidade” pela geração jovem, é todo um projeto coletivo que deve ser revisto. E quando o projeto coletivo de “estar no mundo” se modifica, os atores tradicionais de representação desse projeto, como os movimentos sociais, são postos em questão. Se no cenário anterior a mediação das demandas das periferias ao mundo público podia ser feita por um dispositivo de tipo *político* – os “encaixes” entre movimentos sociais e as instâncias estatais de garantia de direitos –, a revisão dos conteúdos do projeto coloca em cena, e como protagonistas, outros dispositivos de mediação.<sup>25</sup>

Sobre a modulação *política* da relação entre periferia e Estado, passa a predominar um modo de relação pautado pela *gestão* destas populações e territórios,<sup>26</sup> o qual, na dinâmica social das periferias, “rivaliza” com o fato de que

o “mundo do crime”, antes considerado o oposto diametral dos “trabalhadores”, surge recentemente como a atividade melhor remunerada e com alta disponibilidade de “postos de trabalho” para jovens de favela. Além disso, “o crime” passa a ser legitimado progressivamente como instância normativa e fiscal das regras de convívio.<sup>27</sup>

Assim, as periferias se constituem em um universo social cindido pela coexistência de duas ordens paralelas e opostas de regulação e legitimação das condutas e interações. Tais ordens reconfiguram os parâmetros da experiência coletiva, das formas de constituição dos sujeitos e de elaboração de perspectivas de vida e visões de mundo.<sup>28</sup> Não seria exagero afirmar que a estética do rap assume seus contornos mediante sua inscrição nesta nova configuração social. Na “canção” “Pânico na zona sul”, de seu primeiro disco, *Holocausto urbano* (1990), os Racionais MC’s ainda lamentam o descaso oficial, aqui referido à agência estatal historicamente mais próxima destas populações, a polícia: *quantos terão que sofrer pra se tomar providência/*

25 Feltran (2010b, p. 205-208, grifo no original).

26 Id. *ibid.*

27 Id. *ibid.*, p. 207-208.

28 Machado da Silva (2004), Misse (2006).

*Ou vão dar mais algum tempo e assistir a sequência.*<sup>29</sup> A demanda por uma ação “externa”, que venha dar resolução ao *holocausto urbano*, é logo substituída por uma posição contrária, provavelmente decorrente das convicções oriundas da experiência das *margens*. É o que nos sugere “O homem na estrada”, já no disco seguinte, *Raio-X do Brasil* (1994): *não confio na polícia, raça do caralho./se eles me acham baleado na calçada,/chutam minha cara e cospem em mim é.../eu sangraria até a morte.../Já era, um abraço!/Por isso a minha segurança eu mesmo faço.*<sup>30</sup> Entretanto, a sugestão de adesão à lógica da violência privada, presente no último verso, é constantemente revista e reformulada, deixando entrever o caráter constitutivo que o tenso trânsito entre as cisões sociais desempenha na poética do *rap*: “Negro drama”, de *Nada como um dia após o outro* (2002), assevera: *falo pro mano, que não morra e também não mate.*<sup>31</sup> E, no mesmo disco, veja-se a lógica que impera “Da ponte pra cá”: *mas não leve a mal truta, cê não entendeu,/Cada um na sua função, o crime é crime e eu sou eu.*<sup>32</sup>

Assim, o *rap* instaura uma *dissensão* em relação à institucionalidade política do Estado, assim como, ao contrário do que faria supor a agressividade de sua estética, em relação ao “mundo do crime”. Entretanto, tais rupturas não resvalam para um “discurso de gueto”, circunscrito aos limites do monólogo. Além de se dirigir constantemente aos “manos” de sua e de outras “quebradas”, o *rap* convoca a escuta de outros grupos e territórios. Em “Negro drama”, uma vez mais, o registro é abertamente o do conflito:

Disse que era bom e a favela ouviu,  
*La também tem whisky, e Red Bull, tênis Nike, fuzil,*  
 Admito, seus carro é bonito, Hé, e eu não sei fazer  
 Internet, Video-cassete, os carro lôco,  
 Atrasado, eu tô um pouco se tô, eu acho sim, 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, Hó, subiu,  
 Entrei pelo seu rádio, tomei, se nem viu,  
 Mais é isso ou aquilo, que Senão dizia,

<sup>29</sup> Brown (1990).

<sup>30</sup> Id. (1994).

<sup>31</sup> Racionais MC's (2002).

<sup>32</sup> Brown (2002).

*Seu filho quer ser preto, Rá, que ironia,  
Cóla o pôster do 2 Pac aí, que tal, que se diz,  
Sente o Negro drama, vai  
Tenta ser feliz.<sup>33</sup>*

Mais uma vez, como se observou em “O homem na estrada”, suspendem-se as territorializações do “centro” e da “periferia”, com a importante diferença de que, agora, inverte-se o esquema valorativo entre ambos. A positivação da condição “periférica” é lançada *contra* a posição “central”, que se vê deslocada do conforto de seu sentido social previamente instituído, mediante sua colonização pelos signos do “submundo” urbano. Os *manos* se recusam ao jogo dos *playboys* e lhes devolvem os expedientes de desqualificação simbólica, conflito modulado na forma de um desafio: *vai, tenta ser feliz*.

