

Carla Cristiane Mello

**VOZES DO CARANDIRU:
O RAP DE CÁRCERE E OS ESTIGMAS SOCIAIS**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina para obtenção do grau de Mestre, sob a orientação da Professora Dr^a. Susan Aparecida de Oliveira.

Florianópolis
2015

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Mello, Carla Cristiane

Vozes do Carandiru : o rap de cárcere e os estigmas
sociais / Carla Cristiane Mello ; orientadora, Susan
Aparecida de Oliveira - Florianópolis, SC, 2015.

178 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-
Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. 2. rap. 3. Carandiru. 4. Marginalidade.
- I. Oliveira, Susan Aparecida de . II. Universidade Federal
de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura.
- III. Título.

"Vozes do Carandiru: o RAP de cárcere e os estigmas sociais"

Carla Cristiane Mello

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título

MESTRE EM LITERATURA

Área de concentração em Literaturas e aprovada na sua forma final pelo Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

Susan A. de Oliveira

Prof.^ª. Dr.^ª. Susan Aparecida de Oliveira
ORIENTADORA

Prof.ª. Dra. Maria Lúcia de Barros Carnargo

Prof.^ª. Dra. Maria Lúcia de Barros Carnargo
COORDENADORA DO CURSO

BANCA EXAMINADORA:

Susan A. de Oliveira

Prof.^ª. Dr.^ª. Susan Aparecida de Oliveira
PRESIDENTE E ORIENTADORA

Angela Maria de Souza

Prof.^ª. Dr.^ª. Angela Maria de Souza (UNILA)

Daniel Correa Felix de Campos

Prof. Dr. Daniel Correa Felix de Campos (Centro Universitário Estácio)

Jair Tadeu da Fonseca

Prof. Dr. Jair Tadeu da Fonseca (UFSC)

Tereza Virginia de Almeida

Prof.^ª. Dr.^ª. Tereza Virginia de Almeida (UFSC)

Este trabalho foi realizado com o apoio de recursos financeiros da CAPES.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe e ao meu pai, pelos ensinamentos de vida e pelo amor, cada um de uma forma diferente.

À minha irmã Liliane e ao meu irmão Giovane, pelo grande amor de sermos nós.

Ao meu sobrinho Igor Vinícius e à minha sobrinha Milena, por reacender a minha esperança através de suas vidas.

À Néia, tia-irmã tão parceira.

À minha orientadora, pela parceria e aprendizados sempre grandiosos.

À professoras Vânia Cardoso e o professor Scott Head pelas aprendizagens sobre antropologia e performance, além da professora Vera de Andrade pelos ensinamentos sobre criminologia crítica e direito penal.

À todas as minhas amigas e aos meus amigos, que ao longo destes dois anos ouviram e apoiaram minha iniciativa. Além de ser um diferencial na hora de relaxar dos estudos.

À Bel, pelo olhar perspicaz e pelas palavras de incentivo nas horas certas.

Às pessoas que sobrevivem às margens de nossa sociedade.

A todas e todos que de alguma forma me ensinaram muito durante esta jornada.

DIA DE VISITA

Sinto uma grande vontade de chorar/Ao ver a minha mãe aqui vindo me visitar/Talvez se eu tivesse pensado um pouco mais/Talvez hoje eu não estaria atrás/ de uma cela num pátio de um presídio/ numa triste tarde de domingo/ É foda mano você não sabe é triste/mas sobreviver em paz aqui tem que ser firme/ veja as fotos penduradas na parede/ De madrugada quem deve aqui treme/ chora/ sofre/ Pede para não morrer/ na lei da cadeia é matar ou morrer/Eu agradeço pela visita/ graças a Deus ainda tenho família/ tenho uns conhecidos/ tenho uma pá de Mano/ na rua no presídio/ uma pá de mano/ 15 anos pra puxar de detenção/ latrocínio na ficha de um ladrão/ sinto uma grande vontade de chorar/ ao ver minha mãe aqui vindo me visitar/ Mãe como vai lá em casa/ como anda os manos da quebrada/ diga pros manos que eu mandei lembranças/ dá um abraço bem forte nas crianças.

(Realidade Cruel, 2006)

RESUMO

A presente dissertação busca apresentar o rap produzido no cárcere como literatura de cárcere, oral e performática a partir de dois grupos de rap procedentes do Complexo Carcerário do Carandiru, a maior prisão da América Latina, extinta em 2002. Os grupos surgiram entre os anos de 1996 e 1999, a saber, “Detentos do Rap” ou “DTS” e “509-E”, respectivamente. Pelo que se percebeu durante a pesquisa, o rap carcerário ainda não havia sido incluso na categoria das literaturas de cárceres do país, que tem como principal expoente o livro de Graciliano Ramos “Memórias do cárcere”, mas também os testemunhos surgidos após o massacre ocorrido no Carandiru em 1992, que fez com que diversos autores escrevessem sobre este ambiente. No entanto, sendo a prosa ainda predominante é importante que o rap como uma lírica contemporânea possa complementar esse rol literário. Através da junção de conceitos que perpassam pela dialética da marginalidade; pelas sociologias das ausências e das emergências; pela literatura como inscrição do eu; pelo realismo afetivo e pelas performances poético-musicais pretendeu-se delinear uma estética de sobrevivência na qual os sujeitos, aqui duplamente marginalizados pela sociedade conforme se constatou, apresentem e se representem através das poesias selecionadas. Seus estigmas de presidiários e o caráter de exclusão foram potencializados positivamente em suas vidas através do lirismo poético e ácido destas poesias de violência. Tais poesias, a partir daí surgem como uma tentativa de fuga desses sujeitos encarcerados no sentido de buscar uma redenção para si através das palavras, além de falar pela corporeidade representada nas performances audiovisuais cujo cenário cruel e histórico é o próprio Carandiru. A política da memória fez-se, neste trabalho, aprisionada pela linguagem poética de resistência para dar visibilidade a um universo sombrio e apontar que a literatura parece ainda, em meio ao caos estabelecido, tocar as subjetividades de diferentes formas. Percebeu-se que tais perspectivas de leitura só são possíveis através dos estudos culturais que procuram aproximar a literatura e a performance na contemporaneidade para dar voz aos diferentes entrelaçamentos que se fazem presentes nestas formas de artes.

Palavras-chave: Literatura oral. Rap. Carandiru. Marginalidade. Performance.

ABSTRACT

This work aims to present the rap produced in prison as a prison literature, oral and performative from two rap groups coming from Prison Complex of Carandiru, the largest prison in Latin America extinct in 2002. The groups have emerged between the years 1996 and 2000, namely "Detentos do Rap" or "DTS" and "509-E" respectively. From what we saw during the search, the prison rap had not been included in the category of the country's prison literature, whose main exponent is the book by Graciliano Ramos "Memórias do Cárcere", but also the evidence arising after the massacre occurred in Carandiru in 1992 meant that many authors write about this environment. However, with the still predominant prose is important that the rap as a contemporary lyric can complement this literary list. By combining concepts that underlie the dialectic of marginality; the sociology of absences and emergencies; the literature as description of the self; the affective realism and the poetic-musical performances intended to outline a survival aesthetic in which subjects, here doubly marginalized by society as it was found, present and represent through selected poems. Its stigmata of prisoners and the exclusion of character were boosted positively in their lives through the poetic lyricism and poetry of these acid violence. Such poetry from then appear as an attempt to escape these individuals incarcerated in order to seek redemption for themselves through words, and speak for the embodiment represented in audiovisual performances whose cruel scenery and history is the Carandiru itself. The politics of memory was made, in this work, imprisoned by the poetic language of resistance to give visibility to a dark universe and point out that the literature still seems to be in the chaos set to touch subjectivities in different ways. It was felt that such reading prospects are only possible through cultural studies looking approach to literature and performance in contemporary times to allow different twists that are present in these forms of arts.

Keywords: Oral literature. Rap. Carandiru. Marginality. Performance.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	19
1 RAP, A POESIA ORAL DA PERIFERIA, OU A LÍRICA DOS “MANOS”	29
1.1 O RAP NO BRASIL: NOTAS PARA UMA LÍRICA CONTEMPORÂNEA.....	29
1.2 O RAP E O CÁRCERE – MEMÓRIA E TESTEMUNHO POÉTICO.....	42
1.3 O PAPEL DO RAP: SEU CARÁTER PEDAGÓGICO	58
2 RAP, A POESIA DA VIOLÊNCIA, OU SOBRE COMO “SOBREVIVER NO INFERNO”	71
2.1 O CÁRCERE: O FANTASMA DO CARANDIRU	72
2.2 OS ESTIGMAS.....	86
2.3 A VIOLÊNCIA, AS DROGAS E A VIDA DO CRIME	110
2.4 FAMÍLIA, AMIGOS E A LIBERDADE.....	118
3.0 O RAP COMO PERFORMANCE, OU A ESTÉTICA DA SOBREVIVÊNCIA	125
3.1 PENSANDO A PERFORMANCE E O RAP	132
3.2 INÍCIO: A CHEGADA AO INFERNO	139
3.3 O MEIO: A CASA TÁ CHEIA.....	143
3.4 A(O)FINAL, “SÓ OS FORTES SOBREVIVEM”?!	151
CONSIDERAÇÕES FINAIS	157
REFERÊNCIAS	161
ANEXO A –DVD com as músicas e videoclipes do 509-E e DTS..	171
ANEXO B1 –Manifesto do III Encontro “Estética das periferias”	172
ANEXO B2 –Manifesto “Antropofagia Periférica”	174
ANEXO C1 – FOTOS DO 509-E	176
ANEXO C2 – FOTOS DO DETENTOS DO RAP	177

INTRODUÇÃO

Após escolher trabalhar com o “rap¹ de cárcere” em minha dissertação, procurei pesquisar quais trabalhos já haviam apontado para essa direção dentro da academia, mais propriamente em minha área, os estudos literários. Por um lado, fiquei desapontada por perceber que essa temática– poesia oral e memória do cárcere – ainda não fora explorada, apenas mencionadas aqui e acolá por autores que tratam de livros recentes sobre o cárcere. Mas por outro lado, senti que tinha em minhas mãos o dever de tentar compreender e apreender, a partir dessa pesquisa, um caminho que possa abrir novos horizontes acerca dos estudos do cárcere e do rap no campo literário, inclusive com estudos *in loco*, já que parece haver grande produção dessa poesia nos mais variados presídios brasileiros².

É certo que essa escolha se deu, também, devido ao percurso que fiz durante minha graduação, começando a estudar a relação entre o gênero poético-musical milongas na obra de Jorge Luis Borges e sua relação com a diáspora africana na América do Sul; ou ainda a temática entre memória, trauma e subjetividade explorada em meu trabalho final de bacharelado em Letras pela Universidade Federal de Santa Catarina³. Além disso, os temas sobre o cárcere e suas dores se apresentam, do meu ponto de vista, como um grande abismo social e subjetivo sobre o qual se prefere calar ou esconder, logo, tornou-se um grande desafio compreender essas cartografias poéticas do Carandiru.

Em relação ao rap percebe-se que o tema nem sempre é *digerível* e *agradável*, pois temos aqui uma dupla “marginalidade”: uma literatura “oral” e “marginal” de sujeitos “marginais” à sociedade em que

¹ Originalmente RAP é uma sigla que vem do inglês “*Rythm And Poetry*”, ou seja, “ritmo e poesia”.

² Como exemplo dessa relação entre rap e presídios, o projeto “Direito no Cárcere”, coordenado pela advogada Carmela Grüne no Presídio Central de Porto Alegre, possui um subprojeto chamado “Rap Conexão Legal – Direito de Repente”. Mais informações sobre o projeto encontram-se disponíveis em <<http://direitonocarcere.blogspot.com.br/>>. Adiante também trarei o projeto de rappers dentro de presídios da grande São Paulo.

³ Refiro-me à primeira parte de minha trajetória enquanto bolsista de pesquisa PIBIC/CNPq UFSC no projeto coordenado pela professora Dr^a. Susan A. de Oliveira, no período entre 2010-2012, intitulado **O sul como paradigma do campo literário**; bem como o trabalho de conclusão de curso **O eterno retorno na trilogia antuniana**: experiências e escritas em Memória de elefante, Os cus de Judas e Conhecimento do inferno (2012), com a mesma orientadora.

vivemos. Uso aqui o conceito “marginal” no sentido daquilo que está *à margem*, seja da academia – os estudos da oralidade –, seja da sociedade – o sujeito enclausurado; ou ainda, as produções culturais feitas nas periferias brasileiras – à margem das culturas efetivamente reconhecidas como tal; logo, marginal aqui não está no sentido pejorativo que muitas vezes se dá a essa palavra.

Para melhor explicar a relação entre oralidade e culturas africanas, donde o rap reivindica suas raízes, deve-se enfatizar que a oralidade possui um papel fundamental no que tange às memórias coletivas dos povos africanos, uma espécie de pacto tomado pelas comunidades como prioridade para preservar suas histórias. Ao contrário do que nós ocidentais costumamos pensar em relação a um caráter efêmero da oralidade, tais culturas tinham diversos rituais que validavam e propagavam a importância desse recurso mnemônico no cotidiano desses indivíduos:

As narrativas de tradição oral são o reservatório dos valores culturais de uma comunidade com raízes e personalidade regionais, muitas vezes perdidas na amálgama da modernidade. Na sociedade africana, em particular a campesina, onde a tradição oral é o veículo fundamental de todos os valores, quer educacionais, quer sociais, quer político-religiosos, quer económicos [sic], quer culturais, apercebe-se mais facilmente que as narrativas são a mais importante engrenagem na transmissão desses valores. A sua importância advém do seu carácter [sic] exemplar. Quer isto dizer que é nas narrativas que se encontram veiculadas as regras e as interdições que determinam o bom funcionamento da comunidade e previnem as transgressões.⁴

Ainda acerca da oralidade, embaso as palavras de Nei Lopes ao definir o que é a literatura oral: “*Literatura oral é o conjunto de manifestações literárias de uma sociedade ou civilização preservadas por meio da palavra falada e ou cantada*”⁵. Por entender que o rap é

⁴ ROSÁRIO, Lourenço Joaquim da Costa. **Narrativa africana de expressão oral**: (Transcrita em português), Coimbra, p.40, 1986.

⁵ LOPES, Nei, 2004, p.392 *apud* SOUZA, Florentina; LIMA, Maria Nazaré. **Literatura afro-brasileira**, Centro de estudos Afro-orientais, Universidade Federal da Bahia, p.86, 2006 – grifo meu.

uma forma de “palavra (en)cantada”⁶, quero reafirmar a importância desse gênero poético-musical como transmissor de valores dentro de suas comunidades, mas não só, e aqui especificamente com a temática do cárcere, buscando validar o seu espaço dentro da heterogeneidade de produções ditas marginais no contexto literário atual:

Hoje em dia, a cultura afro-brasileira resiste também traduzindo-se em linguagens artísticas sem a preocupação exagerada das fronteiras (por exemplo, não é regra dizer: “isso aqui é literatura, não se mistura com música”). Grande parte da musicalidade do rap brasileiro [...] alimenta-se da tradição afro no que tange não só ao oral, mas também ao que já foi escrito, cantado, dançado, pensado, proverbializado por outros homens e mulheres afro-brasileiros.⁷

Em relação ao conceito de “literatura marginal”, apresento aquilo que Érica Nascimento (2006) constatou ao estudar os escritores de periferia em sua dissertação de mestrado, pois o caráter de marginalidade empreendido nesta pesquisa não deve ser confundido com o movimento ocorrido entre os poetas da década de 1970, que buscavam estar à margem do mercado editorial como um marco político contra a censura ditatorial que imperava no país, além de não priorizarem os ideais estéticos de nenhum movimento literário; no entanto, esses poetas não eram oriundos e nem necessariamente tratavam da periferia em seus temas, o diferencial que aqui encontramos. Assim, nas palavras de Nascimento, podemos atribuir três significados ao termo “literatura marginal”:

O primeiro significado se refere à produção dos autores que estariam à margem do corredor comercial oficial de divulgações de obras literárias [...] e circulariam em meios que se

⁶ Refiro-me aqui ao título do documentário dirigido por Helena Solberg (2008), *Palavra (En) Cantada*, que trata da relação entre música e poesia brasileira, perpassando por todos os gêneros narrativo-musicais, inclusive o rap. Mais informações em <<http://www.palavraencantada.com.br/>>.

⁷ SOUZA, Florentina; LIMA, Maria Nazaré. **Literatura afro-brasileira**. Centro de estudos Afro-orientais, Universidade Federal da Bahia, p.170, 2006, grifos meus.

opõem ou se apresentam como alternativa ao sistema editorial vigente. O segundo significado está associado aos textos com um tipo de escrita que recusaria a linguagem institucionalizada ou os valores literários de uma época [...]. Enquanto o terceiro significado encontra-se ligado ao projeto intelectual do escritor de reler o contexto de grupos oprimidos, buscando retratá-los nos textos.⁸

É bem possível que as três características possam se encaixar nas obras ‘marginais’ que aqui trago, inserindo-se ainda uma quarta condição: o sujeito-autor como morador desses espaços à margem da sociedade, ou seja, as periferias, trazendo uma visão socioespacial mais dinâmica para suas artes. Por exemplo, quando foi convidado para organizar na revista *Caros Amigos*, em 2005, um especial sobre a literatura de periferia, o escritor Ferréz⁹ consolidou o termo “literatura marginal”, explicando-o da seguinte maneira:

[...] eu sempre fui chamado de marginal pela polícia e quis fazer como o pessoal do hip hop que se apropriou de termos que ninguém queria usar. Já que eu ia fazer a minha revista maloqueira, quis me autodenominar marginal. Eu fiz como os rappers, que para se defenderem da sociedade, aceitam e usam os termos ‘preto’ e ‘favelado’ como motivos de orgulho.¹⁰

⁸ NASCIMENTO, Érica Peçanha do. **Literatura Marginal: os escritores da periferia em cena**. São Paulo: USP, Dissertação de mestrado, p.19, 2006.

⁹ O pseudônimo Ferréz vem da junção de Ferre – de Virgulino Ferreira, o Lampião, e Z- de Zumbi dos Palmares. Disponível em <<http://ferrez.blogspot.com.br/>>. Acesso em 11 out. 2013. Em outros momentos mencionarei este escritor, que possui diversas parcerias artísticas, além da amizade, com os grupos desta pesquisa.

¹⁰ FERRÉZ *apud* NASCIMENTO, Érica Peçanha do. **É tudo nosso! Produção cultural na periferia paulistana**. USP: São Paulo, Tese de doutorado, p.43-44, 2009. Vale pontuar que em sua tese de doutoramento, a autora passa a afirmar que novas denominações estão surgindo para as literaturas de periferia, como “literatura divergente”, “literatura suburbana”, “litera-rua”, dentre outros (Ibid., 2009, p.103). Mas neste trabalho, reforço o termo inicial por conta das especificidades de minha pesquisa.

Algumas leituras prévias, embora não sejam referenciadas diretamente ao longo dessa dissertação, são importantes de serem apontadas, pois me ajudaram a pensar percursos e fissuras entre literatura, rap e cárcere. Um deles é o ensaio de Márcio Seligmann-Silva (2006) sobre o livro *Memórias de um sobrevivente*, de Luiz Alberto Mendes¹¹, ex-presidiário que traz sua história como testemunho e autobiografia de um espaço ainda pouco conhecido de nossa sociedade “fora dos muros”. Outro trabalho importante de leitura foi o de Maria Rita Palmeira (2005) sobre o livro *André du Rap – o sobrevivente (do Carandiru)*¹², cuja pesquisa transformou-se posteriormente em tese acerca do tema. A autora explora a maneira como esse e outros (ex)presidiários elegeram o livro como forma de registro de suas tristes histórias e testemunhos acerca do massacre do Carandiru. A dissertação de Carla Sena Leite *Ecos do Carandiru: estudo comparativo de quatro narrativas do massacre*¹³ também serve como diálogo para o que pretendi desenvolver aqui. No entanto, tais trabalhos, que são de grande valia para o novo *boom* que as literaturas de cárcere tiveram, e me ajudaram a pensar nessa temática, voltam mais sua atenção para o escrito e para o artefato livro.

O meu objetivo, que certamente não é a primeira vez que se consolida, haja vista a desde sempre relação entre literatura e música seja nas sociedades ocidentais ou em outras sociedades, é de trazer o rap como essa poesia do cárcere que ultrapassa os espaços a que foi relegada e carrega consigo uma “marca”, por assim dizer, de tentar unir a escrita e a oralidade com esse caráter literário que possui, junções ainda tão timidamente explorada em nossos cursos de Letras¹⁴. Certamente tal

¹¹ SELIGMANN-SILVA, Márcio. Novos escritos dos cárceres: uma análise de caso Luiz Alberto Mendes, *Memórias de um sobrevivente*. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, v. 1, n. 27, p.35-58, jun. 2006.

¹² PALMEIRA, Maria Rita. Cada história, uma sentença: anotações sobre Sobrevivente André du Rap, **Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, número 27, 2006.

¹³ LEITE, Carla Sena. **Ecos do Carandiru**: Estudo comparativo de quatro narrativas do massacre. 2002. 108 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Ciência da Literatura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/leite-sena-ecos-carandiru.pdf>>. Acesso em: 10 abr. 2013.

¹⁴ Por exemplo, em nosso Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC não temos ainda a temática do rap explorada, embora encontremos trabalhos

investidura não seria possível para essa pesquisa se não houvesse a ancoragem e apreciação, também, dos estudos culturais e pós-coloniais percorridos em minha carreira acadêmica, dentre outras bibliografias que serão visitadas no decorrer desse texto.

O passo seguinte, que era o de delimitar o *corpus* para esse trabalho, foi reformulado no mínimo três vezes. Da ideia inicial de comparar esse gênero poético entre Brasil e Portugal, passei para análise de cinco grupos do estado de São Paulo, incluindo um grupo feminino, porém decidi trabalhar com apenas dois grupos, pelo fato de que se formaram no antigo Complexo do Carandiru, aquele mesmo que continua monstruosamente doloroso no âmago da história desse país¹⁵.

Os grupos de rap “509-E” e “Detentos do rap - DTS” trazem em seus poemas-músicas¹⁶ um cenário difícil de ser visto, mas que é preciso ser dito/falado/mostrado para a sociedade. É aquilo que Seligmann-Silva (2003) aponta como sendo o compromisso que essa “literatura do real” tem com o social: seja através de testemunho ou de forma autobiográfica, esses sujeitos falam incessantemente seus traumas e suas dores. Ou ainda, os trabalhos desses dois grupos continuam sendo os ecos de um lugar cruel e tão próximo da nossa sociedade, já que somos o terceiro país com a maior população carcerária do mundo¹⁷. Tal

relevantes que tratem sobre literatura e música, em movimentos que vão desde a Tropicália, passando pelo samba, MPB e rock’n roll. Já nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro, tem se percebido um crescente interesse acerca dos estudos sobre o rap nos últimos anos, inclusive na área de Letras. Tal fato se deve, acredito, pela efervescência e amadurecimento dessas produções culturais nas periferias das grandes capitais desses estados. Os trabalhos que encontrei com a temática do cárcere em nosso programa são: **A poesia na prisão:** reflexão sobre uma experiência com mulheres encarceradas no Desterro, de Simone Lisboa Scheffer Anselmo (2006), e **Máquinas literárias, máquinas carcerárias:** os escritos de Graciliano Ramos, Reinaldo Arenas e Jean Genet, de Daniel Correia Félix de Campos (2006), porém infelizmente não tive acesso ao primeiro texto.

¹⁵ O que fica aqui exposto é que tal temática tem ainda muito a ser explorada, seja no Brasil ou em outros países.

¹⁶ Usarei o termo poema-música, ou poema musical, pelo fato de que ambos compõem a performance da ‘palavra cantada’, explorada ao longo do texto.

¹⁷ Notícia do Conselho Nacional de Justiça – CNJ aponta que o número de presos brasileiros ultrapassa a marca de 715 mil, sendo que o estado de São Paulo é o primeiro colocado nacional em número de presos. O país fica atrás apenas dos Estados Unidos e China. Disponível em: <<http://www.cnj.jus.br/transparenciacnj/acordos-terminos-e-convenios/terminos-de->

estatística alarmante traz inúmeros problemas sociais que o rap denuncia com toda fúria e rancor, conforme veremos.

Apresentados os primeiros passos dessa pesquisa, passo a indicar a configuração do presente texto, minhas escolhas para compor a dissertação e minhas tentativas de caminhar nesse universo poético-musical do rap.

O primeiro capítulo visa dar conta de uma breve revisão bibliográfica acerca do rap no Brasil, além de apresentar o nascimento deste na prisão, através dos dois grupos aqui estudados. Registre-se que esse “nascimento” é aqui demarcado segundo minha concepção, porém o rap parece sempre ter feito parte do cenário artístico das prisões no país. O rap é apontado também como uma lírica contemporânea que busca apresentar um sujeito imerso em suas contradições permeado por intersubjetividades do sistema no qual vive, para tanto me apoio em BOSI (2004) e suas concepções acerca da “poesia resistência”.

Busquei também apontar um possível *caráter pedagógico* que o rap e o movimento hip hop cumprem nessas sociedades dos oprimidos. Essa ideia de caráter pedagógico surge mesmo a partir do engajamento e ativismo que os rappers fazem questão de destacar sempre em suas vidas, participando de projetos, palestras, eventos solidários e ajudando as suas comunidades periféricas, ou seja, mantendo a tradição das “posses” do movimento. Importante salientar aqui que estamos pensando em uma ancoragem nos estudos de Paulo Freire e sua pedagogia que busca apresentar um sujeito emancipado aprendendo a partir de suas próprias experiências. Tal pedagogia se consolida através das performances-arte executadas pelos rappers-poetas.

Ainda, trazer os conceitos de memória do cárcere, embasada em Seligmann-Silva e sob a ótica da “dialética da marginalidade” (ROCHA, J., 2007) para balizar a temática da violência presente nesses discursos e nessas teorias. Além disso, esse conceito torna-se o norteador, juntamente com os estudos de Seligmann-Silva (2003, 2007), para situar esses poemas numa *estética de sobrevivência* desses sujeitos periféricos, cujo discurso lírico apresenta resquícios de uma poesia revolucionária (BOSI, 2004).

Feito este percurso, é chegado o momento de apresentar a trajetória desses dois grupos, me ancorando em entrevistas e documentários que encontrei acerca deles e dar-lhes a palavra, ou o

direito de fala. Ressalto que, infelizmente, não obtive muito material acerca do grupo “Detentos do rap”, e é espantoso como ainda suas histórias não são conhecidas por diversas pessoas, apenas aqueles que são ouvintes e acompanham a história do rap nacional de perto. Por último, neste capítulo ainda, cabe pensar o papel do rap e as dinâmicas contradições entre universo formal (acadêmico) e informal (povo, periferia), função na qual o tradutor cultural deve questionar os diferentes discursos sem deixar de lado a importância do seu objeto, conforme apontado por Boaventura de Sousa Santos (2002).

No segundo capítulo, faço uma retrospectiva acerca da instituição prisão e do imaginário social acerca desta temática, focando-se no episódio do “massacre do Carandiru” para, em seguida, nos depararmos com o *corpus* de análise. Tomo todos seus poemas musicais como repertórios agonizantes e instigantes para se pensar os estigmas vivenciados por esses sujeitos periféricos e abandonados da sociedade, buscando delinear algumas temáticas recorrentes como o cotidiano do universo carcerário; a vida no crime; a crítica política; o problema das drogas; a humanidade de um sujeito que pensa na chegada do dia de visita para reencontrar os seus. Faz-se necessário pensar também na abrangência dessa discussão em nossa sociedade, já que toca em detalhes não muito prazerosos, pois o universo simbólico atual nos faz ter uma relação com a violência que se traduz numa “guerra”, donde vítimas e algozes se confundem muitas vezes. Para me ancorar nestes temas caminho lado a lado com Foucault (2000), Maffesoli (1987), Waquant (2011), Baratta, dentre outros teóricos que apresentam a temática sobre violência e/ou prisão.

No terceiro e último capítulo surge a perspectiva de uma análise das performances de três videoclipes desses dois grupos para se pensar o espaço carcerário e a relação entre corpo e voz desses sujeitos, ou seja, suas performances, depreendendo suas memórias e registrando uma estética singular de sobrevivência neste meio, além de ser um registro memorial/visual do antigo presídio Carandiru. A ancoragem dos estudos da performance se deu através de Zumthor (1997, 2007), Bauman e Briggs (2008), além de Victor Turner (2005).

Certamente não é tarefa fácil tratar desse assunto, mas o que pretendo é apresentar possibilidades e caminhos que demonstram que essa poética oral se coloca como uma “estética de sobrevivência”, a qual procurarei expor ao longo do texto, pois é somente a partir dela que conseguiremos visualizar o apego e o papel crucial que o rap possui na vida desses sujeitos, relegados da sociedade duas vezes: a primeira, pela estrutura do sistema capitalista que lhes exclui quando não são

consumidores em potencial; e a segunda, que lhes garante o “dever” de serem os “malditos da sociedade do bem”, pois que a prisão cumpre exatamente o oposto do que deveria: transforma cidadãos desviados da lei em sujeitos especialistas no mundo do crime, estigma que perpetua a triste sina de determinados sujeitos, com determinada cor de pele e determinado endereço no Brasil de hoje.

A partir da junção de todos esses elementos, buscarei perscrutar os caminhos e descaminhos que se distinguem nos sujeitos envolvidos nesta trama, pois certamente esses “estigmas” que carregam têm muito a nos dizer sobre suas subjetividades e memórias.

Gostaria de registrar também que esse trabalho é, para mim, um grande desafio de pesquisa assim como dito anteriormente, me embasarei na concepção de Boaventura de Sousa Santos (2002) sobre o papel do pesquisador, o qual ele chama de “tradutor cultural”. Segundo o autor, o papel da “tradução cultural” implica diretamente nas transformações possíveis advindas das “sociologias das ausências” e “sociologia das emergências”, que explanarei ao longo do texto. A “tradução cultural”, neste caso, tanto pelo sujeito autoral e performer do poema/letra de rap quanto pelo sujeito que exerce a função da pesquisa, permite retirar a partir de suas respectivas percepções uma experiência social, estética e política que está à margem para inseri-la no campo de discussões que consideram as heterogeneidades no mundo da arte. Santos assim define essa tradução:

A tradução é, simultaneamente, um trabalho intelectual e um trabalho político. E é também um trabalho emocional porque pressupõe o inconformismo perante uma carência decorrente do caráter incompleto ou deficiente de um dado conhecimento ou de uma dada prática.¹⁸

Ressalto que esse “dilema ético” do papel do investigador é também enfatizado por João César Rocha (2007) quando delineou uma possível “dialética da marginalidade” (na qual insere o rap na figura do grupo Racionais MC’s¹⁹), pois a relação entre “eu” (academia) e o

¹⁸ SANTOS, Boaventura de Souza. Para uma sociologia das ausências e das emergências. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Coimbra, p. 267, 2002.

¹⁹ **Racionais MC’s** é um dos grupos de rap mais importantes e mais antigos do país, sendo referência para todo o movimento hip hop. Formado em 1988 por Mano Brown, Edy Rock, Ice Blue e KL Jay, possui seis álbuns lançados desde

“outro” (periferia) se revela muitas vezes tensa. Dessa forma, percebe-se que o professor o tempo todo em seu texto apela para construção de novos instrumentos de análise a fim de dar conta dessas artes contemporâneas e periféricas que trazem a temática da violência sob um novo viés, conforme me apropriarei ao longo desse texto.

Unir o caráter marginal do rap carcerário com uma possível busca de entendimento das subjetividades que esses sujeitos marginalizados procuram escancarar através da poesia-música serve como o fio condutor que é capaz de permitir registrar, através dessa pesquisa, essas memórias tão vívidas e balbuciadas nos sussurros que ecoam por entre as grades de uma cela, ou começam a reverberar nas grades de um espaço intelectual que, muitas vezes, prioriza alguns trabalhos em detrimento de outros. Esse é o desafio proposto por mim e para mim durante essa pesquisa. Mas certamente, assim espero, que seja o início de um campo de pesquisa que se revela bastante promissor, embora ao mesmo tempo fugidio, assim como o é a vida e a matéria poética dos sujeitos que nela se eternizam.

então. A inspiração para o nome do grupo veio do CD intitulado “Racional”, de Tim Maia. A menção ao grupo surgirá diversas vezes neste trabalho, dadas as parcerias existentes entre este e os dois grupos aqui elencados. Informações sobre o grupo disponível em <<http://mtv.uol.com.br/programas/mtv1/noticias/de-1988-a-2012-conheca-a-historia-do-rationais-mcs>>. Acesso em 11 out. 2013.

1 RAP, A POESIA ORAL DA PERIFERIA, OU A LÍRICA DOS “MANOS”

Ser preto é moda/ concorda?/ Mas é só no visual/
 Continua caso raro/ ascensão social/ Tudo igual,
 só que de maneira diferente/ A trapaça mudou de
 cara/ segue impunemente/ As senzalas são as
 antessalas das delegacias/ Corredores lotados/ por
 seus filhos e filhas...

(GOG, 2006)

1.1 O RAP NO BRASIL: NOTAS PARA UMA LÍRICA CONTEMPORÂNEA

Para adentrarmos em sua trajetória até chegar ao Brasil, gostaria de salientar que neste trabalho o rap é considerado “a nova lírica contemporânea” que reivindica heranças africanas, assim como inúmeros gêneros poético-musicais diaspóricos, embora reservada a cada um suas próprias especificidades e histórias para contar.

Toda lírica evoca uma subjetividade cuja abrangência pode ser tanto individual quanto coletiva, desde que desperte algum tipo de afeto tanto em quem transmite a mensagem quanto em quem ouve. Nesse sentido, Livia Santos em seu ensaio sobre “a lírica menor de autoria feminina em Angola” justifica:

A lírica é o espaço, por excelência, da recordação. Organizando-se num tempo de estrutura circular, expulsando-se do espaço linear e causalístico no qual se organizam os gêneros trágico e épico, *a lírica canta a teleologia perdida. Na emaranhada teia na qual se constroem e consomem os afetos, o início se instala num passado permanentemente reencenado no presente.* O sentimento que atravessa a lírica, dilacerado, espraia-se por cada palavra disseminando a emoção poética que, posicionando o texto para além da rotina emaranhada dos dias e noites, instala-a numa temporalidade outra, apartada do cotidiano

macerante. É neste contexto – pretensamente a-contextual – que o poeta instala o seu afeto.²⁰

Dessa forma, a história entre literatura e música, desde os gregos – berço da formação ocidental – muitas vezes andam juntas. A poesia lírica expressa as emoções subjetivas do poeta, de modo que todas as suas dores e alegrias se moldem através de palavras que se eternizam pela forma poética. Também Bosi (2004) dedicou um capítulo de seu livro “O ser e o tempo da poesia” para tratar sobre a “Poesia Resistência”, apontando que essa palavra mágica se reconstrói ao longo da história para resguardar o seu lugar de destaque no mundo capitalista, afim de não se macular por interesses ideologicamente marcados.

O autor ainda relembra que o poder de nomear já significara aos hebreus “dar às coisas a sua verdadeira natureza, ou reconhecê-la”, assim se fundamenta a linguagem e por extensão, a poesia. O poeta, por conseguinte, é o doador de sentido a essa linguagem. Neste trabalho veremos, então, quais os possíveis sentidos e afetos que a lírica do rap de cárcere nos despertará.

No entanto, vale ressaltar que o rap passou por diversas discriminações para que pudesse ser reconhecido como música, e mais ainda, como poesia. Uma das pesquisas recentes aqui no Brasil entre rap e poesia desenvolvida por Marília Gessa concluiu, através da aplicação dos conceitos poéticos canônicos de Ezra Pound, que o rap é *também* poesia, aliás, é a ‘nova poesia’ contemporânea:

*A linguagem dessa nova poesia é esta, a do detento, a do homem das ruas, que falam de metrô, sangue e armas. Não há tentativa de mistificar a realidade, mas antes mostrá-la em toda a sua crueza, que pode ser livre de beleza, mas fascinante. Ou melhor, torna-se fascinante na poesia à medida que o trabalho com a linguagem lhe confere forma. A poesia hoje brota da banalidade e da violência, do mesmo modo que o poema nasce da linguagem comum.*²¹

²⁰ SANTOS, Livia Natália. A lírica menor: Por uma Teoria da Literatura das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. **Revista Crítica Cultural**, p. 220, 2010 – grifo meu.

²¹ GESSA, Marília; BENTES, Anna Christina. Por uma poética do rap. **Língua, Literatura e Ensino**, Campinas, p.172, 2007 – grifo meu.

RAP, em sua origem inglesa, é uma sigla para “*Rhythm And Poetry*” cuja tradução original é “ritmo e poesia”. Todavia, aqui no Brasil, após mais de trinta anos de existência, e como se pode constatar através das vozes de diversos sujeitos do movimento hip hop, seja em entrevistas ou em documentários aqui estudados, os rappers deram uma nova acepção para essa sigla: “Revolução Através das Palavras”²², ou sinônimo de “compromisso”, parafraseando o rapper Sabotage²³.

O rap faz parte de um movimento cultural mais amplo denominado “Movimento Hip Hop”. Este teve seu nascimento na Jamaica da década de 1960, quando DJ’s (disque jôquei) costumavam recitar versos enquanto ouviam seus *reggae*s prediletos. Mais tarde, com a migração de alguns jamaicanos para os Estados Unidos, essa técnica chega ao Bronx, através do grande ícone do movimento DJ Kool Herc, e de lá se difunde pelo mundo²⁴. No início, o país norte-americano foi referência para o movimento por aqui, mas conforme apontam Bentes e Fernandes (2007) as fronteiras do rap são multifacetadas e não muito definidas, criando-se e recriando-se a cada geração, como se pode observar atualmente no Brasil. Vale destacar isso também, pois há grandes diferenças entre o rap produzido lá e aqui na atual conjuntura.

Já o termo “hip hop” foi cunhado por outro importante precursor do movimento, Afrika Bambaataa, em 1978, conforme explica Fábio Macari no livro de referência sobre essa manifestação cultural, ele foi:

inspirado em duas motivações distintas. A primeira delas estava na forma cíclica pela qual se

²² O movimento hip hop brasileiro incorporou esse novo sentido à sigla RAP, conforme constatei em diversos materiais consultados para esta pesquisa. Os rappers que trabalharei aqui também compartilham a mesma opinião acerca do significado do rap no país, ou seja, reivindicam esse caráter de militância do movimento.

²³ Sabotage (Mauro Mateus dos Santos), conhecido como “Maestro do Canção” foi um rapper paulistano que teve uma carreira curta, mas conquistou o respeito de inúmeras pessoas em sua trajetória. Foi assassinado em 2003. (Revista RAP NACIONAL [versão impressa], **Sabotage, morreu o homem, nasceu o mito**. Edição de Agosto/Setembro de 2012, pg.30-34).

²⁴ Diversos trabalhos no âmbito acadêmico atualmente citam as raízes e a difusão do movimento hip hop, e os indicarei ao longo do texto. Mas para direcionamento desta pesquisa, indico duas obras nas quais me embasei para melhor compreensão do assunto: **O livro vermelho do hip hop** (1997), de Spensy Pimentel; e **O movimento hip hop: a anticordialidade na república dos manos e a estética da violência** (2012), de Rafael Lopes de Sousa.

transmitia a cultura do gueto. A segunda estava justamente na forma de dança mais popular na época, ou seja, saltar (*hip*), movimentando os quadris (*hop*).²⁵

Muitos estudiosos defendem que o movimento hip hop é formado por quatro elementos: O DJ (disque jóquei); o MC (mestre de cerimônias); o *break* (a dança) e o grafite (as artes plásticas)²⁶. Rafael Sousa comenta que o rap é a “vertente literária do movimento hip hop”²⁷, e Toni C. em seu documentário “É tudo nosso – o Hip Hop fazendo história”²⁸, grande acervo de fonte histórica sobre o movimento, segue nessa linha e questiona se a literatura periférica, que anda lado a lado com o movimento aqui no país, não poderia ser o quinto elemento. Mas ainda há divergências sobre o assunto, pois é importante observar que todo movimento cultural que ocorre na época em que vivemos pode se tornar escorregadio e mutável nas mãos das possíveis teorias que os leem.

Mas nessa direção é importante destacar a afinidade entre a literatura de periferia e o rap. Por exemplo, foi com a ideia de que a arte e a cultura devem emergir dos mais variados espaços nas periferias que o poeta Sérgio Vaz tornou-se um dos idealizadores da COOPERIFA²⁹, um sarau literário que ocorre nas periferias de São Paulo desde meados dos anos 2000. E foi lá, dentre outros espaços, que o rap paulistano ganhou diversos adeptos, tanto que desde 2007 se promove o Sarau RAP - Poesia das Ruas, inspirado nos movimentos culturais americanos *slam*

²⁵ MACARI *apud* PIMENTEL, Spensy Kmitta. **O livro vermelho do hip hop**, p. 10, 1997.

²⁶ Há ainda quem diz que o movimento se consolida em três elementos, formando a *cultura hip hop*: o rap; o break e o grafite. (SOUSA, Rafael Lopes de. **O movimento hip hop**: a anticordialidade da “república dos manos” e a estética da violência. São Paulo: Annablume, Fapesp, p. 175, 2012).

²⁷ *Ibid.*, p. 33.

²⁸ Toni C. é líder do espaço cultural “Hip hop a lápis” e biógrafo do rapper Sabotage. O documentário **É tudo nosso**: o hip hop fazendo história (2007) é resultado de três anos de pesquisa, gravação e edição, mostrando o movimento hip hop em 21 estados do Brasil e em outros países. O documentário ganhou os prêmios “Escola Viva” e “Dom Quixote de La Periferia – Cooperifa 2007”. Para mais informações: <<http://www.literarua.com.br/site/index.php/dvd/17-documentario/31-e-tudo-nosso>>. Acesso em: 12 jan. de 2014.

²⁹ Segundo o poeta Sérgio Vaz, o nome do sarau surgiu da junção entre cooperação e periferia = COOPERIFA (**COOPERIFA** – Antropofagia periférica, Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008, p.75)

e *spokenword*. Nesses saraus, os *rappers* não cantam, mas recitam suas letras à capela³⁰. Percebe-se na obra de Vaz a forte relação do rap com a poesia oral, ambos componentes da “literatura marginal”³¹ já especificada na introdução deste trabalho. A respeito da relação, às vezes polêmica, entre rap e poesia, o poeta ressalta:

No Brasil a polêmica em torno do estatuto poético da letra de canção é antiga. Este debate, porém, se restringe às hostes da MPB e dos poetas. Acreditamos que o rap foge a essa polêmica, já que é na própria essência uma poesia, como o próprio nome sugere: ritmo e poesia.³²

Quando o movimento hip hop chega ao Brasil, em meados da década de 1980, vê-se primeiramente que é através do *break* (a dança) que começam as organizações entre os grupos, que ganhou as ruas do centro da cidade de São Paulo, conforme aponta Pimentel:

O rap nacional, por sua vez, começou nas rodas de *breakers* na estação São Bento do metrô, depois na Praça Roosevelt. Os primeiros rappers cantavam na rua, ao som de latas, palmas e *beat box*³³. Por desconhecimento, chamavam o rap de “tagarela”, por causa da fala rápida do estilo na época.³⁴

O autor do livro conta, através dos depoimentos colhidos, que o rap além de requerer-se como cultura diaspórica africana se relaciona muito bem com a tradição cultural nordestina, a embolada³⁵, e porque não lembrar também das poesias satíricas trovadorescas, marco inicial da história literária ocidental de língua portuguesa.

³⁰ VAZ, op. cit., p. 216.

³¹ Para compreender as variações de nomeação das ‘literaturas marginais’, ver nota 10, p.23.

³² VAZ, Ibid., p.217.

³³ *Beat box* é o efeito sonoro que imita um instrumento, feito pela boca do rapper.

³⁴ PIMENTEL, Spensy Kmitta. **O livro vermelho do hip hop**, p.17, 1997.

³⁵ Ibid., p.6.

Embora a efervescência do movimento tenha se concentrado em São Paulo³⁶, é possível transpor suas poéticas a qualquer lugar, mesmo que cada espaço conserve suas especificidades. O fato é que o rap opera tanto nos níveis locais quanto globais, apropriando-se, inclusive de outros estilos musicais para fazer seus *samples*³⁷ e *scratches*³⁸. Aliás, o rap apropria-se de diferentes materiais sonoros como ruídos, gritos, sirenes, sons de tiros de armas, etc. para completar o cenário audiovisual de suas performances, dando assim maior visibilidade ao todo de sua poética, seja verbal ou corporalmente³⁹.

Pode-se observar também sua disseminação em periferias interioranas do país. Observa-se que nesses espaços há maior dificuldade de organização no âmbito sociocultural, assim acabam se identificando com as culturas vindas das grandes periferias, como o rap e o funk, que chegam a esses lugares, principalmente, através dos meios virtuais e/ou alternativos⁴⁰, embora atualmente esteja ocorrendo apropriações desses gêneros pela indústria cultural de massas com inúmeras críticas dentro do movimento, de um modo geral.

Do mesmo modo como Sérgio Vaz, o escritor Ferréz é um dos maiores propagadores dessa *irmandade* entre rap e literatura. O escritor, que também é rapper, possui um estúdio de gravação para incentivar novos grupos de rap no bairro Capão Redondo, no sul da cidade de São Paulo⁴¹. Em seu primeiro livro “*Capão Pecado*” (2005), encontramos algumas letras de grupos de rap que antecedem cada capítulo do

³⁶ Elenco esse estado por ser meu foco de pesquisa e também o eixo de difusão cultural do país, juntamente com Rio de Janeiro. Mas é interessante observar que em outros estados há um movimento emergente das culturas de periferia, a exemplo de Santa Catarina. Quero dizer com isso que há ainda muito a ser explorado sobre o que acontece no movimento hip hop em outros lugares.

³⁷ *Sample* é o ‘recorte’ de outra música que os DJ’s inserem no rap. Pode ser também qualquer sonoridade, como dito no texto. É a partir daí que o rap “se apropria” de diferentes estilos musicais para se (re)elaborar.

³⁸ *Scratch* é a sonoridade provocada pelo atrito entre a agulha do toca-discos e o vinil. Atualmente, o efeito ganhou propriedades digitais.

³⁹ Esses detalhes serão explorados no terceiro capítulo, quando trago as performances audiovisuais.

⁴⁰ Enfatizo aqui os meios virtuais e alternativos porque o rap, diferentemente do funk, só recentemente vem ganhando espaço nas mídias de rádio e televisão. Sua popularidade em periferias do interior, porém, é muito anterior a isso.

⁴¹ SANTOS, Maria Aparecida Costa. Ferréz: o rapper da literatura, p. 9, [2000-]. **Faculdade de Educação da USP**, São Paulo. Disponível em: <http://www3.fe.usp.br/secoes/inst/novo/agenda_eventos/inscricoes/PDF_SWF/11527.pdf>. Acesso em 18 mar. 2014.

romance, além de passagens relevantes que mostram o respeito pelo rap na vida dos personagens periféricos.