Talvez a síntese poética mais representativa deste simultâneo dissenso em relação à ordem legal e à ordem do “crime”, assim como da tensão conflitiva presente nas relações com o mundo “para lá da ponte”, seja a equalização simbólica que o rap opera entre as *palavras* – signo liberal-iluminista da Democracia – e as *armas* – signo tanto do conflito e da luta por transformações quanto da violência:

*ninguém quer ouvir a nossa voz  
cheia de razões calibres em punho; a informação é uma grande arma  
mais poderosa que qualquer PT carregada; não quero te matar, somen-  
te te alertar  
apenas uma frase pode te derrubar.  
uma frase feita com sabedoria,  
scrash, batidas e rimas.<sup>34</sup>*

Oriunda, por um lado, da falência histórica do projeto de integração social e de expansão da cidadania mediante o assalariamento, e, por outro, do esvaziamento da *politicidade* da relação sociedade civil e Estado, em grande parte convertida na *gestão* de “políticas de segurança”, sobrevivendo à violência privada do “mundo do crime” e à violência pública dos aparelhos de Estado, a gramática política do rap não fala a língua da *ordem institucional-legal*, dos movimentos, partidos, eleições, órgãos estatais, tampouco a da *sociabilidade violenta* em processo de intensificação.<sup>35</sup> Ao contrário, apropria-se de ambas, sem que coincida totalmente com nenhuma delas. Mescla de conflito político e agressividade, a ressignificação da política pelo crime – palavras convertidas em armas – e do crime pela política – armas

33 Racionais MC's (2002, grifos nossos).

34 Respectivamente: Brown (1990), Rock e Brown (1992a), Racionais MC's e Thaide (2009).

35 *Ordem institucional-legal* e *sociabilidade violenta* são conceitos elaborados por Machado da Silva (2004) e retomados por Misse (2006) na interpretação da cisão da dinâmica social brasileira pela coexistência de ordens autônomas e opostas de legitimidade.



convertidas em palavras – deixa entrever o fio da navalha em que se equilibra o potencial político da dinâmica social das periferias contemporâneas. A esfera pública evocada pelo *rap*, portanto, *não* rende tributo à estatização da política, *não* aposta em setores “bem-intencionados” da sociedade civil, *tampouco* derrapa na mitificação messiânico-vingadora do crime. Seja qual for a *positividade* que aí se principia, de contornos apenas esboçados, o potencial de conflito implicado nos arroubos estéticos de agressividade, a disposição ao dissenso frente à ordem comum das coisas e dos signos descerram um horizonte em que se impõe a (re)politização do discurso estético e a ressignificação da ação política.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS: RAP, UM TERRITÓRIO POÉTICO

Tomando de empréstimo a perspectiva analítica de Antonio Candido,<sup>36</sup> pode-se dizer que a relação social processada pelo *rap*, relação que estrutura e faz funcionar sua estética, é aquela que se arma na oposição conflitiva entre “manos” e “playboys”. Inscrita na própria dinâmica socioespacial de São Paulo, esta relação – e seus desdobramentos, “centro”/“periferia”, “legítimo”/“ilegítimo”, “legalidade”/“ilegalidade” – configura, senão o único, ao menos um dos referenciais discursivos que articulam a politicidade desta forma estética. Em outras palavras, trata-se da relação que, por um lado, circunscreve uma experiência compartilhada pelas populações periféricas; por outro, tece uma matriz discursiva capaz de explicitar e revestir de significado essa mesma experiência; e, por fim, ponto de intersecção entre estes dois processos, constitui sujeitos que articulam um ao outro.

De certa forma, os conflitos e estratégias que atravessam essa experiência compartilhada, compunham os catalisadores culturais e políticos em funcionamento desde “os primórdios” do *rap*. Os encontros na estação de metrô São Bento, no centro de São Paulo,<sup>37</sup> para rimar, dançar, cantar e ouvir música, no vai e vem entre a casa e o trabalho, o “sistema” e o “lazer”, já colocavam em cena as errâncias entre o “centro” e a “periferia”, as reapropriações/ressignificações do espaço urbano de que aqueles jovens pauperizados, subempregados, ou apenas “de rolê”, lançavam mão como estratégia de inserção na vida da metrópole. “Cena inaugural” que testemunha, uma vez mais, a ligação congênita entre o *rap* e a geração que, obrigada pelas circunstâncias, cresceu “contrariando a estatística”.<sup>38</sup>

Nesse sentido, se o *rap*, tal como intentamos mostrar, tangencia fronteiras de ordens diversas, é porque ele mesmo, enquanto estética, evoca, nos conflitos da dinâmica social, um território cultural e político habitado pelos “manos”. Mesmo

36 Candido (2006).

37 Gimeno (2009).

38 Rock, Blue e Brown (1997).



que o potencial político deste, e de outros aspectos apontados, seja algo que ainda esteja por se explicitar, é certo que, se a supressão da história de segregação e estigma está além de suas possibilidades, o rap, ao menos, certamente reconfigura parâmetros de narratividade – da cidade e de seus grupos marginalizados –, condição primeira da luta contra toda e qualquer subalternidade.<sup>39</sup> Nesta (re)invenção de um outro pertencimento à metrópole, no esboço de um novo traçado para o comum, de contornos necessariamente indefinidos, posto que em permanente litígio, não residiria um dos sentidos – fortes – de *democracia*?