Neste trabalho, sigo na linha desses representantes e adoto a postura de colocar o rap e a literatura marginal lado a lado, pois acredito que essa correlação fortalece ainda mais o movimento cultural da periferia. Entendo também que o movimento hip hop faz parte daquilo que Boaventura de Sousa Santos denominou como uma “sociologia das ausências”, ou seja, ao propor uma leitura alternativa aos modelos de artes dominantes, o sociólogo introduz esse conceito que, segundo ele, busca “dilatir o presente e ampliar o mundo”: “O objetivo da sociologia das ausências é transformar objetos impossíveis em possíveis e com base neles transformar as ausências nas presenças”⁴². Ora, o rap é entendido aqui como uma poesia oral periférica e se coloca como essa “ausência” que vem preencher o espaço que lhe é devido, delineando uma *estética de sobrevivência* para todos os envolvidos, extravasando o presente através da linguagem poética que reproduz um cotidiano com o qual não estamos acostumados a conviver.

É nesse contexto, ainda, de sociologia das ausências que podemos valorizar toda uma produção cultural nascida a partir da diáspora africana, que visa “ampliar o mundo” para além de conceitos binários sobre aquilo que é ou não é arte. Cito novamente Sousa, mas já muito antes dele sabemos que Stuart Hall foi o precursor desses estudos, apresentando-nos a diáspora africana,

O rap é, então, herdeiro de uma tradição da cultura de luta e resistência que se propagou para o mundo a partir da diáspora africana. [...] Dos *worksongs* aos *spirituals*, do *blues* ao *jazz*, do *soul* ao *funk*, do samba ao rap, em maior ou menor escala, cada um desses estilos musicais constitui uma base de resistência às hostilidades que os negros sofreram longe de suas terras natais.⁴³

Através disso podemos pensar em diversas atividades culturais de resistência que a cultura africana nos deixou, como a capoeira

⁴² SANTOS, Boaventura de Souza. **Para uma sociologia das ausências e das emergências**, p.246, 2002.

⁴³ SOUSA, Rafael Lopes de. **O movimento hip hop: a anticordialidade da “república dos manos” e a estética da violência**. São Paulo: Annablume, Fapesp, p. 35, 2012.

propagada ainda na época da escravidão, que em 2014 passou a ser considerada patrimônio cultural imaterial da humanidade⁴⁴; pois é através da sua força cultural que a diáspora africana se apresenta como um espaço de reconhecimento, resistência e visibilidade para seus descendentes.

O rap, por consequência, reivindica essa mesma postura, sendo que uma das temáticas que sobressaem nele desde suas origens diz respeito ao caráter de denúncia das mazelas das periferias do mundo. Sousa diz que, desde a Jamaica “a preocupação com a vida dos excluídos já era um tema central [do rap]”⁴⁵, assim como Volnei Righi relata que, quando o movimento surgiu nos guetos dos Estados Unidos, havia fortes críticas à guerra do Vietnã que acontecia à época, inclusive os *breakers* se inspiravam em performances que remetiam diretamente aos corpos mutilados nesta guerra, dentre outros aspectos (RIGHI, 2011).

Aqui no Brasil, como já referi, o movimento se fortaleceu a partir de São Paulo e até os dias atuais adota essa postura de militância através do hip hop, por isso da insistência em se dizer “revolução através das palavras”, como eles o fazem:

[...] os jovens da periferia de São Paulo estabelecem, a partir da década de 1980, outra relação com a áspera realidade que envolve suas vidas e convocam seus pares para adotar essa mesma postura. [...] Agora, além de divulgar as peculiaridades de suas quebradas *os rappers buscam também construir um movimento cultural e político integrado em torno de valores e referenciais comuns*⁴⁶.

É a partir daí, segue o autor, que as “posses” começam a surgir nas periferias do estado, dando continuidade e visibilidade ao movimento hip hop e buscando levar conscientização e cultura ao seu público. “Posses” são denominadas os encontros de rappers que visam realizar ações sociais em suas respectivas periferias, e é uma marca do movimento desde o início nos Estados Unidos, quando Bambaata criou

⁴⁴Disponível em <http://www.cultura.gov.br/noticias-destaques/-/asset_publisher/OiKX3xlR9iTn/content/id/1230742>. Acesso 26 jan. 2015.

⁴⁵ SOUSA, op. cit., p. 37.

⁴⁶ Ibid., p. 47.

a primeira posse denominada “Zulu Nation”⁴⁷ objetivando acabar com as brigas entre gangues que ocorriam frequentemente, além de difundir para outros lugares do mundo o movimento hip hop. Certamente é graças aos esforços de todos os difusores do movimento hip hop desde aquela ocasião que hoje vemos pulular nas universidades novos estudos acerca dessas culturas periféricas.

Ainda Sousa (2012) faz toda uma retrospectiva da história do movimento hip hop, de sua relação com a diáspora africana e todos os estilos musicais “black”, além de uma análise acerca do nascimento dessa cultura no centro da cidade de São Paulo. Centro, sim, pois inicialmente os *breakers* reuniam-se no centro da cidade, até que se intensificou uma política higienista na gestão do prefeito Jânio Quadros, a fim de retirar os *barracos* (casas) que se encontravam próximos a bairros nobres da cidade e deslocá-los para regiões mais distantes. A partir disso, os rappers passaram a se encontrar em suas próprias comunidades e criar diferentes posses nas várias periferias.

Sobre essa política higienista, que ocorreu e ainda hoje ocorre, não só em São Paulo, mas na maioria das grandes cidades, o autor aponta que está diretamente relacionada à construção de uma tipologia do sujeito “marginal” respaldada pelas ciências médicas e jurídicas, criando-se assim uma segregação social e consolidando um projeto elitista de cidade⁴⁸. O conceito de “marginal” inferido aqui é aquele em seu sentido pejorativo e estigmatizante, ou seja, o sujeito ladrão, perigoso, etc., cuja acepção recai diretamente sobre os pobres, negros e favelados, revelando um recorte de classe e de raça muito bem demarcados.

Durante muito tempo difundiu-se a ideia de que a cultura da periferia era algo “inferior”, sendo sempre criminalizada: “Se você dança é vagabundo, se grafita é maloqueiro, se canta rap é bandido”, relata Piolho a Sousa⁴⁹. O rap, assim como o samba e o funk também passaram por isso, já foi muito criminalizado exatamente pela propagação simbólica de sua relação com o submundo da violência, das drogas e as decorrentes mortes que permeiam os espaços periféricos. Sobre sua criminalização, vale lembrar a emblemática história do

⁴⁷ SOUSA, op. cit., p. 24, 40-42.

⁴⁸ Ibid. Especialmente o capítulo 3, mas também p. 210-215.

⁴⁹ Ibid., p. 124, 2012.

importante grupo *Facção Central*⁵⁰, que sofreu censura em uma música e seu respectivo videoclipe intitulado “*Isso aqui é uma guerra*”, por entenderem as autoridades à época que o grupo fazia apologia ao crime.⁵¹ A esse respeito, Sousa diz que:

A ideia de criminalizar o outro, empurrando-o para as fronteiras da ilegalidade é um recurso praticado com desenvoltura e esmero, segundo alguns estudiosos, pelos mecanismos de ajuste e controle da sociedade moderna.⁵²

E essa desqualificação das culturas periféricas se deu (e ainda se dá) em toda e qualquer periferia, desde os Estados Unidos até aqui. O estudioso Richard Shusterman (1998) que fez um importante trabalho acerca do rap por lá, comenta como esse preconceito se propagou:

*As raízes culturais do rap e seus primeiros adeptos pertencem à classe baixa da sociedade negra norte-americana; seu orgulho negro militante e sua temática da experiência do gueto representam uma ameaça para o status quo complacente da sociedade. Dado esse incentivo político, é fácil encontrar as razões estéticas para desacreditar o rap enquanto forma legítima de arte.*⁵³

É ainda esse filósofo que defende uma “estética pragmática” a partir do rap afirmando que é chegado o momento de romper com as

⁵⁰ **Facção Central** é um grupo de rap paulistano criado em 1989. Sua narrativa ácida é a marca registrada do grupo, que tinha como integrantes o MC Eduardo Taddeo, Dum Dum, Jota Arias, Smith e DJ Marquinhos. Em 2013, Eduardo Taddeo sai do grupo e segue carreira solo. Dum Dum continua atuando com a alcunha de Facção Central. Disponível em: <<http://catalogodorap.com/2011/03/30/biografia-facciao-central/>>. Acesso em 12 jan. 2014.

⁵¹ O promotor Maurício L.P. Alves foi o responsável pela censura a partir do videoclipe da música, pois esta já estava tocando nas rádios há seis meses. Para mais informações, acessar: <<http://observatoriodacensura.blogspot.com.br/2006/06/grupo-de-rap-brasileiro-foi-censurado.html>>. Acesso em 12 jan. 2014.

⁵² SOUSA, op. cit., p. 50.

⁵³ SHUSTERMAN, Richard. **Vivendo a Arte** - O Pensamento Pragmatista e a Estética Popular, São Paulo: Editora 34, p.143, 1998.

noções tradicionais ocidentais acerca de estética, para se pensar nas artes como *práxis* e dessa forma, passar a compreender toda sua relação com a experiência humana⁵⁴. Nada mais próprio acerca de uma arte que nasce da resistência para suprir ausências em seu meio e dar voz aos excluídos.

Voltando à Sousa, seu livro ainda faz um mapeamento sobre a “anticordialidade na república dos manos” e a “estética da violência” do movimento hip hop em São Paulo. Ora, a cultura da periferia, e aqui mais especificamente o movimento hip hop, surge justamente para se opor aos conceitos culturais elitistas e dominantes, por eles denominadas de “culturas de engenho”⁵⁵. O autor ainda aponta que para esses jovens o rap é uma forma alternativa às (faltas de) demandas sociais, como trabalho, educação e um contraponto à violência, sendo que, em sua maioria denuncia as moléstias que o ‘sistema’ impõe aos pobres, pretos e favelados.

Isso expressa exatamente o que o professor João Rocha⁵⁶ atribui como sendo uma das características fundadoras da ‘*dialética da marginalidade*’, ou seja, uma nova forma de relação entre as classes sociais representadas através das artes. Não mais a crença na conciliação de conflitos, como formulada por Antônio Cândido na figura histórica do “malandro” e sua ‘*dialética da malandragem*’, mas a crítica à desigualdade social escancarada através da violência simbólica:

Assim sendo, enquanto a “dialética da malandragem” representa o modo jovial de lidar com as desigualdades sociais, como também com a vida cotidiana, a “dialética da marginalidade”, ao contrário, apresenta-se através da exploração e da exacerbação da violência, vista como um modo de repudiar o dilema social brasileiro.⁵⁷

⁵⁴ SHUSTERMAN em seu prefácio, diz: “Um dos objetivos deste livro é resolver esse paradoxo, desafiando a oposição tradicional entre prática e estética e ampliando nossa concepção do estético para além dos limites estreitos que a ideologia dominante da filosofia e da economia cultural lhe designou. A estética torna-se muito mais central e significativa quando admitimos que, ao abranger o prático, ao refletir e informar sobre a *práxis* da vida, ela também diz respeito ao social e ao político.” (Ibid., p.15).

⁵⁵ SOUSA, op. cit., p. 48.

⁵⁶ ROCHA, João César de Castro. **A guerra dos relatos no Brasil contemporâneo**. Ou: a dialética da marginalidade. p.37, 2007.

⁵⁷ Ibid., p.37.

Segundo o autor, a figura do malandro tornou-se referência nas artes brasileiras, mas essa é uma figura problemática e conservadora, pois o malandro busca tirar sempre “vantagem” das situações, ou seja, ele é individualista por excelência, além de não querer alterar a ordem da situação que vivencia. Já a figura do marginal é ambivalente, pois pode tanto expressar o marginal no sentido daquele que está à margem, quanto marginal no sentido de envolvimento direto com ações consideradas ilícitas em nossa sociedade.

No entanto, este marginal parece representar um coletivo, mesmo que simbolicamente⁵⁸. A dialética da marginalidade não quer mais esconder os dilemas sociais, ao contrário, ela vem bradando e escancarando essas diferenças, inclusive mostrando que os ‘malandros’ são problemáticos nesta sociedade, pois em uma comunidade periférica esse sujeito prejudica os seus quando aplica suas regras que visam beneficiar somente a si mesmo. Mas o professor adverte, ainda, que uma dialética não exclui a outra, pois elas coexistem; mas é importante observar os resultados que essas transições podem causar num possível horizonte cultural brasileiro.

O rap, ao resgatar a autoestima dos sujeitos periféricos, busca trazer conscientização para suas comunidades, mostrando que os problemas enfrentados pelas periferias não são consequências de um acaso vil e cruel para com suas vidas, mas são sim, consequências de um ‘sistema’ que pretende impor a esses sujeitos que sejam apenas coadjuvantes na história e sintam-se impotentes para qualquer mudança que possam fazer. O rap vem para interpelar seu ouvinte, provocá-lo até, a adquirir outra postura frente ao exposto – materialidade que fica clara em seus discursos performáticos, como se verá nos próximos capítulos.

Valorizar e reconhecer-se nos seus semelhantes, essa é talvez a principal marca do movimento hip hop, também característica encontrada em toda dialética da marginalidade: esse espírito de coletividade só reforça que eles enfrentam os mesmos problemas, mas que estão atentos às hipocrisias sociais que se propagam na televisão e na cultura dominante. Ainda Bentes e Fernandes comparam, de certa forma, o rap com as poéticas orais da antiguidade, pois:

[o rap] trata-se de uma poesia verbal dirigida a um determinado grupo social, que busca uma consciência coletiva, através de regras e valores

⁵⁸ ROCHA, J. op. cit., p. 40-41.

sociais que orientam as ações dos indivíduos. É uma poesia do “como fazer” [...]”⁵⁹

Em outras palavras, essa poesia do ‘como fazer’, ou ainda essa “poética de sobrevivência”⁶⁰ vai reeducando as comunidades periféricas, não somente em São Paulo, mas em todo o país, incentivando os sujeitos a se tornarem protagonistas de suas vidas e não apenas a aceitarem passivamente as condições que lhes são impostas, pois:

Ainda que expressem um viés autoritário, os versos quase sempre reclamam o apoio de mais de ‘50 mil manos’, ou seja, falam em nome de uma coletividade que ampara e empresta legitimidade à anticordialidade de suas ações contra o ‘sistema opressor’.⁶¹

O que fica explícito, então, em relação ao rap brasileiro é que essa união busca dar sentido a essa coletividade através de projetos e eventos, que sempre reúnem diversos artistas em prol de alguma causa, as antigas “posses” citadas anteriormente. Ouve-se, ainda, de muitos de seus propagadores a defesa de um “rap nacional”⁶², acredito que em parte para se distanciar do atual rap norte-americano, que se tornou meramente comercial e sem conteúdo crítico, porém não adentrarei aqui

⁵⁹ BENTES, Anna Christina; FERNANDES, Frederico. A poesia oral nas periferias do mundo: hip-hop e rap. In: **Oralidade e literatura**. Londrina: EDUEL, p. 127, 2007b.

⁶⁰ ROCHA, op. cit., p.57. Reitero que Sousa (2012) também se utiliza deste conceito de Rocha em seu livro.

⁶¹ SOUSA, Rafael Lopes de. **O movimento hip hop: a anticordialidade da “república dos manos” e a estética da violência**. São Paulo: Annablume, Fapesp, p. 67, 2012.

⁶² Ouve-se muito falar sobre o ‘Rap Nacional’, mas poucos são os meios de divulgação, ainda, acerca do movimento hip hop. Há um portal online/tv chamado **Rap Nacional**, que é divulgado há quinze anos, cuja sede fica na cidade de Itajaí, Santa Catarina <www.rapnacional.com.br>, também sua revista impressa é divulgada desde 2011. Essa revista foi a principal referência deste trabalho, embora existam outras de menor circulação, às quais não tive acesso. Mas tanto a divulgação desta revista quanto as produções do movimento hip hop encontram nos meios virtuais suas grandes formas de propagação da cultura hip hop no país. Por um lado, essa forma de divulgação lhes garante certa autonomia e independência, porém percebe-se a ainda pouca valorização dessa cultura em outros âmbitos e espaços.

nessa polêmica já que demandaria mais conhecimento acerca do hip hop norte-americano⁶³, bem como das relações do rap nacional com as mídias tradicionais, cujo tema divide os distintos envolvidos⁶⁴.

Agregando todo esse espírito de luta e valorização pela ascendência africana, buscando assim mudar o futuro de seu povo, o rap assume uma função de extrema importância cultural e política para seus propagadores, criando aquilo que poderia se chamar de pedagogia do rap, conforme delinerei adiante.

Mas antes, para se pensar nesse contexto de *periferias*, sabe-se que atualmente sua população corresponde a uma média de 60 milhões de pessoas nas grandes metrópoles do país, sendo mais de 8 milhões de pessoas somente na cidade de São Paulo⁶⁵, ou seja, para além dos números essas pessoas são aquelas que, se pode dizer, têm suas histórias ocultadas e suas vozes caladas, formando um coletivo invisível dentro dos padrões dominantes e elitistas em nossa sociedade. Esses dados também servem para compreender a força e a potência que o movimento hip hop adquiriu nos últimos tempos. Por outro lado, fica a brecha problemática que se encontra atualmente no cerne de discussão do movimento acerca da relação deste com a indústria cultural, tema que daria outra dissertação.

1.2 O RAP E O CÁRCERE – MEMÓRIA E TESTEMUNHO POÉTICO

Como os temas recorrentes da periferia são a violência, a polícia e o mundo do crime, não poderia deixar de haver uma forte relação do rap com o universo carcerário. Aliás, o rap desde seus primórdios trata

⁶³ Sobre o hip hop norte-americano, recomendo um texto, que citarei mais adiante, que traz um bom resumo acerca dele: “**A cultura hip hop em Portugal**”, Bárbara Neves, 2004. Disponível em: <<http://bbneves.com/wp-content/uploads/2010/08/A-cultura-Hip-Hop-em-Portugal-Rap.pdf>>. Acesso em 12 dez. 2012.

⁶⁴ Acerca do assunto, indico o recente documentário que traz opiniões de diferentes difusores do movimento hip hop e sua relação com a mídia: **O rap e a mídia**, trabalho de conclusão de curso de Pâmella de Sousa e Rebeca Medina (2014). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rdHJF_OfBYo>. Acesso em: 15 maio de 2014.

⁶⁵ Disponível em: <<http://periferiaemmovimento.wordpress.com/>> e <<http://benfeitoria.com/periferiaemmovimento>>. Acesso em 12 jan. 2014.

dessa temática das prisões, a exemplo dos famosos “*gangsta rappers*” dos Estados Unidos na década de 1980.

Segundo Bárbara Neves (2004), os dois grandes nomes representantes desse estilo, 2Pac (Tupac) e Notorius B.I.G., eram os rappers líderes de gangues em Los Angeles e Nova York, respectivamente. Ambos tinham históricos de problemas com a polícia, sendo inclusive presos diversas vezes. A família de 2Pac fazia parte do partido “*Black Panthers*”, que lutava pelos direitos dos negros em uma época nebulosa de *apartheid* civil no país. B.I.G. abandonou a escola muito cedo para vender drogas. Por um período eles foram amigos e até gravaram música juntos, mas o “*gangsta rap*” e o próprio estilo de cada cidade gerou a cisão leste/oeste nos Estados Unidos, cujas consequências chegavam, além das disputas musicais, às “vias de fato”.

Há rumores de que a morte de 2Pac foi encomendada pela gangue de B.I.G. e a deste, em vingança àquela. Apesar de o estilo *gangsta* ser polêmico pela misoginia e violência gratuitas vivenciadas à época por seus seguidores, vale ressaltar que ambos os rappers tem uma bela contribuição ao movimento hip hop mundial, sendo venerados até os dias atuais⁶⁶. Inclusive, na Universidade de Berkeley, segundo a autora, ocorre um curso que se debruça sobre as poesias de 2Pac.⁶⁷

Já no Brasil, diversos grupos se formaram nesses espaços carcerários, embora nada tenham a ver com o estilo “*gangsta*” propagado pelos Estados Unidos, aliás, eles fazem questão de demarcar a diferença. E mesmo, como aponta Pimentel, alguns grupos que queiram imitar certos elementos deste estilo, não se comparam ao que era o *gangsta rap* norte-americano⁶⁸. Os grupos que trago aqui permanecem atuando no cenário musical depois de saírem da prisão. Segundo Bruno Zeni:

A relação do rap com o universo prisional é de intimidade e reciprocidade. Por ser uma música surgida entre a população pobre, o rap tem, na grande massa carcerária brasileira, composta majoritariamente de negros e pobres, um público fiel e rapper em potencial. O movimento é de mão

⁶⁶ NEVES, Bárbara Barbosa. **A Cultura Hip Hop em Portugal: Abordagem Sociológica dos Processos de Integração e Contestação Social do Rap.** Universidade Técnica de Lisboa, p. 59-66, 2004.

⁶⁷ *Ibid.*, p.62.

⁶⁸ PIMENTEL, Spensy Kmitta. **O livro vermelho do hip hop**, p.11-12, 1997.

dupla: o rap tematiza o mundo da cadeia, ponto final daqueles que se envolvem com o crime e com a violência – ameaça vivida de forma próxima e intensa por grande parte dos moradores da periferia –, e as prisões produzem rap.⁶⁹

Conforme já colocado acima, a violência é o principal traço das artes das periferias apresentado por João Rocha (2007), em outras palavras ela tornou-se a *marca* brasileira nos últimos tempos, muito em parte difundida pelo cinema contemporâneo⁷⁰, segundo análise do autor. Mas é interessante notar que essa temática da violência, longe de ser uma apologia a atitudes como tal, busca trazer uma reflexão mais aprofundada acerca do assunto, ou seja, ao contrário do que se propaga de que o rap seria uma apologia ao crime e às drogas, veremos que o assunto é problematizado de forma muito eloquente por aqueles que vivem diretamente essas realidades e as metaforizam através da poética e das performances que utilizam.

Lembrando Zeni (2004), é sobremodo saliente que encontramos o rap nas prisões como uma das músicas mais populares. Esse ambiente é muito lembrado, a exemplo da música de grande repercussão denominada “Diário de um detento”⁷¹, do grupo Racionais MC’s, cujo videoclipe foi gravado dentro do Carandiru⁷², antiga prisão que faz parte

⁶⁹ ZENI, Bruno. O negro drama do rap: entre a lei do cão e a lei da selva. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 18, n. 50, p.233, 2004.

⁷⁰ João César Rocha (2007) faz uma eloquente análise de alguns filmes do cinema brasileiro para contrastar as estéticas da “dialética da malandragem”, em “**O pagador de promessas**”, e da “dialética da marginalidade”, em “**Cidade de Deus**”, dentre outros exemplos citados ao longo de seu trabalho.

⁷¹ A letra deste rap foi escrita por Mano Brown e o ex-presidiário Jocenir, também autor do livro homônimo “Diário de um detento”. Ele assim relata o encontro com Mano Brown: “Certo dia, num meio de semana, um mano me convidou para ir até o campo de futebol do pavilhão Dois dizendo-me que o líder de um grupo de rap queria me ver. Me falou que o cara tinha curiosidade em conhecer meus versos, já famosos entre os detentos do Carandiru. O companheiro acrescentou que o cara que queria me ver era Mano Brown, líder do maior grupo de rap do país, o Racionais MC’s.” (JOCENIR, 2002, p.99 *apud* ROCHA, DOMENICH e CAETANO, 2001, p. 75). O videoclipe da música está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_CZunqkl_r4>. Outra música do grupo Racionais MC’s que fala sobre prisão é “**O homem na estrada**” e conta a história de um ex-detento tentando voltar à vida ‘normal’.

⁷² “Casa de Detenção de São Paulo”, mais conhecida como “Complexo Carandiru”. No segundo capítulo explicitarei melhor acerca deste espaço.

desta pesquisa. É este grupo, juntamente com MV Bill, que apoiaram desde o princípio o rap nesta prisão, inclusive até hoje essa irmandade permanece entre esses rappers.

Márcio Seligmann-Silva (2003) afirma que, nos últimos anos e a partir do ‘massacre do Carandiru’, surge uma nova modalidade de literatura do cárcere⁷³, pois essas memórias traumáticas possuem um caráter político de testemunha: ali é o corpo que sofre e que carrega as marcas desse passado cruel. Esse testemunho pode tanto ser no sentido de *testis*, relato daquele que presenciou ou ouviu outros sofrerem catástrofes, ou ainda no sentido de *superstes*, aquele que ‘subsiste além de’, alguém que vivenciou a catástrofe e sobreviveu a ela⁷⁴.

O autor ainda caracteriza essa literatura como uma “literatura do real”, pois a partir das experiências de violência vividas por esses sujeitos, assim como nas narrativas de traumas de guerras, os fazem assumir um papel político de contar suas histórias. Embora o autor centralize sua análise a partir dos livros de André Du Rap e Luiz Alberto Mendes, menciona o rap como um tipo de produção do cárcere:

*A literatura dos cárceres coloca-se abertamente como literatura-denúncia, cumprindo o papel de acusação nos tribunais jurídicos e da história. Seu entrelaçamento com a cultura rap e hip hop não é casual. [...] Nessas obras não apenas o testemunho como testis (terceiro a testemunhar, certificação) é levado em conta, mas também encontramos a noção de martírio (superstes) dos corpos dos prisioneiros e, como vimos, o tema correlato da indizibilidade da dor, do sofrimento e da experiência carcerária como um todo.*⁷⁵

Ele aponta que a literatura carcerária propicia o “encontro entre uma cultura oral e outra escrita”, ou seja, a voz do encarcerado é

⁷³SELIGMANN-SILVA, Márcio. Violência, encarceramento, (in)justiça: memórias de histórias reais das prisões paulistas. **Revista de Letras: UNESP**, Araraquara, p.29, 2003.

⁷⁴Idem, Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes. **Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História do Departamento de História da Puc-sp: Guerra, Império e Revolução**, São Paulo, v. 30, n. 1, p.80, 2005.

⁷⁵ Idem, op. cit., p. 36 - grifos do autor.

oralidade e corporeidade ao mesmo tempo⁷⁶, concepção semelhante à noção de performance identificada por Paul Zumthor (1997), que explorarei mais no terceiro capítulo. É a partir dessas noções que pensei em estudar o rap de cárcere: uma memória traumática de testemunho de um dos ambientes mais mórbidos e horrendos das sociedades atuais cuja matéria poética se traduz numa estética de sobrevivência dentro dos muros da prisão, respaldada pelo conceito de “realismo performático-afetivo” de Karl Eric Schøllhammer (2012), conforme veremos adiante.

Como diz Dexter “estar em cana é embassado⁷⁷, quem nunca esteve não sabe como é⁷⁸”; por isso faz-se necessário observar e analisar as histórias e memórias desses poemas para resgatar e apontar as contradições do sistema carcerário e, porque não, observarmos a própria degeneração do sistema desigual em que vivemos, assim como a deterioração da humanidade desses sujeitos.

“A letra em tom ameaçador escancara o sentimento de revolta dos representantes da diáspora negra com a sombria situação de suas vidas⁷⁹”, essa frase pode definir muito dos temas que trago para este trabalho. Mas serve também para alertar que essa ameaça tem um caráter ambíguo: ela ameaça pelo tom da voz de seus protagonistas, pela sua linguagem, pela sua postura de “mano”⁸⁰, enfim, sua performance; mas ameaça também o nosso comodismo, por não quisermos ver e ouvir uma realidade que grita a partir de um dos lugares mais nocivos que um sujeito pode ocupar dentro de nossa sociedade. Nessa perspectiva, podemos pensar como Zumthor insere o simbolismo da performance:

É por isso que a performance é também instância de simbolização: de integração de nossa relatividade corporal na harmonia cósmica significada pela voz; de integração da multiplicidade das trocas semânticas na unicidade de uma presença⁸¹.

⁷⁶ SELIGMANN-SILVA, op. cit., p.43.

⁷⁷ “Embassado”: complicado.

⁷⁸ 509-E, **Oitavo anjo**, faixa 06, 2000.

⁷⁹ SOUSA, Rafael Lopes de. **O movimento hip hop: a anticordialidade da “república dos manos” e a estética da violência**. São Paulo: Annablume, Fapesp, p. 47, 2012.

⁸⁰ “Manos”: amigos. Há variações deste termo, como “truta”. Esse socioleto é de extrema importância para se compreender a irmandade do movimento hip hop, e utilizada com muito respeito entre os moradores das periferias.

⁸¹ ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**, p.157, 1997.

Logo, o discurso ácido dos poetas do rap corporifica uma cisão entre suas vidas em relação àqueles com os quais se confrontam, e os abriga no lirismo que lhes dá direito à fala. Inúmeros grupos de rap mostram que o mundo do crime é uma possibilidade cotidiana na vida dos sujeitos periféricos. Assim, há ainda muito a se explorar acerca do rap de prisão, seja no Brasil ou em outros países. No documentário “O prisioneiro das grades de ferro”, gravado meses antes da implosão do Complexo Carandiru, encontramos um momento dedicado aos rappers da prisão: as cenas mostram alguns detentos cantando suas músicas e, principalmente, traz à cena o estúdio que eles tinham dentro deste presídio, certamente não com todos os apetrechos e tecnologias necessários, mas a cena demonstra o apego e o esforço coletivo por esse espaço⁸².

O objetivo dessa pesquisa é, então, perceber como o rap revela esses espaços de exclusão, como se operam os mecanismos de identificação entre esses sujeitos, quais memórias e estigmas eles carregam. Ora, se o rap tem seu nascimento dentro de um paradigma de resistência e denúncia, imaginamos que encontraremos nesses poemas-músicas os resquícios e/ou a continuidade da forma de vida que tais sujeitos viviam fora das celas: o caráter de exclusão e marginalidade social/racial, além de revelar as contradições do sistema carcerário e, porque não, em última instância, do próprio ser humano.

A primeira hipótese que percebi é que o rap, tanto dentro quanto fora da prisão, é uma forma de redenção desses sujeitos marginalizados pela sociedade, pela justiça e pelos direitos humanos. Muitos rappers afirmam que uma forma de sair do mundo do crime é seguir esse caminho alternativo que o rap pode oferecer, por isso também os espaços culturais nas favelas são tão difundidos entre seus moradores, como os saraus e eventos do movimento hip hop já mencionados⁸³.

⁸² O PRISIONEIRO da grade de ferro: auto-retratos. Direção de Paulo Sacramento. Produção de Gustavo Steinberg; Paulo Sacramento. São Paulo: Olhos de Cão, 2003. Son., color. A parte do documentário que fala sobre o rap pode ser vista neste endereço: <<https://www.youtube.com/watch?v=F15glvlhaCs>>. Acesso em 10 maio de 2013.

⁸³ Um dos exemplos dessa preocupação com suas “quebradas” partiu recentemente do escritor Ferréz, que organizou em maio de 2014 o encontro de “Literatura Marginal” no Capão Redondo, afirmando o seguinte: “Agente [sic] voltou com a L.M [Literatura Marginal] pois acha que *o bairro tá muito zoado*,

Dentro das prisões, o rap é igualmente uma forma nostálgica de lembrar o que se vivia fora dali: seus bairros, suas famílias, seus “manos” e tudo o mais que acontecia na sua “quebrada”⁸⁴, servindo como um antídoto para tirá-los daquela realidade cruel, pois a rotina das prisões é um caminho perigoso a se trilhar.

Essas relações migram para o campo de “batalha simbólica” dentro da “dialética da marginalidade” expressando a violência em sua forma nua e crua, haja vista que se trata de sujeitos realmente com problemas com a lei. Ainda, entrelaçando o conceito de “literatura do real” que Seligmann-Silva traz para essas novas literaturas de cárcere, vale ressaltar que:

Evidentemente não se trata, com essa expressão, de se renomear o realismo ou naturalismo. Muito pelo contrário, essa “literatura do real” não deve ser confundida com as estratégias do realismo do século XIX. Ela se manifesta *também* nessa tradição, mas não apenas nela. Com este termo, refiro-me, antes, à tendência que se manifesta com mais força a partir do final do século XVIII no ocidente de apresentar na literatura e nas artes elementos de um real marcado pela sua violência e que foi pensada em partes sob conceitos como sublime [...], grotesco [...], abjeto [...] e *Unheimlich*⁸⁵.

Esses simbolismos do real operam como uma fuga desse submundo, na medida em que se fazer ouvir para além das celas frias e solitárias os fazem se reconectar com o mundo exterior, buscando expurgar seus traumas e seus medos, e ao mesmo tempo recobrando certo controle sobre seus corpos e suas mentes, com a finalidade de não enlouquecer ou morrer. Esses detalhes serão melhor expostos quando apresentar a análise do *corpus* escolhido.

a droga tá generalizada e o funk ostentação tem comido a mente dos molekes, então na moral, a única forma da gente tentar contrapor é fazer nossa parte pela arte. [...] Não podemos ficar omissos enquanto o mal reina na quebrada, quem convive sabe.” Ferréz (2014), grifo meu, disponível em: <<http://ferrez.blogspot.com.br/>>. Acesso em 20 maio de 2014.

⁸⁴ “Quebrada”: local onde se mora.

⁸⁵ SELIGMANN-SILVA, Márcio. Violência, encarceramento, (in)justiça: memórias de histórias reais das prisões paulistas. **Revista de Letras: UNESP**, Araraquara, p.33, 2003.

Dito isto, apresento agora os grupos de rap desta pesquisa, embora a voz de alguns de seus membros já tenha aparecido. Escolhi trabalhar com dois grupos surgidos dentro do Carandiru após o massacre por ser o marco do surgimento do movimento hip hop dentro das prisões, e por perceber que suas vozes são o eco de um passado que ainda é presente, ou seja, de um horror que não necessariamente se refere só ao massacre do dia 2 de outubro de 1999, mas repercute no massacre cotidiano que ocorre dentro das prisões do Brasil ainda hoje⁸⁶.

O primeiro grupo que escolhi chama-se “*Detentos do Rap*”⁸⁷. Fundado em 1996, inicialmente o grupo deveria se chamar “*Sistema Urbano*”, mas quando foram gravar o primeiro álbum, descobriram que já havia outra banda com mesmo nome. O grupo foi formado por quatro presidiários do pavilhão seis do Carandiru. Sua primeira formação era:

Daniel Sancy, 21, com cinco anos a cumprir, é o vocalista. Ronaldo da Silva, Eduardo Fonseca e Marcos José dos Santos, todos com 23 anos, fazem o refrão. O quinto integrante, Leonardo Lopes Cruz, 27, é uma espécie de empresário para questões internas da Detenção.⁸⁸

Em 2014 o grupo completou 18 anos de carreira, inclusive com divulgação do seu segundo DVD intitulado “Eternamente” (2014), onde podemos encontrar alguns clássicos que apresento neste trabalho, além de contar com a participação de grandes nomes do rap nacional, incluindo Dexter. Seu primeiro CD intitulado “Apologia ao crime” (1998) vendeu 30 mil cópias, número bastante relevante para o estilo musical e os meios de divulgação à época, e foi gravado em um estúdio

⁸⁶ Refiro-me a uma entrevista concedida pelo defensor público de São Paulo, Bruno Shimizu, intitulada “**No Brasil, temos um Carandiru a cada três anos**”, cujas estatísticas apontam que cerca de 120 pessoas morrem nas prisões em decorrência da violência policial. Disponível em: <<http://www.dw.de/pris%C3%B5es-brasileiras-t%C3%AAm-um-carandiru-a-cada-tr%C3%AAs-anos/a-16748437>>. Acesso em 17 abr.de 2013.

⁸⁷ Em alguns momentos usarei a sigla DTS para especificar o grupo. O grupo ainda relata em entrevistas que esta sigla passou a ser usada a partir do terceiro trabalho por problemas jurídicos com a antiga gravadora.

⁸⁸ FINOTTI, Ivan. Compor na cadeia é fácil: duro é gravar CD. **Folha de São Paulo**. São Paulo, p. 1-1. 31 jul. 1998. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq31079805.htm>>. Acesso em: 12 mar. 2013.

móvel disponibilizado pela gravadora. A notícia saiu na mídia, sendo assim descrito:

Compor as músicas, mesmo morando em celas diferentes, até que foi fácil. A parte complicada foi gravar um CD de 11 músicas sem sair uma única vez do Carandiru. Pois o grupo Detentos do Rap conseguiu esse feito e seu CD de estreia, "Apologia ao Crime", será lançado pela gravadora *Fieldzz* nessa segunda-feira.⁸⁹

Não há no documentário referido anteriormente referências aos grupos de minha pesquisa, embora eles tenham relação direta com essa difusão do rap no Carandiru, segundo relata Daniel Sancy em entrevista⁹⁰:

Música tinha bastante [no Carandiru], mas não tinha rap, tinha torneio de samba, axé, sertanejo. Aí começou a minha primeira luta pelo rap, de incluir nesses torneios, [...] aí no começo era meia dúzia, depois tinha que incentivar os caras pra cantar rap.⁹¹

Um dos grandes momentos deste grupo foi a gravação do primeiro DVD de rap⁹² do Brasil, ou seja, antes mesmo de grupos consagrados como “Racionais MC’s” e “Facção Central”, foram esses ex-presidiários que eternizaram através dos recursos tecnológicos um show de rap nacional. Saliento, inclusive, que este material está ainda por ser explorado dentro das categorias de performance, já que ali há

⁸⁹ Ibidem. Ainda, um resumo da história do grupo encontra-se em seu endereço virtual: <<http://detentosdorap.com.br/site/about-2/>>. Acesso em: 12 dez. de 2012.

⁹⁰ RÁDIO HELIÓPOLIS. Programa Revolução Rap, com Danilo Mano Zóio. **Entrevista Detentos do Rap**, 2013. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=pE5XSy-wU_g&list=FLKqBn7WUaqtnxSM7c4dZcvw&index=3>. Acesso em 20 set. de 2013.

⁹¹ Informação verbal concedida em 2013 a um programa de TV em São Paulo. O material não se encontra mais disponível online.

⁹² O primeiro DVD do Detentos do Rap encontra-se disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kStmUu3fhZo>>.

claramente a relação entre rappers e público, além da representação do universo carcerário por seus membros.

Atualmente Daniel Sancy é o único integrante da primeira formação que está no grupo. Mano Reco, MC a partir do segundo disco, tornou-se evangélico⁹³; retornou no quarto trabalho do grupo, porém as ideologias entre ele e outros integrantes estavam em choque. Nos próximos trabalhos Maurício DTS assumiu definitivamente os microfones do grupo até os dias atuais, além do DJ Colina, formando assim o trio DTS.

Por serem os pioneiros do rap no Carandiru, sua influência chega rapidamente a outros presidiários, inclusive o próximo grupo que irei trabalhar, o *509-E*, pois Dexter e Daniel eram amigos⁹⁴, e nas palavras do primeiro: “Os Detentos foram uma referência, porque os caras fizeram sucesso rimando do xadrez [cela]. Então, se a gente der um gás, também vamos conseguir”⁹⁵. Além deles, registre-se também o falecido traficante “Escadinha”⁹⁶, que aderiu ao rap na prisão e teve suas músicas interpretadas por diversos rappers como MV Bill, Marcelo D2, Racionais MC’s e Dina Dee, do grupo feminino Visão de Rua⁹⁷, cujas músicas remetem ao universo carcerário feminino, outro grande material a ser estudado.

⁹³ Há uma crescente conversão de rappers às religiões evangélicas, assim, o rap gospel também vem ganhando destaque. Pelo pouco que pude perceber, é interessante como esse estilo de rap e o estilo mais ‘tradicional’ parecem dialogar muito bem entre si, pois embora com alguns ideais diferentes, preservam a irmandade do movimento hip hop.

⁹⁴ Daniel revela em entrevista que ele e Dexter eram amigos desde a prisão, trocavam ideias. Dexter cortava seu cabelo (era cabeleireiro), e ambos escreveram juntos uma canção do *Detentos do Rap*, “Condições de sobreviver”. Ainda hoje a relação entre *Dexter* e o *DTS* é recíproca, sendo que aquele participa desse novo DVD de comemoração do grupo (O vídeo da entrevista foi removido do canal do youtube).

⁹⁵ In: ROCHA; DOMENICH; CAETANO, **Hip hop: a periferia grita**, 2001, p.81.

⁹⁶ “Escadinha” foi um traficante do Rio de Janeiro muito conhecido devido à sua fuga do presídio de Ilha Grande. Era também conhecido como um “bandido social”, conceito emprestado dos estudos de Eric Hobsbawn, pelas bondades que fazia para sua comunidade. Mais informações: <<http://www.espacoacademico.com.br/041/41netto.htm>>. Acesso em: 20 nov. de 2013.

⁹⁷ ROCHA; DOMENICH; CAETANO, op. cit., p. 76.

Dentre as atividades sociais que o DTS participa atualmente, estão a Quermesse da Grisson [rua do Capão Redondo]; um estúdio no Capão Redondo chamado “Maraca”, que permite que rappers consigam gravar sem sair de suas “quebradas”, e também o projeto “Ensaio”, em parceria com Ferréz. Nas palavras de Maurício DTS, o projeto é:

Ele [Ferréz] me explicou que seria um ensaio coletivo e chamaríamos vários grupos [de rap] para ensaiar todo mundo junto. Nesses ensaios damos uns toques para os grupos de como se manter no mercado fonográfico, postura de palco, capa de CD. Vários nomes de sucesso também já cantaram no Ensaio, como Dexter e Rappin Hood.⁹⁸

O grupo figura atualmente dentre os maiores nomes de rap nacional, porém, no sítio da banda, e mesmo em entrevistas e reportagens, a história não aponta muitos detalhes sobre o início de sua trajetória no Carandiru, diferentemente do que encontramos em relação ao “509-E”. Acredito que as principais referências sejam mesmo suas poesias que, ao longo de toda carreira, identifiquei 22⁹⁹ poemas-músicas com a temática do cárcere, sendo a maioria *corpus* dessa pesquisa (Anexo A – CD com as músicas e videoclipes do *Detentos do Rap e 509-E*).

509-E era uma cela do pavilhão sete do Carandiru. Essa cela deu nome a um grupo de rap formado em 1999 pelos amigos e “manos” da mesma “quebrada” em São Bernardo do Campo, chamados Dexter e Afro-X¹⁰⁰, ambos presos por ‘assalto à mão armada’ (artigo 157 do Código Penal). O grupo acabou em 2002, logo após a saída de Afro-X da prisão, depois disso cada um segue carreira solo até os dias atuais.

⁹⁸ In: MANDRAKE, Willian Domingues. *Detentos do Rap: novo DVD do grupo promete surpreender*. **Rap Nacional**, Itajaí, v. 5, , p.45, ago./set. 2012.

⁹⁹ Saliento que essa seleção foi feita do meu ponto de vista, logo, pode haver outras músicas que se aproximem da temática, mas ainda omiti a música “*Pior dos presídios*” (CD **O juiz + justo é o tempo**, 2010), pois conta a história de uma presidiária e entendo que cada espaço (prisão masculina e prisão feminina) tem suas peculiaridades, logo não conseguiria dar conta de delimitar tais diferenças nesta pesquisa.

¹⁰⁰ Dexter é Marcos Fernandes de Omena e Afro-X é Cristian de Souza Augusto.

Dexter cumpriu um total de 13 anos “exilado”¹⁰¹ como costuma dizer. Ele assim explica seu nome artístico:

Quando o rap chega no Brasil, era comum você adotar uma alcunha gringa e ir para a guerra. Imagino que essas coisas aconteceram porque *você não podia se expor, porque o rap colocava o dedo na ferida o tempo inteiro*. Como acontecia nos anos 1960, para que os inimigos não tivessem acesso à identidade verdadeira dos guerreiros que contestavam o poder. Enfim, queria ser revolucionário, comigo não era diferente, o rap falava para mim que, se eu quisesse ser alguém na periferia, tinha que estudar, e o hip-hop me ensinou mais do que a escola, muito mais, foi uma cultura que salvou minha vida e salva ainda milhares por aí.

Nessa de adquirir conhecimento, estava lá lendo, aí peguei a biografia do [Martin Luther] King para ler, e tem um trecho que fala dos filhos e cita o Dexter. Pensei: “Olha que louco”. Tinha o “x” ainda, uma puta ligação com o Malcolm, já sabia o porquê do “x” do Malcolm, era uma teia. Fui atrás do significado e descobri que Dexter significa o “correto, direito, sagaz, esperto e ligeiro”. Para sobreviver nesse mundo da periferia que a gente vive, tem de ser um Dexter.¹⁰²

Assim como Dexter, Afro-X também buscou conceituar historicamente seu nome artístico para enfatizar suas raízes africanas:

Lancei este nome, já pensando numa marca, porque o nosso país é composto de 60% de afrodescendentes. Já o X, em princípio foi uma homenagem a Malcolm-X, me espelhei muito na sua ideologia no início da carreira, hoje classifico

¹⁰¹ **Exilado sim, preso não** é o título de seu primeiro trabalho solo lançado em 2005. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IJakqfW9p7o>>. Acesso em 12 dez. de 2012.

¹⁰² CARVALHO, Igor. O filho brasileiro de Luther King. **Portal Fórum: Revista Fórum**. São Paulo, 18 jul. 2013. Disponível em: <<http://www.revistaforum.com.br/blog/2013/07/o-filho-brasileiro-de-luther-king/>>. Acesso em: 19 jul. 2013.

o X como uma incógnita. Significa qual é a identidade dos afrodescendentes, outra definição é que o X é = (vezes), multiplicar, jamais dividir.¹⁰³

Antes de serem presos, ambos já tinham seus próprios grupos de rap: Dexter participava do “*Snake Boys*” e Afro-X do “*Suburbanos*”, juntamente com seu irmão Bad (que também canta com o “509-E” em algumas músicas). Logo que Afro-X foi preso, em 1994, Dexter convida o irmão daquele para formarem um novo grupo, o “*Tribunal Popular*”, porém em 1998, é a vez de Dexter acabar indo para a prisão, onde se reencontram. Esse reencontro é performatizado no videoclipe “*Triagem*”, explorado no terceiro capítulo.

Ressalte-se que Dexter começou a assaltar quando, na gravação de seu primeiro CD com o “*Tribunal Popular*” lhe faltou dinheiro, ele então fica desesperado, pois iria gravar com seus grandes ídolos, Mano Brown e Edi Rock (do Racionais MC’s), a história segue em suas próprias palavras:

[...] estávamos bem, abrindo show para o Racionais. Fomos gravar, então, lá no Ateliê Estúdios, na Bela Vista. Nessa época, eram os singles, tipo um cartão de visitas, só tinha umas duas músicas. Chamei o Brown para produzir uma e o Edi Rock para produzir e cantar a outra. A música “De preto pra preto” eu cantaria, e a “Legítima defesa”, o Bad [integrante da banda]. Estávamos trabalhando e vem a notícia de que os sócios da gravadora brigaram e não ia mais rolar o disco. Pensei: “Porra, estou com meus ídolos produzindo e participando do meu disco, vou falhar?”. Arrumei a forma mais rápida de resolver a questão da grana, peguei uma arma e fui buscar. Foi por amor ao rap. Queria lançar meu disco e entrar no mercado, que estava inserido no contexto da revolução, e minhas ideias tinham de ser escutadas.¹⁰⁴

¹⁰³MAFRA, Elaine. **Entrevista Afro-X**, 2011. Blog: <<http://nasletrasdorap.blogspot.com.br/2011/06/entrevista-afrox.html>>. Acesso em: 12 jan. de 2013.

¹⁰⁴CARVALHO, Igor. op. cit.

Ainda sobre o grupo, há um documentário intitulado “*Entre a luz e a sombra*”¹⁰⁵, cuja diretora, Luciana Burlamaqui (2009), acompanhou o grupo por um tempo, e mostra-os fazendo shows, visitando a família, dentre outras situações cotidianas. O documentário conta também as histórias da atriz Sophie Bisilliat, que através do projeto teatral “*Talentos aprisionados*” dentro do Carandiru, descobriu a dupla de rappers, e do juiz Otávio de Machado Filho, que concedia a esses presos saírem para fazer seus shows, desafiando as regras da prisão, mas embasado na lei.