## REFERÊNCIAS

- BROWN, M. Pânico na zona sul. Intérprete: Racionais MC's. In: RACIONAIS MC's. *Holocausto urbano*. São Paulo: Zimbabwe Records, 1990. 1 CD, faixa 1.
- \_\_\_\_\_. O homem na estrada. Intérprete: Racionais MC's. In: RACIONAIS MC's. *Raio-X do Brasil*. São Paulo: Zimbabwe Records, 1994. 1 CD, faixa 4.
- \_\_\_\_\_. Da ponte pra cá. Intérprete: Racionais MC's. In: RACIONAIS MC's. *Nada como um dia após o outro dia*. São Paulo: Cosa Nostra, 2002. 2 CDs. Disco 2, faixa 9.
- CALDEIRA, T. P. R. *A política dos outros: o cotidiano dos moradores da periferia e o que pensam do poder e dos poderosos*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CANDIDO, A. Crítica e sociologia. In: \_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- DAS, V.; POOLE, D. El estado y sus márgenes. Etnografías comparadas. *Cuadernos de Antropología Social*, Buenos Aires, n. 27, p. 19-52, jan./jul. 2008.
- DURHAN, E. *A caminho da cidade*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- FELTRAN, G. S. Introdução. *Lua Nova: Revista de Cultura e Política*, São Paulo, n. 79, p. 9-13, 2010a.
- \_\_\_\_\_. Margens da política, fronteiras da violência: uma ação coletiva das periferias de São Paulo. *Lua Nova: Revista de Cultura e Política*, São Paulo, n. 79, p. 201-233, 2010b.
- FERRÉZ. *Capão pecado*. São Paulo: Labortexto Editorial, 2000.
- GIMENO, P. C. *Poética versão: a construção da periferia no rap*. 2009. 169 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.
- LINS, P. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

39 Spivak (2010).

MACHADO DA SILVA, L. A. Sociabilidade violenta: por uma interpretação da criminalidade contemporânea no Brasil urbano. *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 19, n. 1, p. 53-84, jan./jun. 2004.

MISSE, M. *Crime e violência no Brasil contemporâneo: estudos de sociologia do crime e da violência urbana*. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2006.

PIXOTE, D.; BLUE, I. O inimigo é de graça. Intérprete: Racionais MC's; Dom Pixote. In: RACIONAIS MC's. *Tá na chuva*. [S.l.: s.n.], p2009. 1 CD, faixa 5.

RACIONAIS MC's. Negro drama. Intérprete: \_\_\_\_\_. In: \_\_\_\_\_. *Nada como um dia após o outro dia*. São Paulo: Cosa Nostra, p2002. 2 CDs. Disco 1, faixa 4.

RACIONAIS MC's; SENSACÃO. Canção de oração e Oya. Intérprete: \_\_\_\_\_. In: RACIONAIS MC's. *Tá na chuva*. [S.l.: s.n.], p2009. 1 CD, faixa 3.

RACIONAIS MC's; THAÍDE. Quem procura acha. Intérprete: \_\_\_\_\_. In: RACIONAIS MC's. *Tá na chuva*. [S.l.: s.n.], p2009. 1 CD, faixa 4.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Exo experimental org./Editora 34, 2005.

ROCK, E.; BLUE, I.; BROWN, M. Capítulo 4, versículo 3. Intérprete: \_\_\_\_\_. In: RACIONAIS MC's. *Sobrevivendo no inferno*. São Paulo: Cosa Nostra, p1997. 1 CD, faixa 3.

ROCK, E.; BROWN, M. Voz ativa. Intérprete: Racionais MC's. In: \_\_\_\_\_. *Escolha o seu caminho*. São Paulo: Zimbabwe Records, p1992a. 1 CD, faixa 1.

\_\_\_\_\_. Negro limitado. Intérprete: \_\_\_\_\_. In: RACIONAIS MC's. *Escolha o seu caminho*. São Paulo: Zimbabwe Records, p1992b. 1 CD, faixa 2.

\_\_\_\_\_. Fim de semana no parque. Intérprete: \_\_\_\_\_. In: RACIONAIS MC's. *Raio-X do Brasil*. São Paulo: Zimbabwe Records, p1994. 1 CD, faixa 1.

SADER, E. *Quando novos personagens entram em cena: experiências, falas e lutas dos trabalhadores da Grande São Paulo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

SPIVAK, G. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TATIT, L. *Semiótica da canção: melodia e letra*. São Paulo: Escuta, 1994.