O juiz diz, em depoimento, acreditar numa recuperação humanista dos prisioneiros, porém, ao final da gravação percebe-se sua decepção em relação ao sistema prisional, bem como o de Sophie, que aparece numa cena dentro do Carandiru já vazio refletindo sobre os anos de trabalho voluntário que exerceu ali dentro, e em seguida ela se envolve em outros projetos nas periferias, pois diz que é preciso trabalhar com os jovens antes de eles irem parar na prisão¹⁰⁶.

Afro-X tornou-se educador após sair da prisão e recentemente lançou sua biografia no livro “*Ex-157 – a história que a mídia desconhece*”¹⁰⁷ (2009). O rapper também se tornou evangélico, como Mano Reco. Em suas palavras sobre o crime, diz: “Aprendi que o crime não compensa, que no final você é preso, morto ou acaba em uma cadeira de rodas”¹⁰⁸. Em 2005 lançou seu primeiro disco solo intitulado “*Regenerado*”, e em 2009, “*Das ruas para o mundo*”. Ele também é coordenador do “*Projeto Movimento*” que busca novos talentos para o rap, atuando na sua cidade natal, São Bernardo do Campo. O projeto

¹⁰⁵ Esse documentário é fruto de controvérsias, já que Dexter lançou nota dizendo desconhecer a maneira como seria utilizada sua imagem no material, pois não teve acesso ao trabalho completo antes do lançamento, pois ainda estava preso. No entanto, é um material importantíssimo que registra memórias do Carandiru.

¹⁰⁶ ENTRE a luz e a sombra. Direção de Luciana Burlamaqui. São Paulo: Zora Mídia, 2009. Son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4hkZIJDSRac>>. Acesso em: 05 dez. 2012.

¹⁰⁷ LIVRE, Catraca. **O rapper e ex-assaltante, Afro X, vira educador**, São Paulo, 29 de abr. de 2009. Disponível em: <<https://catracalivre.com.br/geral/urbanidade/indicacao/ex-assaltante-afro-x-vira-educador/>>. Acesso em 12 jan. 2013. “Nesta autobiografia ele conta como entrou e saiu do crime e como essa vida não compensa, seu intuito é levar este aprendizado a todos, principalmente aos jovens em situação de risco.”

¹⁰⁸ LIVRE, C. op. cit.

lançou duas coletâneas. É fundador da *ONG Super Ação*, cujo foco se concentra na educação, cultura e esportes, tentando desta forma oferecer uma alternativa ao sempre presente mundo do crime para as crianças das periferias¹⁰⁹.

Dexter também continua no cenário do rap nacional, e em 2014 protagonizou uma campanha pelo fim da revista vexatória nos presídios do Brasil:

Eu fui convidado pelo [Instituto] Conectas para participar da campanha pelo fim da revista vexatória, lançada hoje pela Rede Justiça Criminal. Para aqueles que não sabem, toda semana milhares de mulheres, filhas e irmãs de detentos são submetidas a procedimentos humilhantes de revista íntima nas penitenciárias de todo Brasil. Isso significa um enorme desrespeito aos direitos humanos e à dignidade dessas mulheres inocentes, que durante a revista vexatória são tratadas como culpadas. Eu apoio esta causa e convido todos vocês a se juntarem a nós.¹¹⁰

O rapper também atua em um projeto intitulado “*Como vai seu mundo*”, que em parceria com o “*Coletivo Peso*” faz trabalhos dentro de penitenciárias de Guarulhos, São Paulo¹¹¹, desde 2008. O rapper ainda faz questão de visitar os presídios nas cidades onde faz show, inclusive quando foi à Botucatu, interior de São Paulo, foi acusado de fazer parte da facção criminosa do PCC (Primeiro Comando da Capital),

¹⁰⁹ MAFRA, Elaine, op. cit.

¹¹⁰ MANDRAKE, Willian Domingues. Dexter participa da campanha pelo fim da revista vexatória nas prisões. **Portal Rap Nacional: online**. São Paulo, p. 1-2. 24 abr. 2014. Disponível em: <<http://rapnacional.virgula.uol.com.br/dexter-participa-da-campanha-pelo-fim-da-revista-vexatoria-nas-prisoos/>>. Acesso em: 25 abr. 2014.

¹¹¹ Além de Dexter, o rapper Gog também faz parte deste coletivo. No blog do coletivo encontramos a seguinte informação: “Hoje o Coletivo PESO cuida da *comunicação estratégica* dos rappers *GOG e DEXTER*, além de desenvolver projetos pelas vítimas das chuvas da região do pantanal e pela ressocialização de cidadãos reclusos em penitenciárias de Guarulhos-SP.” Endereço: <<http://periferiasoberana.blogspot.com.br/p/quem-e-de-peso.html>>. Acesso em 26 mar. de 2014.

tendo seu show cancelado¹¹². O show seria num evento beneficente denominado “*Ação hip hop – Natal sem fome*”. A polícia alegou que o show era uma “desculpa” para ocorrer uma reunião do PCC na cidade. O evento foi realizado na cidade ao lado. Sobre o PCC, Dexter afirma no programa “*Provocações*” (2013), da TV Cultura:

Eu gosto de pessoas que se organizam. Essas pessoas se organizam e hoje não existe mais morte na cadeia. Não estou defendendo bandido, estou defendendo o ser humano!¹¹³

Ambos os grupos, *DTS* e *509-E*, saíam escoltados pela polícia para realizarem seus shows em diversas cidades do Brasil¹¹⁴. Porém, após a participação polêmica do grupo *509-E* numa discussão com o policial Conte Lopes num programa de televisão aberta, as saídas foram impedidas e ficando cada vez mais difíceis para eles e outros grupos, conforme se vê no documentário “Entre a luz e a sombra”¹¹⁵.

O caráter pedagógico do rap, que apontarei a seguir, torna-se assim uma “linha de fuga” do mundo do crime, configurando uma *estética de sobrevivência* tanto para os rappers quanto para seu público. Ser um ex-detento, para além do estigma, serve como exemplo de vida desses sujeitos que sobreviveram ao caos desumano das prisões.

¹¹² NACIONAL, Rap, 2013. **Polícia militar tenta impedir show beneficente do Dexter alegando ser reunião do PCC**. Disponível em: <<http://www.rapnacional.com.br/novo/policia-militar-tenta-impedir-show-beneficente-do-dexter-alegando-ser-reuniao-do-pcc/>>. Acesso em 23 nov. de 2013.

¹¹³ DEXTER. “Depoimento [2013]”. São Paulo: *Programa Provocações*, por Antônio Abujamra, N.º. 629. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=s_nst6D6QFQ. Acesso em 12 out. 2014.

¹¹⁴ ESSINGER, Silvio. Rap do Carandiru ganha destaque na Inglaterra. **Uol Notícias: Cliquemusic**. São Paulo, p. 1-2. 26 ago. 2000. Disponível em: <<http://cliquemusic.uol.com.br/materias/ver/rap-do-carandiru-ganha-destaque-na-inglaterra>>. Acesso em: 13 mar. 2013.

¹¹⁵ ENTRE a luz e a sombra. Direção de Luciana Burlamaqui. São Paulo: Zora Mídia, 2009. Son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4hkZIJDSRac>>. Acesso em: 05 dez. 2012.

1.3 O PAPEL DO RAP: SEU CARÁTER PEDAGÓGICO

O rap possui muitas diferenças em relação a outros gêneros narrativo-musicais da diáspora africana, pela insistência numa poética ácida e “carregada de más intenções”, sendo que por muito tempo foi ignorado da mídia tradicional por ser “música que só fala de desgraça, violência e drogas”. Ora, se os rappers não se sentem representados pela cultura dominante, essa mesma cultura vai se sentir ameaçada ao perceber que os sujeitos de periferia também conseguem se organizar e criar seus próprios meios culturais, assumindo o controle de suas próprias imagens e expressando-se com sua própria voz¹¹⁶. Na esteira das concepções aqui reivindicadas, as sociologias das ausências e, conforme delinearei a seguir, das emergências são corroboradas pelo que pretendo apresentar como a pedagogia do rap performatizada: uma pedagogia de identificação e transformação dos sujeitos envolvidos.

Como já citado, num primeiro momento, percebeu-se a necessidade de busca de autoidentidade do movimento hip hop¹¹⁷, para exaltar aquilo que sempre foi visto como negativo, ou seja, sua cor de pele, seu cabelo, seu estilo de vida. Não obstante, encontramos essas declarações em diversas entrevistas de rappers, a exemplo do grupo de rap de maior destaque no país, desde a década de 1990, o Racionais MC’s¹¹⁸:

“O rap fez mudar muita coisa – ensinou o cara a não ter vergonha de onde mora, do cabelo, da cor, a poder falar da sua quebrada”, avalia, a certa altura, Blue. “Hoje, você vê qualquer moleque falando que mora na favela de peito aberto, mesmo que não more.” “E também disse ao negro que é preciso estudar e se cuidar”, completa KL Jay.¹¹⁹

¹¹⁶ ROCHA, João César de Castro. **A guerra dos relatos no Brasil contemporâneo**. Ou: a dialética da marginalidade, p.50, 2007.

¹¹⁷ SOUSA, Rafael Lopes de. **O movimento hip hop: a anticordialidade da “república dos manos” e a estética da violência**. São Paulo: Annablume, Fapesp, p. 102, 2012. Também em RIGUI, 2011.

¹¹⁸ Ver nota 19, da página 24.

¹¹⁹ ROLLING STONE, Revista. **Racionais MC’s estão na capa da edição de aniversário da Rolling Stone Brasil**, novembro de 2013. Disponível em: <<http://rollingstone.uol.com.br/noticia/racionais-mcs-estao-na-capa-da-edicao-de-aniversario-da-rolling-stone-brasili/>>. Acesso em 12 nov. de 2013.

Dexter narra como se deu seu encontro com o rap, através de uma música do próprio Racionais MC's, dando novo sentido à sua vida a partir daquele instante:

Era comezinho de 1990, morava com meus irmãos e estávamos, de noite, nos preparando para ir a um baile e ouvindo o “Som da massa”, que era um programa que tinha aos domingos. Estava amarrando o cadarço do meu tênis e anunciaram que ia tocar um som de uma banda nova. Tocou “Pânico na zona sul”. Mano, me arrepio de lembrar. *Defino essa noite da seguinte forma: imagina que você está em um quarto escuro, sem ver nada. Alguém, do nada, surge e acende uma luz. Tudo que o [Mano] Brown fala na música, eu sofria na rua, vi muito parceiro morrendo na mão dos pé-de-pato¹²⁰, dos policiais, vi muito parceiro se matando entre eles, vi várias situações de racismo.* Fui vítima de racismo na escola, desde o professor até a menininha loirinha que queria namorar o branquinho do olho azul. Sofri e não sabia, até aquela noite, como lidar com essa treta.¹²¹

Ao se reconhecerem enquanto sujeitos perpassados pelas mesmas experiências, eles começam a se organizar através dessa cultura hip hop e buscam transmitir para as novas gerações suas histórias e suas lutas dentro da sociedade brasileira. Conforme já apontava Stuart Hall (2003): “Uma vez que a identidade muda de acordo com a forma como o sujeito é interpelado ou representado, a identificação não é automática, mas pode ser ganhada ou perdida. Ela tornou-se politizada”¹²².

Ainda, esse é o papel que os aproxima dos antigos *griots*, contadores de histórias presentes em grupos étnicos africanos, que narravam as memórias coletivas de suas comunidades pela palavra

¹²⁰ Pé-de-pato: justiceiro, vingador, matador de bandidos.

¹²¹ CARVALHO, Igor. Op. cit.

¹²² HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Org. Liv Sovik. Trad. Adelaine La Guardia Resende, Ana Carolina Escosteguy, Cláudia Alvares, Francisco Rudiger, Sayonara Amaral. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p.21.

contada e cantada¹²³, assumindo a voz cultural de um lugar e as fronteiras do diálogo entre passado e presente, entre o vivido e o cotidiano¹²⁴.

Portanto, sob a luz dessa capacidade de contar o não contado, o não mensurado pelas mídias, retomo uma frase que permeia o imaginário dos difusores da literatura marginal e do movimento hip hop: “O rap é a literatura da periferia”; tal afirmação faz todo sentido se observarmos que os problemas na área da educação são mais percebidos nas regiões periféricas: a baixa qualidade da educação pública e a própria estrutura do sistema educacional, que busca ensinar a partir de uma lógica que não corresponde às realidades dos sujeitos, acabam por refletir no ensino defasado que se tem no país.

As aulas de literatura, por exemplo, são um paradoxo para essas crianças, já que os livros exigidos para a leitura são aqueles canonizados, com uma linguagem diferente de tudo aquilo que os estudantes possam visualizar no mundo real¹²⁵. Sem contar os problemas de leitura que se têm, não apenas nas periferias, mas no país como um todo. Sobre o assunto, vale aqui o que Afro-X comenta em uma entrevista, quando do lançamento da sua autobiografia, e a relação com a leitura na vida dos jovens:

O projeto de meu livro [Ex-157] objetiva o incentivo à leitura através da identificação com o autor. É comprovado estatisticamente o título do país que se menos lê no mundo, mas *as pessoas não leem porque não se identificam e isso é um plano do sistema, eles querem emburrecer as pessoas porque sabem que a leitura liberta e o conhecimento é o maior poder que podemos ter*. Acredito que o ser humano é condicionado, e

¹²³ Sugestão de leitura sobre os *griots*: LIMA, Tânia. (Org). *Griots - culturas africanas: linguagem, memória, imaginário*. Natal: Lucgraf, 2009.

¹²⁴ Vale dizer que há também mulheres contadoras de histórias, as *griotes*, chamadas *djelimusso* na cultura *mandingue*. Conheça mais: <http://www.substantivoplural.com.br/griots_livro.pdf>. Acesso em 20 mar. de 2013.

¹²⁵ Para aprofundar o assunto acerca do ensino de literatura em sala de aula, indico o livro de Tzvetán Todorov, “**A literatura em perigo**” (2009). Não quero com isso dizer que o ensino dos clássicos deva ser banido da escola, no entanto, mesclar o contemporâneo presente na vida dos estudantes para depois seguir para os textos canonizados é uma das estratégias de ensino que Todorov apresenta no referido livro.

através de minha história as pessoas são estimuladas a lerem e descubrem a importância da leitura para ampliar seus horizontes.¹²⁶

O rap, por ser uma poesia cantada, é a saída para que esses sujeitos tenham acesso a narrativas as quais eles compreendem e com as quais se identificam, muitas vezes, com suas histórias e testemunhos. Há uma forte relação do rap com a experiência do vivido, por isso torna-se mais fácil atrair a atenção dos adolescentes em sala de aula para se trabalhar com esse artefato cultural. Sérgio Vaz confirmou isso na prática, numa visita à Fundação Casa de São Paulo, local que abriga menores infratores:

NA FUNDAÇÃO CASA...

- Quem gosta de poesia?

-Ninguém senhor.

Aí recitei Negro drama dos Racionais.

- Senhor, isso é poesia?

-É.

-Então nós gosta.

É isso. Todo mundo gosta de poesia.

Só não sabe que gosta.¹²⁷

Além de a oralidade estar mais próxima daqueles sujeitos que não tem acesso ao universo grafocêntrico, é sua junção com o ritmo que pode incentivar os estudantes a se interessar pelo assunto e buscar conhecimento. Essa citação de Sérgio Vaz mostra bem claramente, em se tratando de poesia, que muitas vezes se propaga uma concepção muito abstrata do que pode ou deve ser chamado de poesia, quando na verdade pode-se inserir música, e aqui digo qualquer estilo musical, para se trabalhar rimas e entoações.

A professora Mei Hua Soares (2008), constatou em sua dissertação de mestrado que o discurso que o rap e a literatura marginal propagam já está surtindo efeitos em alguns lugares. Ao elaborar sua pesquisa em uma escola estadual de São Paulo, os resultados corroboram o que foi dito até aqui:

¹²⁶ MAFRA, Elaine, op. cit., grifo meu.

¹²⁷ VAZ, Sérgio, 2013. Blog do autor <coleccionadordepedras.blogspot.com>. Acesso em 25 jan. de 2014.

A vida periférica desses autores (...), junto a outros fatores, parece despertar a identificação dos alunos de periferia. Muitas vezes imersos em um cotidiano próximo do descrito nas obras, com empregos parecidos pelos executados anteriormente pelos autores, com um linguajar repleto de gírias e códigos que também estão presentes ao longo das narrativas e poemas dessa vertente literária, esse jovem aluno de escola pública de periferia passa a perceber, a partir das leituras literárias experimentadas em sala de aula, uma representatividade social até então não vista nas demais obras canônicas. Não só isso; esse mesmo aluno percebe que, para além das drogas e da violência como fuga ou vazão da opressão a que constantemente é submetido, a expressão artístico-literária de seus medos, anseios e angústias é uma alternativa possível, e com a leitura dessas obras sente-se lido pelo outro. Ele não está mais só: existe um grupo de pessoas que fez e faz dessa mesma opressão material literário, de denúncia, de registro, cultura.¹²⁸

Essas constatações de pesquisas com práticas em sala de aula podem nos servir como alerta para darmos uma nova atenção ao que emerge das diversas periferias do país. Nunca se ouviu tanto falar, e com orgulho, de um universo simbólico denominado periferia / favela. E esses sujeitos, que muitas vezes são excluídos dos mecanismos de aprendizagem por conta da própria falta de opção que o ensino tradicional traz, demarcam o uso da oralidade, como constatou João César Rocha:

Então, o uso da oralidade, como um processo estruturador de muitos textos literários aqui analisados [e aqui no caso, o rap], tem de ser visto tanto como uma forma de inclusão, quanto como a permanência de um circuito comunicativo

¹²⁸ SOARES, Mei Hua. **A literatura marginal-periférica na escola**. 2008. Dissertação (Mestrado) - Curso de Pós-graduação em Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, p. 49-50, 2008.

organizado em torno da ação performática característica da transmissão oral da cultura.¹²⁹

Praticamente em todos os discursos de rappers brasileiros manifesta-se o compromisso sobre o que falam e para quem falam. Ou seja, essa necessidade de se transmitir aos seus ouvintes uma realidade/verdade para que nesse *dialogismo*, no sentido bakhtiniano, se consiga resultados melhores do que aquilo que geralmente se consegue através da educação formal. Nas palavras de Dexter

[Pergunta] Então o rap te instigou a ir atrás de um conhecimento que a escola não tinha estimulado?

Dexter: Exatamente. *Nem a política da escola alcançou o que o rap deu pra gente. Vem um intelectual pra mim e fala “Dexter, você tem que ler Malcolm X”. Mas aí, o intelectual vai falar o que é que eu tenho que ler? Aí chega um parceiro e fala: “Negão, eu li lá e foi foda, você tem que ler”, imediatamente passo a me interessar. Percebe a diferença? É a identificação. Foi isso que aconteceu com o rap. O rap é pra mim um grande professor*¹³⁰.

Se pensarmos como Paulo Freire aborda a temática de aprendizagem no conjunto de suas obras, podemos inserir o movimento hip hop dentro daquilo que seria a capacidade transformadora dos oprimidos para superar a opressão. Segundo o pensador, é a partir da união entre os oprimidos, valorizando o saber popular que se poderá pensar numa nova forma de aprendizagem/educação:

Esta é a razão por que, realmente indispensável ao processo revolucionário, a união dos oprimidos exige deste processo que ele seja, desde seu começo, o que deve ser: Ação cultural.

¹²⁹ ROCHA, João César de Castro. **A guerra dos relatos no Brasil contemporâneo**: Ou: a dialética da marginalidade, p.40, 2007.

¹³⁰ MONCAU, Gabriela; DELMANTO, Júlio. Dexter: somos um inimigo em potencial. **Revista Brasil de Fato: Uma visão popular do Brasil e do mundo**. São Paulo, 23 nov. 2011. Disponível em: <<http://www.brasildefato.com.br/content/somos-um-inimigo-em-potencial-só-por-termos-nascido-negros-dexter-rapper-brasileir>>. Acesso em: 03 fev. 2013 – grifo meu.

Ação cultural, cuja prática para conseguir a unidade dos oprimidos vai depender da experiência histórica e existencial que eles estejam tendo, nesta ou naquela estrutura.¹³¹

Como já mencionei, os rappers estão sempre envolvidos com eventos culturais e educativos nas periferias do país, característica que fundamentou as referidas posses já no início do movimento hip hop nos Estados Unidos. Aqui no Brasil, temos vários exemplos além dos rappers aqui estudados, podemos citar Vaz, Ferréz, Renan (do grupo Inquérito), o rapper Carlos Eduardo Taddeo, ex-MC do grupo *Facção Central*, que lançou o livro *A guerra não declarada na visão de um favelado* (2012) e atualmente percorre o país falando sobre favela e desigualdade social, política e rap em escolas e eventos de hip hop.

Estar inserido num universo onde as dificuldades cotidianas fazem o sujeito submergir numa identidade inferiorizada e marginalizada, mas reconhecer-se coletivamente em outros sujeitos através do movimento hip hop, passar a refletir acerca de seus problemas comuns, faz com que tanto os rappers quanto seu público assumam esse engajamento político em suas vidas. É por isso que o rap se encaixa nessa metodologia de ensino elaborada por Freire, pois segundo ele, uma pedagogia libertadora é

[uma] “Pedagogia que faça da opressão e de suas causas objeto de reflexão dos oprimidos, de que resultará o seu engajamento necessário na luta por sua libertação, em que esta pedagogia se fará e refará”¹³².

Os rappers sentem-se como *exemplos* para os seus, como afirma Daniel Sancy, do DTS: “[...] então fazer música e letra para nosso povo requer uma responsabilidade, que tem que estar claro quando se pega na caneta”¹³³, logo, num primeiro momento há compromisso de se *transmitir uma mensagem* ao seu público.

¹³¹ FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, p.101, 2005.

¹³² *Ibid.*, p. 17.

¹³³ MANDRAKE, Willian D. Detentos do Rap: novo DVD do grupo promete surpreender. **Rap Nacional**, Itajaí, v. 5, p.43, ago./set. 2012.

Outra peculiaridade já percebida é a “linguagem dos manos”, aquilo que em Volnei Righi aparece como “socioleto”¹³⁴ definido por Pierre Zima como “um tipo de comunicação bastante peculiar da periferia/do gueto que é uma linguagem oral trazida para o campo da escrita”. Ou seja, nas poesias do rap sabe-se que elas carregam fortes laços com a oralidade, e essa oralidade é refletida numa linguagem específica das periferias. Logo, as “gírias” e outras “deturpações” da língua fazem-se necessárias para acompanhar a batida do som; para que as pessoas da comunidade se identifiquem e também, por que não, para demarcar uma diferença que mostra que a língua do povo deve se fazer ouvir, já que a ‘língua oficial’ encontra-se apenas em documentos oficiais e situações formais, tornando-se assim um instrumento de poder e exclusão.

Nos poemas-músicas que vou apresentar, essa linguagem está mais distante ainda do cotidiano, pois além dos socioletos comumente usados nas periferias, há aquela linguagem mais específica da prisão. Para melhor compreendê-las fiz buscas através de comunidades de rap nas redes sociais, bem como alguns trabalhos que consultei trazem suas “traduções”¹³⁵, a exemplo desse supracitado. Ainda encontrei no endereço virtual do bairro Capão Redondo uma coluna específica que fala sobre o dialeto da comunidade, cujos dados são alimentados pelas pessoas dessa e de outras periferias¹³⁶.

Com uma linguagem própria e um tema engajado, o rap se firma como um dos mais importantes meios de emancipação de sujeitos periféricos que, através deste, relembram suas raízes africanas, propagam os valores culturais da periferia e preservam a memória de tantos que lutaram pela causa dos oprimidos, desde Che Guevara, passando por Malcolm X e Martin Luther King, até Zumbi dos Palmares, Mariguella, dentre outros, como afirma Dexter:

¹³⁴ RIGHI, Volnei José. **Rap - ritmo e poesia**: a construção identitária do negro no imaginário do RAP brasileiro, p.15, 2011.

¹³⁵ Conforme forem aparecendo nos poemas-músicas, irei destacando esses socioletos.

¹³⁶ O endereço é <www.capao.com.br>. Neste, encontramos também um arquivo que relaciona diversas bibliografias acerca de estudos já realizados sobre o movimento hip hop, material de grande valia para quem deseja estudar este tema. No trabalho de RIGHI (2011) também há referência acerca desse ‘dicionário’, como ele se refere.

É incrível como o hip hop salva vidas, conscientiza as pessoas. Já estávamos falando de todos os problemas nas comunidades há muitos anos. Basicamente cantamos sobre as mudanças que queremos. Muito já se mudou, mas a situação do jovem negro ainda é muito ruim no país.¹³⁷

Ressalte-se que essa emancipação e esse reconhecimento se dão entre seus membros, que não se importam muito com o que os “outros” de fora pensam a respeito deles. Digo isso no sentido daquela “anticordialidade” explorada por Sousa e já explanada ao longo do texto. Todas essas características culminam numa performance que une a voz ao corpo desse sujeito, como bem explora Paul Zumthor (1997), denotando uma função social que se reflete nesse testemunho de um sobrevivente (*superstis*, para Seligmann-Silva), seja ele da periferia ou da prisão, mas que precisa constantemente falar ao seu público para que consiga compartilhar o peso que a vida real lhe impinge cotidianamente.

Para completar esse caráter pedagógico do rap e do movimento da literatura marginal, vale ainda registrar o “Manifesto das Estéticas das Periferias¹³⁸” (Anexo B1) criado para a terceira edição de evento homônimo, que ocorreu no mês de agosto de 2013 em São Paulo. Esses espaços têm aglutinado diversos ativistas culturais da periferia que costumam chamar esses locais de “quilombos” de resistência.

Esse manifesto, assim como o “Manifesto da Antropofagia Periférica” (Anexo B2), de Sérgio Vaz, também citado no texto anterior, nos mostra que há uma nova arte, um novo movimento eclodindo daqueles lugares que sempre são notícias somente de tragédias e/ou das

¹³⁷ FLORO, Paulo. Depois de 13 anos preso, rapper Dexter comemora liberdade com novo trabalho: “hip hop salva vidas”. **Revista O Grito**. Recife, p. 1-4. 06 set. 2013. Disponível em: <<http://revistaogrito.ne10.uol.com.br/page/blog/2013/09/06/entrevista-dexter/>>. Acesso em: 07 set. 2013.

¹³⁸ As periferias vêm se organizando há muito tempo para suprir a falta de e criar alternativas culturais, a exemplo dos saraus, do rap e da literatura marginal. “Estéticas das periferias” surge para integrar essas artes e possibilitar o diálogo entre as diversas periferias de São Paulo: “Aumentou o número de parceiros e o evento se espalhou pela periferia. São 43 espaços culturais, 40 deles nas periferias e subúrbios. Destaque para os 16 CEUS, 8 Fábricas de Cultura, os roteiros do Ônibus- Biblioteca, CCJ, CFC de Cidade Tiradentes e CC da Penha. Com tantos espaços assim, multiplicamos as atividades. Serão mais de 150 atrações espalhadas por toda a cidade.” Mais informações em sua página: <<http://www.esteticasdaperiferia.org.br/2013/>>. Acesso em 20 ago. de 2013.

páginas policiais. Há aí um novo tempo chegando, e a periferia se encontra na linha de frente dessa revolução cultural que aparece latejando dores, mas também trazendo o orgulho de um povo que sabe muito bem como funciona o “sistema”. Podemos caracterizar essas ocorrências como as “atividades de cuidado” requeridas para se construir uma “sociologia das emergências”, segundo a concepção de Boaventura de Sousa Santos:

A sociologia das emergências consiste em substituir o vazio do futuro segundo o tempo linear (um vazio que tanto é tudo como é nada) por um futuro de possibilidades plurais e concretas, simultaneamente utópicas e realistas, que se vão construindo no presente através das actividades [sic] de cuidado.¹³⁹

Não é em vão que o “movimento marginal” de São Paulo encontra-se hoje em efervescência, pois é nessa mesma “terra de arranha-céus” como dizem os Racionais, que os sujeitos de periferia sofrem cotidianamente os abusos policiais, instrumento de repressões do Estado aos mais “fracos”, ou seja, aos pobres e pretos, além de toda violência real e simbólica que se propaga em suas vidas:

As formas de relacionamento do sujeito com o mundo assim como o espaço político que este ocupa se mostram refletidas nas práticas e resultados da interdição e permissão de sua autorrepresentação social e política, nas construções e desconstruções de estereótipos (associadas com a convivência com estes) e, finalmente, nos reflexos destes estabelecimentos ideológicos sobre o seu corpo físico e discursivo.¹⁴⁰

¹³⁹ SANTOS, Boaventura de Souza. **Para uma sociologia das ausências e das emergências**, p. 254, 2002.

¹⁴⁰ SANTOS, Livia Natália. **A lírica menor: Por uma Teoria da Literatura das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa**, p.220, 2010.

Assim como o rapper GOG¹⁴¹ já questionava “Pesquisa Publicada Prova/ Preferencialmente/ Preto/ Pobre/ Prostituta/ Pra Polícia Prender/ Pare/ Pense/ Por quê?”, faz-se necessário olhar para essa cultura de maneira a compreendê-la e difundi-la em outros espaços, pois se as populações das periferias não são poucas, poucas também não são suas histórias e memórias, seus relatos e suas experiências, que há muito existem, mas agora surgem num contexto acadêmico para que possamos ampliar nosso conhecimento e passar a olhar esse “outro” de forma a reconhecer sua *presença* não apenas como coadjuvante, e sim como protagonista de sua vida, aqui representada através da arte performatizada.

É interessante também que passemos a refletir sobre nosso papel intelectual, pois essa aglomeração cultural com a qual, muitas vezes, não sabemos lidar já está produzindo seus frutos. Basta olharmos para o crescente interesse do mercado cultural e das mídias dominantes por esses sujeitos. É bem verdade que para esse fenômeno há que se olhar de maneira cautelosa, haja vista que, como bem já exploraram Adorno e Benjamin, as apropriações da indústria cultural podem deturpar as culturas e os saberes.

Assim como já assinalavam João Rocha e Boaventura de Sousa Santos, há muitas vezes um relativo desconforto por parte da academia, por não saber ao certo lidar com essas transformações na prática. Temos um histórico de séculos de teorias e suas formas de ler o mundo, mas quando nos deparamos com algo com o qual não estamos acostumados, ficamos sem direção. Por isso é importante pontuar que o movimento hip hop e a literatura marginal estão propagando uma nova pedagogia por aí, independentemente de ser pautada dentro de espaços formais de educação e aprendizagem.

Essa pedagogia vem trazendo inúmeras novas personagens que têm assumido suas vozes através de diversas formas de arte, seja pela escrita, pela oralidade e/ou pela performance. Será que vale a pena, nós, os outros, tentarmos classificar e encaixar essas artes dentro de alguma teoria que conhecemos para nos mantermos confortáveis (o que, diga-se de passagem, esse trabalho também busca fazer, de certa forma), ou será que devemos abrir mão de obedecermos teorias e nos deixarmos levar pela inserção e imersão prática deste movimento? Resta a cada um de

¹⁴¹ GOG, **Brasil com P**, 2000. GOG é Genival Oliveira Gonçalves, rapper de Brasília desde a década de 1980, carrega a alcunha de “poeta do rap nacional” (Revista Rap Nacional, março/abril de 2012, p.31). Em RIGHI (2011) há um capítulo específico acerca do trabalho deste rapper.

nós pensarmos a respeito, pois esse desconforto se dá também porque há resistência de ambos os pontos de partida (tanto a academia quanto a periferia), culminando num choque de dialéticas, já apontados por João Cézar Rocha.

É bem verdade, também, que quando Spivak (2010) traz à tona a discussão em *Pode o subalterno falar*, ela conclui que isso não é possível, pois sua voz é sempre (re) interpretada pelo “outro” intelectual, do discurso dominante cujo objetivo final é apenas retratar esse outro em sua condição de vítima ou diferente. Mas diante das produções que se colocam aqui sobre o rap de cárcere, e das produções de cárcere em geral, podemos pensar juntamente com Tereza da Cruz, que aponta que:

[...] embora a postura de Spivak pareça incontornável, [...] as narrativas do cárcere parecem possíveis de serem narradas a partir de uma negociação mais ou menos explicitada que implica um movimento de releitura do papel das instituições que detêm o poder de legitimá-las. Mas implica também, e sobretudo considerando-se a emergência de novos sujeitos sociais, uma possibilidade de abertura para uma nova audição na qual o pensamento crítico, diante do incômodo de tratar do Outro e do reconhecimento das suas próprias limitações, encontre também a sua mais profunda relevância.¹⁴²

A autora trata especificamente do reconhecimento das narrativas de cárcere no artefato livro, e de como suas legitimações podem se dar nos espaços canônicos, mas aqui especificamente é a voz e o corpo do rapper que se coloca ativamente para se legitimar. Daí o dilema que se impõe ao tradutor cultural de saber até que ponto sua fala não interfere a do seu personagem cultural.

Logo, seguindo na mesma linha de pensamento que Tereza Cruz apresenta, penso que é possível, sim, neste trabalho que o subalterno fale e crie seus próprios horizontes e mecanismos de propagação, assim como bem se vê no papel que o movimento hip hop cumpre hoje em nossa sociedade, através de performances vocais e corporais que

¹⁴² CRUZ, Tereza A. F. da. **Balbuícios dos planetas sem boca na ilha Grande e no Carandiru:** (ou apontamentos sobre o testemunho de presos comuns e o papel do intelectual como mediador). Anais ABRALIC, Campina Grande, p.10, 2013.

presentificam o sujeito consciente de suas ações metaforizadas pelos discursos e lugares que ocupam: sejam os manifestos, as prosas, os saraus, os shows de rap, há um artista se empoderando e empoderando seu público, sem necessidade de intermediadores no processo de conhecimento e fruição cultural.

Após essas considerações, foquemos então nas poéticas desse *corpus*, nos capítulos a seguir para compreendermos como é possível delinear uma *estética de sobrevivência* a partir das poesias e performances dos rappers de cárcere, dentro do cenário do Carandiru.

2 RAP, A POESIA DA VIOLÊNCIA, OU SOBRE COMO “SOBREVIVER NO INFERNO”¹⁴³

Cada detento/ uma mãe/ uma crença/ Cada crime/
 uma sentença/ Cada sentença/ um motivo/ uma
 história/ de lágrima, sangue/ vidas e glórias/
 abandono, miséria, ódio, sofrimento, desprezo,
 desilusão/ ação do tempo/ Misture bem essa
 química/ Pronto:/ eis um novo detento.

(Racionais MC's, 1997)

Após delinear o nascimento do rap, seu caráter pedagógico e os grupos que consolidaram sua trajetória na prisão, mais especificamente no Carandiru, faz-se necessário analisar suas obras/performances poéticas e histórico-jurídicas, já que se trata de testemunhos, (auto) biografias e memórias do “vale da sombra e da morte”¹⁴⁴. Os poemas que os grupos “509-E” e “Detentos do Rap” fizeram acerca de suas experiências no Complexo Carandiru compõem um riquíssimo material para se olhar para essas histórias e (re) conhecer seus personagens “marginais”, com seus traumas e dramas eternizados num lirismo gritante.

Ao longo dos 45 poemas musicais aqui selecionados (ANEXO B) encontramos diversas situações emblemáticas de sujeitos que se esfacelaram e usaram suas vozes na tentativa de se transportarem desse ambiente, buscando assim de alguma forma se salvar pela palavra.

Durante o percurso, veremos temas que tratam do ambiente carcerário, ou seja, o Carandiru; os três estigmas que marcam o eu lírico de um possível ex e/ou futuro detento; a relação com a família e amigos; a espera pela liberdade e a relação com a morte; a sedução pelo mundo do crime e seu posterior resultado; a visão do ladrão *versus* a visão da sociedade, bem como a contradição do réu e desta mesma sociedade; a “lei do inferno” (lei do cão) e a lei dos homens; a culpa, a raiva, a saudade e as fugas de tudo isso através do rap-poesia. Obviamente

¹⁴³ O termo entre aspas faz alusão ao disco do grupo **Racionais MC's**, do ano de 1997, chamado “**Sobrevivendo no inferno**”. Neste disco também há a música epígrafe deste capítulo, “**Diário de um Detento**”, já mencionada anteriormente.

¹⁴⁴ Citação bíblica do Salmo 91, muito recorrente entre detentos, inclusive nas músicas aqui elencadas.

alguns poemas tratam de diversos temas ao mesmo tempo, mas irei esboçando conforme for explorando as análises, a seguir.

Vale lembrar que essas poesias assumem um caráter dúbio ao se relacionarem com uma realidade que nos escapa, mas que se corporifica numa linguagem que deve ser por nós decifrada e questionada, além de “botar o dedo na ferida”, como os rappers costumam falar e performartizar em seus discursos.

2.1 O CÁRCERE: O FANTASMA DO CARANDIRU

Quem nunca esteve em alguma instituição privado de liberdade não sabe exatamente quais tipos de sentimentos podem ser despertados diante de tal situação. A prisão tornou-se a principal pena do sistema capitalista, e já vem sendo denunciada por inúmeros grandes estudiosos. As obras artísticas que nasceram após o massacre do Carandiru trazem marcas indeléveis de um sofrimento que veio à tona pelo massacre, mas que sempre existiu nas diversas prisões ao redor do mundo.

E em se tratando de Brasil, a situação deplorável das prisões reproduz aquilo que Lôic Wacquant chama de “campos de concentração para pobres”¹⁴⁵, incidindo em uma nova “ditadura” sobre esses sujeitos. Essa análise corrobora os estudos de Giorgio Agamben (2002) sobre a vida nua do *homo sacer* e o estado de exceção no qual as sociedades contemporâneas tem se firmado, pois “esta é a esfera na qual se pode matar sem cometer nenhum homicídio e sem celebrar um sacrifício, e sacra, isto é, mutável e insacrificável é a vida que foi capturada nesta esfera”¹⁴⁶. Ou seja, o prisioneiro que vive nestes atuais campos de concentração torna-se um sujeito descartável, já que sua vida parece não ter valor e o discurso de que a lei é igual perante todos se apresenta como mais um dos mitos propagados em nossa sociedade.

A escolha destes dois grupos de rap foi motivada justamente porque suas poesias e performances são memórias de um lugar onde ocorreu um genocídio que repercute nas poesias e na vida destes. O dia 2 de outubro de 1992 só é lembrado por aqueles que direta ou indiretamente, no caso desses personagens aqui, tiveram alguma relação com o fato. Mas para além dessa data, os “sobreviventes” que reivindicam suas vozes trazem testemunhos de um ambiente hostil e que

¹⁴⁵ WACQUANT, Lôic. **As prisões da miséria**. Rio de Janeiro: Zahar, p.13, 2011.

¹⁴⁶ AGAMBEN, Giorgio. **Homo sacer: o poder soberano e a vida nua**. Belo Horizonte: Ufmg, p.91, 2002.

os coloca cotidianamente frente à morte, mas que conseguem (sobre) viver a tudo isso: “O progresso trouxe guerra/ e muita ambição/ Vários trutas [amigos] de infância viraram ladrão/ Ainda bem que tamo vivo pra poder contar/ Porque os tempo bom sempre é bom relembrar”¹⁴⁷. Nas palavras de Seligmann-Silva, esse testemunho busca preencher uma lacuna, a lacuna entre o real e o simbólico:

O testemunho revela a linguagem e a lei como constructos dinâmicos, que carregam a marca de uma passagem constante, necessária e impossível, entre o “real” e o simbólico, entre o “passado” e o “presente”. Se o “real” pode ser pensado como um “desencontro” (algo que nos escapa como o sobrevivente o demonstra a partir de sua situação radical), *não deixa de ser verdade que a linguagem e, sobretudo, a linguagem da poesia e da literatura, busca esse encontro impossível*¹⁴⁸.

A Casa de Detenção de São Paulo, mais conhecida como Carandiru foi a maior prisão da América Latina, chegando a abrigar mais de nove mil presidiários, segundo apontam Viana, Duarte e Rheingantz (2007). Inicialmente, era a Penitenciária do Estado de São Paulo, inaugurada em 1921, cujo objetivo, além de abrigar detentos, era tornar-se referência em estudos científicos modernos acerca dos delitos e das penas. Em 1956 tornou-se o Complexo Penitenciário com o objetivo de sanar a superpopulação carcerária do estado, mas tal objetivo propiciou que a instituição fosse palco de inúmeras rebeliões, já que as condições de convivência dos detentos eram precárias¹⁴⁹. Devido ao seu tamanho e à importância de seus acontecimentos, desde o princípio, o Carandiru era, nas palavras de Cancelli, um ambiente que atraía grande curiosidade e atenção, inclusive de diversos intelectuais:

¹⁴⁷ 509-E, *Mile dias*, 2000.

¹⁴⁸ SELIGMANN-SILVA, Márcio. Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes. **Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História do Departamento de História da Puc-sp: Guerra, Império e Revolução**, São Paulo, v. 30, n. 1, p.82, 2005 – grifos meus.

¹⁴⁹ VIANA, Lúcia Q.; DUARTE, Cristiane R.; RHEINGANTZ, Paulo A. **Carandiru: deletado da memória**. Cadernos do PROARQ - Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós-graduação em Arquitetura - ano 1, páginas 69, 1997.

[...] São Paulo tinha, literalmente, como um de seus cartões postais um presídio: o Carandiru. Digno de nota no Brasil e nas Américas, a ponto de fazer parte de sua rotina o recebimento constante de visitantes [...] até mesmo de Levi Strauss, o Carandiru causava tamanha impressão favorável [...] que Stefan Zweig, amigo de Sigmund Freud, escreveu em livro sobre suas impressões [...]¹⁵⁰

Em relação ao massacre do Carandiru, pode-se dizer que foi resultado de uma operação desastrosa da polícia militar de São Paulo para conter uma suposta rebelião, resultando na morte de 111 detentos do pavilhão nove, segundo registros oficiais¹⁵¹. Mas mesmo nos tribunais jurídicos, há inúmeras distorções acerca do ocorrido, pois o processo ocorreu durante anos, fazendo com que diversos acusados sequer chegassem a ser julgados. Contudo é importante ressaltar que dentre os mortos, cerca de 80% ainda aguardavam julgamentos, e na época, mais de 92% dos presos haviam cometido crimes como assalto e danos ao patrimônio, e apenas 8% estavam presos por homicídios¹⁵².

Isso nos faz lembrar que Foucault já havia apontado os danos ao patrimônio como as principais causas de prisão no século XVII¹⁵³. Tais

¹⁵⁰ CANCELLI, *apud* VIANA; DUARTE; RHEINGANTZ, op. cit., p. 69.

¹⁵¹ Para uma reconstrução histórica acerca do massacre, recomendo o relatório organizado pela *Comissão Organizadora de Acompanhamento para os julgamentos do caso do Carandiru*. Disponível em: <<http://www.dhnet.org.br/direitos/militantes/cavallaro/carandiru.html>>. Acesso em 12 maio de 2014.

¹⁵² *Ibidem*.

¹⁵³ “Desde o fim do século XVII, com efeito, nota-se uma diminuição considerável dos crimes de sangue e, de um modo geral, das agressões físicas; os delitos contra a propriedade parecem prevalecer sobre os crimes violentos; o roubo e a vigarice sobre os assassinatos, os ferimentos e golpes; a delinquência difusa, ocasional, mas frequente das classes mais pobres é substituída por uma delinquência limitada e “hábil”; os criminosos do século XVII são “homens prostrados, mal alimentados, levados pelos impulsos e pela cólera, criminosos de verão” (FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**, p. 96, 2000)

delitos se reverberam até os dias atuais, pois o direito moderno é voltado à defesa da propriedade privada¹⁵⁴.

Hoje em dia, tempos onde o neoliberalismo dominou as sociedades ocidentais, instaurando-se à base da redistribuição da miséria, cujo incentivo resulta na busca desenfreada do consumo moldado pela oferta fetichizante, consolidar leis que defendam a propriedade privada faz com que nosso país seja a terceira maior população carcerária do mundo, visando ainda à privatização dos presídios¹⁵⁵, a exemplo do que já ocorre nos Estados Unidos.

Em setembro de 2002, os últimos detentos do Carandiru foram transferidos e ocorreu a implosão dos pavilhões seis, oito e nove. Hoje, quem passa pelo local pode apreciar pessoas caminhando num lugar chamado “Parque da Juventude”. Paulo Carvalho (2011), ao dissertar sobre o livro de Jocenir, “Diário de um detento”, narra a seguinte descrição sobre a memória do Carandiru:

Hoje, o complexo arquitetônico do Carandiru existe, sobretudo, sob a forma de memória individual dos ex-internos e da ex-população de funcionários lotados na extinta e demolida instituição. *Ou como manifestação da memória coletiva por meio da oralidade popular pautada em histórias que têm como paisagem o próprio Carandiru e seus personagens, fictícios ou não, que fortalecem o repertório simbólico da antiga penitenciária. E existe, também, pelas suas ruínas: fotos, vídeos, livros, música, cinema, dentre outras manifestações da linguagem artística, jornalística, científica, captadas e/ ou registradas, que interferem decisivamente sobre a compreensão dos atores sociais quanto a lembrar*

¹⁵⁴ Inúmeros criminólogos apontam estudos que confirmam essa tese com pesquisas, a exemplo de Alessandro Baratta, referenciado nesta pesquisa (ver bibliografia final).

¹⁵⁵ Indico um recente documentário sobre o presídio público-privado: “**A chegada das penitenciárias privadas ao Brasil**”, de Paula Sachetta, maio de 2014. Disponível em: <<http://apublica.org/2014/05/quanto-mais-presos-maior-o-lucro/>>. Além da reportagem “**Privatização de presídios avança em São Paulo**”. Disponível em: <<http://www.brasildefato.com.br/node/25930>>. Acesso em 15 out. de 2014.

ou esquecer a barbárie ocorrida no dia 2 de outubro de 1992.¹⁵⁶

Podemos dizer, então, que temos aqui ruínas poéticas do Carandiru, apontando uma história desconhecida e ocultada das notas oficiais. Conforme relatam alguns sobreviventes, a exemplo do livro supracitado e de algumas poesias registradas neste trabalho, o número de mortos deste episódio sangrento foi muito maior. Como insinua o poema-música *Amor, só de mãe*: “Meu filho eu perdi em 92 no massacre do Carandiru, não apresentaram o documento, nem o corpo no IML, desde o dia do massacre”¹⁵⁷.

Temos aqui um corpo invisível que ficou registrado apenas pela linguagem, que ocupa o lugar de vingar os esquecidos pela memória revelada. E essa invisibilidade remete a uma impossibilidade de enterrar os corpos, de processar o luto, tornando a dor e a busca pela justiça uma constante na vida daqueles que foram afetados¹⁵⁸. Sobre essas memórias literárias, Daniel Campos assinala:

Como nômades, *os detentos constroem máquinas de guerra e de resistência*; algumas são armas “improvisadas” feitas dentro do confinamento (para fugas, motins, combates, entre outras funções), *outras (mais resistentes) são tecidas pelos escritos que narram essa experiência. Assim, essas máquinas de guerra, esses testemunhos se tornam também armas de combate contra a máquina de poder do Estado, contra o controle do vigiar e punir, próprio do Panóptico dentro do complexo aparato – aparelho carcerário*¹⁵⁹.

¹⁵⁶ CARVALHO, Paulo Roberto Alves de. **Somos hermanos**: literatura de cárcere como testemunho - o caso de Diário de um Detento: o livro, de Jocenir, p.12, 2011.

¹⁵⁷ DTS, **Amor, só de mãe**, faixa 04, 2003.

¹⁵⁸ Um exemplo disso é o **Movimento Mães de Maio pela Democracia**, cuja fundadora Débora, perdeu o filho na guerra entre PCC e PM de São Paulo, em 2006. O Coletivo atua incessantemente apontando os dramas sociais e cotidianos das periferias, sempre denunciando mortes que não se investigam.

¹⁵⁹ CAMPOS, Daniel Correa Félix de. **Máquinas literárias, máquinas carcerárias**: os escritos de Graciliano Ramos, Reinaldo Arenas e Jean Genet. p. 28-29, 2006.

Aqui, as “máquinas de guerra e resistência” atingem o mais profundo ser do eu lírico para escancarar as dores e angústias de um episódio cruel na história desse país. No poema “Gladiador do inferno” ao contar quando chegou ao Carandiru, residente do pavilhão nove, palco da tragédia, o poeta remete-se aos ‘fantasmas’ do massacre:

Rogai por nós pecadores/ na hora da morte/ a
poeira/ vermelha cobre o pavilhão nove/ o sangue
escorre na escada/ em plena luz do dia/ à noite as
almas vagam na galeria/ [...] na faculdade do
crime/ impera o pânico e terror/ fase final de
pilantra estuprador/ seja feita a vontade/ perante a
lei do réu/ se tiver que provar o amargo do fel/
Fleury¹⁶⁰ dá risada/ vendo tudo pela Globo/
esperando que o massacre/ repita-se de novo/ aqui
pavilhão nove/ terra de ninguém/ Cristo não teve
aqui/ poucos dizem amém.¹⁶¹

Em alguns poemas a imagem dos “fantasmas” e “almas penadas”, sejam do massacre ou não, percorrem o imaginário aludindo que aqueles que sobrevivem neste ambiente encontram-se num pesadelo cruel. Ou seja, além do peso de cumprir a pena no “inferno” vivo, pode-se relacionar esse pesadelo a um processamento de culpa por esta condição. Dessa forma, somente invocando um personagem “gladiador” é que o poeta encontra forças para prosseguir.

Nesse sentido, portanto, o rapper assume o papel de testemunha que narra o seu trauma, conforme Seligmann-Silva (2008). Mas sua narrativa pressupõe um ato terapêutico que o permite se religar ao mundo, voltando à vida. Suas memórias servem também como exemplo para ser transmitido aos outros que não vivenciaram esta situação extrema.

Nestas situações, como nos genocídios ou nas perseguições violentas em massa de determinadas parcelas da população, a memória do trauma é sempre uma busca de compromisso entre o

¹⁶⁰ Luiz Antônio Fleury Filho era governador do estado de São Paulo à época do massacre.

¹⁶¹ DTS, **Gladiador do inferno**, faixa 11, 2005.

trabalho de memória individual e outro construído pela sociedade.¹⁶²

O autor ainda explica neste ensaio que o paralelo entre a narrativa do trauma e o ato clínico da psicanálise permite que situações como a dos rappers que aqui falam sejam possíveis, já que eles estariam ainda vivenciando esse trauma “num presente que não passa”, agindo assim, de uma forma clínica para tentar superar esse momento¹⁶³. E ainda este presente incessante pode ser configurado através das performances, que foram eternizadas através dos recursos audiovisuais, como veremos no capítulo três.

A possibilidade de narrarem seus traumas através da poesia-música parece algo inédito na vida desses sujeitos, já que foi durante o cumprimento das penas que eles resolveram “falar”. Naquele momento esses sujeitos ganharam a visibilidade, tornando-se protagonistas de suas histórias e trazendo a *cadeia* para o cenário musical e também para a mídia¹⁶⁴, embora não venha ao caso aprofundar como se deu a exploração dessas visibilidades, suas *literaturas-denúncias* marcaram um espaço importante na história do Carandiru, e principalmente na história de suas vidas.

Voltando ao massacre, em 2014 ocorreu o último julgamento dos policiais militares envolvidos. Foram condenados, porém, poderão cumprir suas penas em liberdade¹⁶⁵. Assim podemos perceber que a lei

¹⁶² SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psicologia Clínica**, Rio de Janeiro, p.67, 2008.

¹⁶³ Ibid., p. 79-80.

¹⁶⁴ O grupo **DTS** conseguiu visibilidade por ser o primeiro grupo a gravar seu trabalho sem sair do presídio, inclusive dando entrevistas exclusivas dentro do Carandiru, material que infelizmente não consegui encontrar. Já o **509-E**, além da visibilidade através do documentário já citado no cap.1, ganhou prêmios, sendo essa notícia divulgada pelo programa da emissora Globo, “*Fantástico*”, além da relação entre Afro-X e a atriz Simony na época ser exposta no programa “*Domingo legal*”, da emissora SBT.

¹⁶⁵ Luiz Alberto Mendes faz uma análise da condenação na reportagem **Impunidade do Carandiru estimula novos massacres**: “Estranho que pessoas condenadas até a 600 anos de prisão possam apelar da sentença em liberdade. A lei faculta esse direito ao cidadão, mas é o Juiz quem decide. É o caso destes PMs agora condenados. Se a sentença for confirmada, eles serão presos? E quando? Nem os promotores que trabalharam no caso arriscam uma previsão de quantos anos se passarão até que essas sentenças eventualmente comecem a ser cumpridas. O advogado dos PMs declarou, irônico, que se não morrer até lá, irá defendê-los sempre.” Disponível em:

parece operar “em dois pesos e duas medidas”, expressão que fica clara em vários poemas cantados pelos dois grupos que aqui reivindicam esse espaço de memórias. Após o massacre, muitos dos policiais envolvidos foram promovidos dentro da hierarquia militar, inclusive um deles foi nomeado comandante da ROTA¹⁶⁶, “tropa de elite” da polícia militar que participou da chacina e é bastante “conhecida” ainda hoje dos moradores das periferias paulistanas.

Alguns dos poemas-músicas que se pode retratar o Carandiru e/ou o massacre são *Som do inferno*; *Tempos difíceis*; *Casa cheia*; *Quebrando as algemas do preconceito*; *Entrevista no inferno*; *Casa de detenção*; *Gladiador do inferno*, do grupo Detentos do Rap. Do 509-E temos *Só os fortes*; *Triagem*; *Oitavo anjo*; *Carta à sociedade* e *A indústria*. Embora, como já mencionei, haja outros que sempre remetem ao discurso da prisão, há que se fazer um recorte para melhor compreender esses pontos de vista.

Em *O som do inferno* temos um panorama de um eu lírico atormentado pela sua condição de presidiário. No início, ouvem-se gritos de desespero e as rimas ásperas apresentam uma realidade nua:

Do lado de cá não adianta gritar/ Esforço é inútil
não vão te escutar/

Em cima dos muros eu observo/ o que acontece
neste mundo sujo e paralelo/ Não sei da onde veio
nem como surgiu/ Maldade desonestidade/ puta
que pariu/ Universo do Lúcifer/ cobra coral/
Mundo do crime/ legião do mal/ Eu quero me
livrar/ eu quero sair/ Eu quero esquecer/ de tudo
por aqui/ Aqui não faz pá/ aqui não faz pum/ São
dois caras e quatro facas/ Uma rua de número 10
no Carandiru/ Lugar abominável horrível/ lugar

<<http://www.cartacapital.com.br/sociedade/impunidade-do-carandiru-estimula-novos-massacres-8610.html>>. Acesso em 08 abr. de 2014.

¹⁶⁶ ROTA – *Ronda Ostensiva Tobias de Aguiar*, mencionada em algumas músicas do DTS. Para melhores informações acerca dos julgamentos, recomendo o artigo **Massacre do Carandiru: vinte anos sem responsabilização**, que mesmo sendo redigido antes do último julgamento, apresenta uma análise eloquente acerca do caso. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002012000300001>. Acesso em: 10 abr. 2014.

tenebroso/ Vidas humanas tiradas igual a de um porco/ E o sangue escorre junto aos esgotos [...]
 Fim de semana dia de visita/ Muito sorriso no rosto/ muito homicida/
 Uns veem as esposas/ outro veem os filhos/ Um rosto familiar sempre é bom neste lugar maldito/
 Mas é bom se ligar/ Se der o milho¹⁶⁷ na visita é lamentável fatalidade/ Segunda feira é sem lei/
 Não beber o seu sangue na maior maldade/ O clima pesa/ o tempo fecha/ Lugar não se encontra pra escapar/ Desta selva de pedra/ Rebelião acertos de conta/ Batida do choque/e eu vou passando pelo vale da vida/ e a sombra da morte/ e eu sou só mais um envolvido até a alma [...]¹⁶⁸

Ao enunciar que não sabe como pode existir um lugar como esse, o sujeito lírico passa a descrever um cenário permeado por maldades e horrores, fazendo comparações ao que há de pior no mundo, os gritos ao fundo contribuem para deixar a performance agonizante. Mesmo no momento em que ele diz que o domingo é um dia especial, pois se pode ver a família no horário da visita, caso cometa algum deslize isso pode resultar em morte ou rebelião, pois esse é o código da cadeia. Ou seja, o ambiente é uma bomba relógio prestes a explodir. Além disso, a alusão a rebeliões e a conseqüente entrada da tropa de choque apontam que quando isso ocorre não há como fugir, pode-se morrer tanto pela polícia quanto pela violência interna entre os detentos. Aqui o poeta lembra do ocorrido no massacre, sabendo que a mídia e os governantes “darão risadas”, caso a história se repita e elimine os “restos” do “sistema”.

Em todos os poemas-músicas elencados para essa temática encontramos palavras como *“inferno; diabo/lúcifer; traição; sobrevivente; selva de pedras; pesadelo; vegetar; lugar abominável; horroroso; maldito; legião do mal; etc.”*, o que remete a uma linguagem que busca aprisionar, e uso essa palavra de forma proposital, a imaterialidade do sofrimento físico e psíquico que esse eu lírico vive, a “indizibilidade” da dor. Parece que a cada dia que se consegue passar na cadeia é uma vitória na vida desses homens, pois não “caiu na dez”, lugar onde costumavam ocorrer os esfaqueamentos nos pavilhões, pois era a “esquina” entre as galerias, onde os guardas não podiam, e não queriam, observar o que ocorria.

¹⁶⁷ “Dar o milho”: vacilar.

¹⁶⁸ DTS, **O som do inferno**, faixa 02, 1998.

Não é o caso desses poemas, mas vale registrar também que o índice de suicídios¹⁶⁹ nas prisões sempre foi alto, já que a solidão e o isolamento do convívio social podem assolar a vida desses sujeitos violentamente.

Sobre o dia a dia dos detentos, relata-se que ficavam livres durante o dia e à noite voltavam para suas celas. Alguns tinham a possibilidade de trabalhar, outros de estudar, havia também o campo de futebol, os espaços de rap, a biblioteca, as igrejas, enfim, essas eram algumas das opções de transitar nesse lugar¹⁷⁰, embora também essa relativa ‘liberdade’ propiciasse espaço para as brigas internas, como vemos em *Apenas um sonho* (509-E). Em outro poema do mesmo grupo, encontramos a descrição da rotina “Já são quase 4 anos/ A mesma rotina/ Nunca muda os planos/ física/ campo/ visita/ jogo/ [...] A morte nos visita quase todo dia”¹⁷¹.

As imagens do espaço Carandiru se transformam em relatos de tragédias e traumas cotidianos vividos e/ou testemunhados pelos poetas que aqui se apresentam, portanto, esses discursos trazem aquilo que Seligmann-Silva identificou sendo a “literatura como inscrição do eu”:

Nessa literatura carcerária o simbólico aparece esmagado sob o peso do real e determina um redimensionamento dessas fronteiras. A noção de ‘escritura do corpo’ assume aqui uma literalidade raramente encontrada na história da literatura.¹⁷²

¹⁶⁹ Um estudo aponta o elevado índice de suicídios nas prisões no país entre o período de 2002 e 2008, apontando que o número de suicídios é 40% maior do que os números de fora da prisão. No entanto, percebe-se que forjar o suicídio tornou-se uma das práticas de facções criminosas, o que trairia as estatísticas, mas nem por isso elas deixam de ser relevantes para o assunto. Para melhores detalhes: <<http://www.ihu.unisinos.br/noticias/noticias-antiores/20009-prisoas-brasileiras-tem-%60boom%60-de-suicidios>>. Acesso em 12 ago. de 2014. Os poemas aqui apresentados não falam diretamente sobre o suicídio, mas essa é uma das possibilidades de morte dentre os presidiários.

¹⁷⁰ Refiro-me aqui tanto ao relato de Dráuzio Varella (2012), quanto ao documentário “O prisioneiro da grade de ferro” (2003), já mencionado.

¹⁷¹ 509-E, *A saudade contínua*, faixa 12, 2002.

¹⁷² SELIGMANN-SILVA, Márcio. Violência, encarceramento, (in)justiça: memórias de histórias reais das prisões paulistas. *Revista de Letras: UNESP*, Araraquara, v. 43, n. 2, p.35, 2003.

Os rappers trazem as memórias de histórias incutidas neste lugar, fazendo com que para além de serem apenas “números de prontuários”¹⁷³ do sistema carcerário, seus personagens assumam uma presença caracterizada por essas vozes.

Um dos problemas recorrentes nas prisões é a superlotação que, conseqüentemente, resultam em inúmeras rebeliões. Inclusive, o Carandiru foi palco de algumas ao longo de sua existência, e em 2001 certamente nossos personagens lá estavam¹⁷⁴. Esta rebelião, envolvendo 29 penitenciárias¹⁷⁵, foi comandada pela facção criminosa denominada PCC – Primeiro Comando da Capital –, cujo nascimento está diretamente relacionado ao evento do massacre de 1992, mas também a todos os desrespeitos aos direitos humanos dos presidiários. Apesar das contradições que possam existir em relação a tais organizações, é comprovado que elas cumprem um papel regulador dentro dos presídios, no sentido de controlar a violência entre presidiários e exigir seus direitos¹⁷⁶. A respeito deles Maria Rita Kehl aponta que nós,

Sejamos ‘hipócritas ou não’, devemos perceber que no estatuto do Primeiro Comando da Capital, por exemplo, os direcionamentos ”servem para a

¹⁷³ Os grupos que aqui apresento trazem, em algumas músicas, os números de prontuários que lhes representavam à época. A contagem ocorria toda manhã e se definia como o momento em que os guardas passavam de cela em cela pedindo aos seus “moradores” os números de seus prontuários, como se percebe em certas músicas deste *corpus*.

¹⁷⁴ Notícia veiculada à época, pelo fato de que a atriz Simony era esposa de Afro-X: “**Simony fica presa na cela do marido durante rebelião do Carandiru**”: <<http://www.terra.com.br/noticias/especial/pcc/pcc5.htm>>. Acesso em 05 mar. de 2014.

¹⁷⁵ “**Em 2001, megarrebelião promovida pelo PCC envolve 29 penitenciárias**”. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u121461.shtml>>. Acesso em 16 mar. de 2014. No anexo D apresento alguns registros fotográficos desta rebelião.

¹⁷⁶ Para melhores informações sobre o assunto indico a reportagem **16 perguntas sobre o PCC**, que remete a quatro pesquisadores refletindo sobre a organização. Disponível em: <http://blogs.estadao.com.br/crimes-no-brasil/2010/01/23/16-perguntas-sobre-o-cc/?doing_wp_cron=1352300422%20http://bit.ly/Q79NNs>. Acesso em 11 out. de 2013. No documentário **Entre a luz e a sombra** também há depoimentos acerca do PCC.

sociedade toda. Falam de paz, justiça, lealdade, respeito, falam em união dos irmãos [...]”¹⁷⁷

O papel regulador da violência na dinâmica social permite o convívio entre facções criminosas e a crescente corrupção policial, e tais entrelaçamentos estruturais fazem com que o sujeito enclausurado não possa confiar em ninguém, já que a sentença da cadeia é a morte, caso cometa algum deslize:

Vou te apresentar o que você não conhece/ Anote tudo/ vê se não esquece/ Você verá que não deixei me envolver/ Pra sobreviver por aqui tem que ser/ Mesmo no inferno é bom saber com quem se anda/ Senão embassa/ vira/ desanda/Vejo vários irmãos tomando back¹⁷⁸/ O barato é feio/ bem pior que o crack/ Quiaca todo dia cabo branco na mão¹⁷⁹/ Encontrar a morte é um, dois ladrão/ Mais um pilantra/ foi sentenciado/ Sua pena: Morrer esfaqueado/ Aqui é foda não tem comédia/ O clima é de tensão/ maldade/ inveja/ A destruição mora nesse lugar.¹⁸⁰

Percebe-se também um código de honra entre os ladrões, que fica cada vez mais “embassado” dentro desse espaço, quem não segue as regras pode encontrar a morte rapidamente. Diversas vezes cita-se o refrão “o crime não é certo, mas não admite falhas”, apontando que essas regras devem ser cumpridas por todos, e dentre os principais “erros cometidos” estão as referidas “trairagens” (traições), que acabam trazendo novos detentos, ex-companheiros de crime, para a prisão.

Outro exemplo desse código dentro das prisões é em relação aos estupradores, que se tornam vítimas em potencial, já que os ‘ladrões’ tomam aquela dor da vítima do estupro como se ocorresse com sua mãe ou irmã. No Carandiru, costumava-se deixar os estupradores no Pavilhão Cinco, que era onde eles tinham mais chances de sobreviver. Era nesse pavilhão também que viviam os travestis e aqueles que tinham inimigos em outros pavilhões, como se diz na música “Triagem”: “Já

¹⁷⁷ KEHL, Maria Rita. **A frátria órfã**: conversas sobre a juventude, p.182, 2008.

¹⁷⁸ “Back”: injetar cocaína.

¹⁷⁹ “Quiaca”: confusão; cabo branco: faca.

¹⁸⁰ 509-E, **Oitavo anjo**, faixa 06, 2000.

avisa logo se tem inimigo e vai direto pro cinco”¹⁸¹, também em diversos poemas musicais do Detentos do Rap evoca-se a figura do “estuprador de cadeia”. No livro de Dráuzio Varella encontramos a seguinte descrição sobre o pavilhão cinco:

O Cinco é o pavilhão dos sem-família, dos sem-teto e dos ‘humildes’. [...] Como na população local misturam-se justiceiros, estupradores, delatores e presos que estão em dívida com outros, os habitantes do Cinco, conscientes do perigo que correm, precisam estar preparados pra se defender. Podem passar anos em paz, mas um dia a cadeia vira e eles acabam na ponta de uma faca.¹⁸²

A prisão é o lugar mais cruel da face da terra, segundo esses poemas. O que fica implícito é que após entrar, o sujeito não sabe se sairá de lá vivo ou “vai embora num caixão de lata”¹⁸³. O trauma é tanto que eles somente conseguem comparar o Carandiru com o ‘inferno’, um lugar onde a morte ronda diariamente suas vidas.

Por outro lado, percebe-se que as dores desses sujeitos não foram curadas. Há uma reprodução da violência e do desejo de devolver à sociedade uma possível vingança pela condenação e pelos sofrimentos vividos na prisão:

E o sistema que se prepare/ pois somos a bola da vez/
Me trancou na cela fria de um presídio/ *Fui zuado*¹⁸⁴/
maltratado/ espancado como um bicho/
Só que eu tô solto/ com o microfone na mão/ [...]/
As feridas do meu passado/ ainda estão me corroendo¹⁸⁵

Em *Entrevista no inferno* há uma simulação de uma repórter perguntando ao MC do DTS acerca do presídio, antes de uma transferência dos detentos. Novamente se ouve que *há uma esperança na recuperação do ser humano, mas que o sistema carcerário não*

¹⁸¹ Id., **Triagem**, faixa 05, 2000.

¹⁸² VARELLA, Dráuzio. **Estação Carandiru**. São Paulo: Companhia das Letras, p. 29, 2012.

¹⁸³ DTS, **Som do inferno**, faixa 02, 1998.

¹⁸⁴ “Zuado”: estragado.

¹⁸⁵ Id., **Casa de detenção**, faixa 05, 2001.

recupera ninguém, por isso sempre fica “Uma ferida que não cicatriza/ Uma parada cardíaca/ vou pro coração/ Com pulmão perfurado revolucionário/ Eu sou do rap/ eu sou da rua/ rap nacional/ Venho das muralhas/ no estilo marginal”¹⁸⁶. É importante especificar aqui o papel de revolucionário através das palavras que esses performers assumem: ao estar com o microfone na mão, sua voz passa a ser sua arma, por isso esse eu lírico aponta ser “o pesadelo da sociedade”, já que através de suas rimas um submundo emerge no imaginário coletivo produzindo e reproduzindo uma representatividade simbólica da palavra-ato, uma estética de sobrevivência que só é possível através da e na linguagem lírica, essa que permite extravasar uma política de afetos antagônicas e necessárias a esse rapper, assim:

o sentimento que a lírica traduz não repete o momento anterior que serviu de inspiração para a escrita do texto, o sentido é outro, ao ouvir a história pela voz absolutamente parcial do sujeito lírico, temos contato com uma outra história, mais pungente e sentimental que aquela que lhe serviu de inspiração.¹⁸⁷

Logo, nesse primeiro momento encontramos os poetas dessas memórias traumáticas mostrando os problemas do Carandiru – mas que poderiam ser os problemas de qualquer outro cárcere – e revelando suas máculas deixadas pelo ambiente e pela vida que se leva estando enjaulado. A lírica dos “manos” não é bela, no sentido estético tradicional das artes, mas escancara o grotesco através da união de palavras que remetem ao que há de mais vil na sociedade atual, ou seja, uma “Novela real que a globo”¹⁸⁸ não mostra/ A loção francesa aqui fede a bosta”¹⁸⁹.

A desumanização do sujeito que “vegeta”, que se torna apenas um número de prontuário, mas que precisa ficar atento para não fazer algo errado e ser morto é o principal desafio de sobrevivência neste

¹⁸⁶ Id., **Entrevista no inferno**, faixa 02, 2001.

¹⁸⁷ SANTOS, Livia Natália. **A lírica menor**: Por uma Teoria da Literatura das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, p.224, 2010.

¹⁸⁸ Maior emissora de televisão privada do país. Nos poemas dos dois grupos ela aparece como representante de uma mídia dominante, comandada por uma elite que reproduz preconceitos e estereotipa os pobres, pretos e presidiários.

¹⁸⁹ DTS, op. cit.

espaço. Ao *coisificá-lo*, abre-se espaço para que seus estigmas sejam sua referência enquanto *ser*, além das memórias e do trauma já enunciados. Tais estigmas parecem moldar um sujeito que busca sobreviver a partir de sua condição de subalterno.

2.2 OS ESTIGMAS

Sabe-se que quem passa pela prisão fica marcado pelo resto de sua vida sob o *estigma* de presidiário. Para melhor delinear essa discussão me embaso em Erving Goffman (2004), referência sobre o assunto. O estudioso aponta que desde a Grécia Antiga esse conceito já era aplicado aos escravos, sujeitos destituídos de direitos e da vida política; e que aplicá-lo só é possível a partir do convívio em sociedade para distinguir entre os “normais” e os “outros”, sujeitos estigmatizados. O autor ainda afirma que a definição do termo que se materializou ao longo do tempo foi a da *significação depreciativa do sujeito*. Ele detalha três tipos de estigma:

Em primeiro lugar, há as abominações do corpo - as várias deformidades físicas. Em segundo, as culpas de caráter individual, percebidas como vontade fraca, paixões tirânicas ou não naturais, crenças falsas e rígidas, desonestidade, sendo essas inferidas a partir de relatos conhecidos de, por exemplo, distúrbio mental, prisão, vício, alcoolismo, homossexualismo, desemprego, tentativas de suicídio e comportamento político radical. Finalmente, há os estigmas tribais de raça, nação e religião, que podem ser transmitidos através de linhagem e contaminar por igual todos os membros de uma família.¹⁹⁰

Segundo essas definições, podemos deduzir que os poetas presidiários encontram-se no segundo tipo de sujeitos estigmatizados, ou seja, aqueles que carregam uma culpa de caráter. No entanto, percebe-se que suas tatuagens, prática comum entre os detentos, poderiam se encaixar no primeiro tipo, as abominações do corpo. Aliás, algumas entidades policiais já realizaram estudos polêmicos e contraditórios acerca dos tipos de tatuagens encontradas nos presidiários classificando,

¹⁹⁰ GOFFMAN, Erving. **Estigma**: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada, p.13, 2004.

a partir delas, o grau de periculosidade de cada detento¹⁹¹; e durante muito tempo, também, as tatuagens eram associadas aos “marginais”, aqui no seu sentido pejorativo, um preconceito do imaginário social.

Os três estigmas que se explicitam em diversos poemas-músicas são: primeiro, a atual condição, o de detento; segundo, o futuro detento, ou seja, as crianças menores de idade das periferias; e, por último, a condição de ex-detento mostra uma dura realidade através das palavras. Mas vale lembrar que, obviamente, todo o *corpus* aqui selecionado permite reconhecer tais estigmas.

Contudo, antes é necessário esclarecer algumas questões e reflexões acerca do por que esses sujeitos são julgados e condenados, passando a fazer parte desse corpo coletivo [porém] invisível de criminosos, onde não há distinção entre quem é “inocente” ou “culpado”. Ali dentro aliás, como vimos, a lei que impera é outra; mas antes de lá chegarem, devemos apontar – assim como o rap o faz desde a década de 1980 – os motivos pelos quais esses sujeitos são os “clientes” favoritos desse lugar denominado cadeia, prisão ou cárcere. Sobre a relação da literatura com a justiça, Seligmann-Silva aponta:

Já no sistema carcerário moderno, narrado na literatura dos cárceres atual, fica claro o sentido nada alegórico e sim literal do fato de a justiça ser cega. Essas narrativas contam as tentativas de vencer com alguma *astúcia a força bestial* de um sistema penal que apenas serve para eliminar aqueles considerados “resto” [...] de uma

¹⁹¹ Há um livro chamado **Linguagem de cadeia**, organizado pelo perito da polícia científica do Paraná, Jorge Luíz Werzbitzki, que há dez anos pesquisa sobre o assunto. O livro, segundo notícia, deveria ser publicado em março de 2013, no entanto, não encontrei confirmações a respeito. Para mais informações: <<http://www.gazetadopovo.com.br/m/conteudo.phtml?id=1330066&tit=Presos-sao-tatuados-de-acordo-com-o-crime-que-cometem-aponta-estudioso>>. Acesso em 30 abr. de 2014. Outro trabalho elaborado pelo policial Alden dos Santos possibilitou a criação de uma cartilha que foi adotada pela Polícia Militar da Bahia para identificar os tipos de presidiários a partir de suas tatuagens. Mais informações em: <http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2015/01/150128_salasocial_significados_tatuagens_suspeitos_rs?ocid=wspor_bra_smc_facebook_mkt_fe_Tatuagens>. Acesso em 05 out. de 2014.

sociedade moldada pela ideologia do consumo e do sucesso¹⁹².

O fato de serem “foras da lei”, o “resto” ou um “excesso do sistema” denota muito mais do que simplesmente não se encaixarem no “perfil padrão” de comportamentos sociais esperados. Percebe-se através de suas palavras que há resistência em relação à sociedade, é o “ladrão” que fala com rispidez. Inclusive através dos versos o “veneno” destila saindo “de cena” somente quando falam dos seus “aliados” ou da família.

Para compreender como se dá a leitura do senso comum acerca dos temas *crime, criminoso e prisão* se fazem necessários trazer algumas reflexões já apontadas por estudiosos que tratam diretamente da questão, como Foucault, já citado, e Alessandro Baratta (1997), referência mundial em criminologia crítica.

Conforme o autor apresenta, existem dois paradigmas acerca dos estudos criminológicos. O primeiro, e ainda vigente, é o paradigma que se constituiu a partir do positivismo naturalista entre século XVIII e XIX, concretizado pela ascensão da classe burguesa, denominado *paradigma etiológico*, que busca *estudar as causas* do comportamento do criminoso para justificar, através de um aparato cientificista, o porquê de as pessoas agirem de forma “criminosas”; nesse caso, elas se aproximam das pessoas patologicamente “doentes”, pois o crime seria uma característica *ontológica* de tais sujeitos.

A sociedade é o “bem” e o criminoso é o “grande mal” a ser combatido. Por isso se propaga no senso comum que o indivíduo que comete um crime deve ser afastado da sociedade, pois ele contamina o *corpo social de bem*. Estas ideias ficaram conhecidas como a “ideologia da defesa social”, baseada em seis princípios:

Princípio da legitimidade: O Estado está legitimado a reprimir a criminalidade por meio de instâncias oficiais de controle social; *Princípio do bem e do mal:* o delinquente é um elemento negativo e disfuncional do sistema social. O desvio criminal é o mal e a sociedade constituída é o bem; *Princípio de culpabilidade:* o delito é expressão de uma atitude interior reprovável, pois

¹⁹² SELIGMANN-SILVA, Márcio. Violência, encarceramento, (in)justiça: memórias de histórias reais das prisões paulistas. **Revista de Letras: UNESP**, Araraquara, v. 43, n. 2, p.37, 2003.

contraria os valores e normas vigentes na sociedade; *Princípio da finalidade ou da prevenção*: a pena deve prevenir o crime, sua função é criar uma justa e adequada contramotivação ao comportamento criminoso, além de *ressocializar* o delinquente; *Princípio de igualdade*: a criminalidade é o comportamento de uma minoria desviante. A lei penal é igual para todos e a reação se aplica de modo igual aos autores do delito; *Princípio do interesse social e do delito natural*: os interesses protegidos pelo direito penal são interesses comuns a todos os cidadãos. Apenas uma pequena parte dos delitos representa a violação de determinados arranjos políticos e econômicos e é punido em função destes.¹⁹³

A partir dessa breve explanação podemos vislumbrar como essa ideologia se perpetua no imaginário social e estigmatiza o presidiário até os dias atuais. Entretanto, ao impor a culpa no sujeito se foge da discussão real acerca da função da prisão ou das discussões mesmo sobre as próprias definições de crime. O discurso do direito, nesse sentido, pode ser considerado como uma metaficção que busca privilegiar os detentores do poder, geralmente os atuais descendentes de quem criou as “regras” desse jogo trágico que reverbera na vida dos poetas aqui estudados.

Por exemplo, *Confiança e desconfiança* abre a obra “Provérbios 13” do grupo 509-E. Ouve-se um diálogo entre dois homens, um afirmando que o projeto “Talentos aprisionados” era uma desculpa do grupo para tentar fugir da prisão. Logo a voz de Dexter surge num embate para negar a afirmação anterior. Ambos chegam a um acordo: fazem uma aposta para ver se, de fato, não ocorrerão problemas com a saída do grupo para fazer shows fora da prisão. Vemos aqui uma clara performance que reproduz a experiência dos sujeitos que, em outros poemas também, devem provar o contrário daquilo que seu interlocutor – e a sociedade – espera dele. O paradoxo do título parece mostrar um sujeito que se encontra num limbo, entre duas leis e dois mundos, entre a *poiesis* e a *práxis*,

¹⁹³ BARATTA, Alessandro. **Criminologia crítica e crítica do direito penal**: Introdução à sociologia do direito penal. Rio de Janeiro: Revan, p.42, 1997.

Para que o discurso de um texto produza sentido, através do gesto interpretativo, é preciso cruzar por entre as palavras. Estas apresentam uma existência densa, espessa, e é necessário que haja uma intervenção corporal para que possamos proceder à leitura de um texto: um corpo a corpo com o mundo, nas palavras de Zumthor. Corpo, voz, presença, (inter) ação, engajamento. As palavras ganham status performático e a leitura converte-se numa prática na qual o leitor/performer atua junto ao autor/performer. Literatura como manifestação, como resistência, como polêmica.¹⁹⁴

O contrassenso de dois mundos emoldurados em suas próprias leis coloca esse sujeito em posição de subalterno, mas um subalterno que resiste, que fala ou mesmo grita diante de seus ouvintes. É interessante notar que ele traz um discurso com pleno conhecimento das tais leis que lhe são impostas, as mesmas que lhe domina e busca lhe anular enquanto sujeito social.

Foucault (2000) já explicitava que o domínio, a normatização e o disciplinamento sobre os corpos dos sujeitos é também domínio sobre a sociedade, e vice-versa, criando-se assim uma *microfísica do poder*. Assim, o modelo panóptico¹⁹⁵ de isolamento máximo tornou-se a metáfora ideal, não só de um modelo real de prisão projetado por Jeremy Bentham, mas de vida em sociedade, onde todos somos vigiados sem sabermos quem nos vigia, o verdadeiro “Grande Irmão” já

¹⁹⁴ BRAGANÇA, Maurício de. Literatura comparada e estudos de performance: tendências, diálogos e desafios no limiar da transdisciplinaridade. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, Belo Horizonte, p. 70, 2010.

¹⁹⁵ FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. 22ª ed. Petrópolis: Vozes, p.223, 2000. A descrição do panóptico: “O princípio é conhecido: na periferia uma construção em anel; no centro, uma torre; esta é vazada de largas janelas que se abrem sobre a face interna do anel; a construção periférica é dividida em celas, cada uma atravessando toda a espessura da construção; elas têm duas janelas, uma para o interior, correspondendo às janelas da torre; outra, que dá para o exterior, permite que a luz atravesse a cela de lado a lado. Basta então colocar um vigia na torre central, e em cada cela trancar um louco, um doente, um condenado, um operário ou um escolar”.

apresentado por George Orwell em seu clássico “1984”¹⁹⁶. Tal metáfora é cabível se pensarmos em tempos de tecnologias e espionagens virtuais, percebendo que estamos à mercê de um sistema que nos escapa, mas nos inflige quando necessário, ou seja, vivemos num verdadeiro e constante estado de *vigiar e punir*.

O poeta, ao refletir sobre seu passado, seus desejos e futuro, estando na condição atual de enclausurado, assim nos fala:

Quando criança/ ele era a esperança/ mas lhe deram a favela como herança/ entre becos e vielas era aquilo/ drogas/ tretas¹⁹⁷/ calibres/ tiros/ essas paradas é um convite ao prazer/ quem pode mais chora menos/ pode crer/ por pouco tempo você tem o que quer/ carros de luxo/ dinheiro/ mulher/ na maioria das vezes é assim/ você mesmo planeja seu fim/ mas isso sem saber/ sem perceber/ no Brasil a TV que educa você/ um cara certo no lugar errado/ o problema não é ser favelado/ não/ o problema é não ter orgulho/ não ser incentivado/ não ter estudo/ tudo isso pra favela é negado/ a intenção é que o povo seja limitado.¹⁹⁸

Dessa forma, se admitimos que se vive numa sociedade baseada na ideologia do consumismo e do lucro exacerbado do capital privado, que cria um fosso de diferenças sociais veremos que a crítica dos rappers se aproxima bastante de uma análise da criminologia crítica que subverte a lógica dominante, apontando uma crise estrutural que desencadeia num mundo de violência e superpopulação carcerária, cujos atores que a ocupam possuem já um perfil demarcado: pobre, preto e periférico¹⁹⁹. Nas palavras de Wacquant em sua nota para os leitores

¹⁹⁶ “*Big brother*” ou “Grande Irmão” é um personagem do romance de George Orwell (1949), **1984**. O livro retrata uma sociedade oprimida por um regime totalitário donde a frase “o grande irmão está de olho em você” aponta que o poder domina a vida dos cidadãos.

¹⁹⁷ “Tretas”: confusões.

¹⁹⁸ 509-e, **Sem chances**, faixa 09, 2000.

¹⁹⁹ Diversos estudiosos da criminologia crítica apontam que a prisão é reduto de pobres e negros. Além de Wacquant e Baratta, cito a dissertação de mestrado de Ana Luiza P. Flauzina (2006), **Corpo negro caído no chão**: o sistema penal e o projeto genocida do Estado brasileiro.

brasileiros fica clara qual será, então, a finalidade dessa relação entre crime-pena:

Em tais condições, desenvolver o Estado penal para responder às desordens suscitadas pela desregulamentação da economia, pela dessocialização do trabalho assalariado e pela pauperização relativa e absoluta de amplos contingentes do proletariado urbano, aumentando os meios, a amplitude e a intensidade da intervenção do aparelho policial e judiciário, equivale a (r)estabelecer uma verdadeira *ditadura sobre os pobres*.²⁰⁰

O rapper ao elaborar performances que desestabilizem os discursos dominantes acerca da temática da prisão busca apontar uma pedagogia do rap cuja salvação aparece pelas palavras que se transformam em atitudes e, em última instância, num verdadeiro sentido de viver a vida, dadas as condições em que se encontram. Diante do exposto, fica a pergunta que deve nos perturbar: pra quê e pra quem servem as prisões atualmente?

Mas é aí que surge o rap enquanto coalizão de mitos como o da cordialidade, da democracia racial e da igualdade penal para apresentar outra visão, a do confronto. Com o objetivo de trazer a esses poemas musicais uma relação que vá para além da simples exposição dos problemas da periferia ou da estetização da pobreza, mas também colocá-las, junto com seus propagadores – rappers e periferia – num patamar de ativismo histórico que se quer fazer ouvir por outras classes sociais e dentro dos muros da universidade, sendo esse ativismo um componente crucial para o entendimento dessas culturas.

Esse é, talvez, o principal recorte de denúncia representativa no campo da literatura oral e da performance que o rap traz, pois esses sujeitos corporificam as consequências das relações sócio-jurídicas e as transformam em suas artes, suas vozes, configurando uma estética de sobrevivência dentro de um ambiente hostil e precarizado, como o é a prisão. É também aquela temporalidade histórica da performance apontada por ZUMTHOR (1997), pois

²⁰⁰ WACQUANT, Löic. **As prisões da miséria**. Rio de Janeiro: Zahar, p.12, 2011.

Esse tipo de performance é o de quase todos os cantos ‘engajados’ e de protesto, [...] Um efeito de distância se produz, todavia, muito depressa, entre o texto e o acontecimento que ele ilustra ou comemora²⁰¹.

Assim, o que fica é a memória através das palavras poéticas que buscam denunciar um passado, nem tão distante assim, que corrói as esperanças do poeta da periferia. Lembremos também que esses sujeitos, em sua grande maioria, vêm de uma condição estigmatizada já antes mesmo de adentrarem ao sistema prisional. Mas depois de estar lá, a situação fica ainda mais complicada, pois conforme explicitou Dexter em uma entrevista:

As pessoas têm preconceito, acreditam que estamos gastando o dinheiro dos impostos dele. Temos que rever conceitos, investir mais na educação. [...] Dentro da prisão o que existe são seres humanos. Mas a TV não mostra isso. O que se vê é a rebelião, mas não as causas que levaram à rebelião.²⁰²

Essa imagem negativa acerca do presidiário é alimentada pela mídia, que mostra os crimes e “vandalismos” de uma determinada classe, mas esquece de apontar os crimes do “colarinho branco”²⁰³, exceto quando esses lhe convém política e estrategicamente, isso fica bem explícito em algumas poesias-performances, como a citada anteriormente. Estipula-se, assim, um estereótipo estigmatizante para determinadas pessoas da sociedade.

²⁰¹ ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**, p.160, 1997.

²⁰² FLORO, Paulo. Depois de 13 anos preso, rapper Dexter comemora liberdade com novo trabalho: “hip hop salva vidas”. **Revista O Grito**. Recife, p. 1-4. 06 set. 2013. Disponível em: <<http://revistaogrito.ne10.uol.com.br/page/blog/2013/09/06/entrevista-dexter/>>. Acesso em: 07 set. 2013.

²⁰³ Os “crimes do colarinho branco” foram delineados pela teoria estrutural-funcionalista, apontando que tais crimes, cometidos pela classe burguesa, não entram nas estatísticas oficiais, quando muito são, de fato, julgados (BARATTA, Alessandro. **Criminologia crítica e crítica do direito penal**: Introdução à sociologia do direito penal. Rio de Janeiro: Revan, p.65-67, 1997).

Porém esse presidiário é o nosso “outro” abandonado e esquecido que aqui grita e exige que lhe ouçam, é o chamado do compromisso social que essa *literatura do real* vem requerer, pois pior que a descarada seletividade penal são as atuais condições desses ambientes, que não garantem aos presos seus direitos mínimos²⁰⁴.

Por isso, o “509-E” traz um poema-música que aponta o círculo vicioso do mundo do crime. Vale a pena observarmos suas rimas:

[Afro-X] Hoje sou o perigo que a sociedade criou/
O veneno que o sistema me contaminou/ Tô
invadindo a sua goma [casa]/ acesso à internet/ E-
mail Afro-X/ via satélite/ Click click bang/
laboratório/ www.armas,drogas e ódio/ Vivemos
de migalhas/ ao Deus dará/ Sem escola, sem
emprego e não aprendemos a votar/ O rico mais
rico/ o pobre mais pobre/ Um come caviar/ o outro
só se fode/ Pra melhorar/ é a esperança na favela/
O passado se repete/ a mesma novela/ É quente/ é
quente/ vale a pena ver de novo/ Um *expert* na
caneta rouba meu povo/ A imunidade é um trunfo/
desses larápios/ Maluf, ACM, Jader Barbalho/
Etcetera, etcetera, etcetera e tal/ Todo mundo que
mamar nessa teta, né Lalau/ Esses dia na TV vi

²⁰⁴ “A Lei de Execução Penal-LEP diz que o preso, tanto o que ainda está respondendo ao processo, quanto o condenado, continua tendo todos os direitos que não lhes foram retirados pela pena ou pela lei. Isto significa que o preso perde a liberdade, mas tem direito a um tratamento digno, direito de não sofrer violência física e moral. Quais são os direitos básicos dos presos? a) Direito à alimentação e vestimenta fornecidos pelo Estado; b) Direito a uma ala arejada e higiênica; c) Direito à visita da família e amigos; d) Direito de escrever e receber cartas; e) Direito a ser chamado pelo nome, sem nenhuma discriminação; f) Direito ao trabalho remunerado em, no mínimo, 3/4 do salário mínimo; g) Direito à assistência médica; h) Direito à assistência educacional: estudos de 1º grau e cursos técnicos; i) Direito à assistência social: para propor atividades recreativas e de integração no presídio, fazendo ligação com a família e amigos do preso; j) Direito à assistência religiosa: todo preso, se quiser, pode seguir a religião que preferir, e o presídio tem que ter local para cultos; l) Direito à assistência judiciária e contato com advogado: todo preso pode conversar em particular com seu advogado e se não puder contratar um o Estado tem o dever de lhe fornecer gratuitamente. Fonte: IDECRIM – Instituto Jurídico Roberto Parentoni, grifo meu. Disponível em: <<http://www.idecrim.com.br/index.php/direito/25-execucao-penal>>. Acesso em 21 abr. de 2014.

um bicho esbravejar/ "aqui quem rouba não tem jeito tem a índole má..."/ Disse mais: que pobreza não é motivo pra roubar/ e cada qual tem a sua cruz pra carregar/ Vai de embalo nas campanhas antiviolência/ Usa a faixa branca/ mais é só aparência/ Menospreza minha raça/ só sabe criticar/Depois não peça a paz quando o bicho pegar.

[Dexter] Mais ou menos assim/ eu tinha uns 9, 10 talvez 11 anos/ Desde pivete já bolava meus planos/ Sonhava em ter uma mina gostosa pra namorar/ Um tear aniquilado e um qualquer pra gastar/ Mostrar esbanjar/ sei lá né/ pra firmar/ E como todo preto de estilo impressionar/ Já faz mó cara, nem me vejo mais assim/ A resposta chegou cedo demais pra mim/ Aos 15 anos já vivia preocupado/ Pensando no futuro/ no presente/ no passado/ Quem falhou, pagou, virou finado/ Quantos e quantos eu vi/ ser enterrado/ Desde criança vejo isso funcionar/ A indústria do crime criando pra matar/ Assassinar/ sequestrar/ traficar/ Atirar/ atirar/ até descarregar/ O sistema age assim/ são os *modus operandi*/ Transforma os filhos da pobreza em assaltantes/ O plano é eficaz cada vez mais e mais/ Você vivo ou não tanto faz/ Se orienta irmão prove o contrário/ Não seja mais um número no sistema carcerário/ Estude, trabalhe, em você tenha fé/ Ser mais um zé ninguém/ embassado né/ Desde criança vejo isso funcionar/ A indústria do crime criando pra matar.²⁰⁵

Vemos nos versos acima que o poeta denuncia um sistema de opressão que se tornou uma indústria do crime, que se utiliza dos “filhos da pobreza” para manter seu ciclo operante. Para completar a crítica ao sistema político, a performance traz ironicamente a voz de um político pedindo votos. É por isso mesmo que diversos produtores culturais das periferias, incluindo poetas e rappers, dizem que as favelas são os atuais quilombos culturais de resistência, pois que da época da escravidão para

²⁰⁵ 509-E, **A indústria**, faixa 04, 2002.

hoje pouca coisa mudou em relação aos pobres e pretos, segundo suas experiências poéticas:

A ressurgência do quilombo, no século XX, e sua representação na música [aqui, através do rap] provocam um debate já de longa data no Brasil, qual seja: o da consolidação da democracia social e racial²⁰⁶.

Ao se identificarem com seus antepassados, esses sujeitos periféricos assumem, assim, o papel de propagadores de suas próprias culturas:

Mas tá valendo/ tenho o poder da rima eu sigo em frente/consciente/ eu bato de frente com muita gente/que teve a moral de falar que somos uma piada/ Faltou com o respeito comigo/ vai subir o morro na paulada/ A nova formação mostra o que há de melhor/ Porque a batida é pesada/ a levada invocada/ E não é só/ Nos completamos com o poder da informação/ Não somos leigos por estar dentro da detenção/A ideia fluiu no meu barraco aos pedaços/ pobre injustiçado/ mas eu nunca fui um fracasso/ Há o cenário favela/ meus manos que vivem nela/ na sequela eu tô pronto pra guerra, há/ Eu luto por ela/ eu passo um pano pros manos que defendem o hip-hop/ Se liga maluco, que a ideia é forte.²⁰⁷

No discurso deste poema, vemos Mano Reco desafiando as pessoas que ousaram dizer que o grupo era “uma piada”. Do mesmo modo o “509-E”, no segundo disco também faz uma autorreflexão sobre a carreira do grupo. Esses discursos apontam uma marca de identidade através da arte, na qual eles buscam se legitimar. É fato que em alguns momentos essa imposição aparece de forma rude, mas justamente porque essa legitimação novamente vem pelo poder da palavra, é que se percebe que os rappers se redimem nela.

Há ainda aqueles poemas que remetem ao mundo do crime, revelando os assaltos e mortes. Em *Profissão perigo*, Afro-X relata um

²⁰⁶ CARRIL, Lourdes. **Quilombo, favela e periferia**: a longa busca da cidadania. São Paulo: Annablume, Fapesp, p.210, 2006.

²⁰⁷ DTS, **A ideia é forte**, faixa 06, 2001.

assalto, estando ele baleado. Percebem-se as vozes da consciência do ladrão, uma dizendo que ele “é foda” e a outra mostrando que “o crime é foda”²⁰⁸, como que reencenando toda a vida do sujeito prestes a morrer. Dentre as lembranças aparecem os desejos materiais: geralmente ter um carro, ajudar a família, poder comprar um tênis de marca. Ao final não se sabe se ele vai preso ou morre, mas os pressentimentos da mãe e sua intuição já lhe apontavam que algo daria errado:

Me arrepiei ó/ Dos pés a cabeça/ Mas não vou me entregar/ Esqueça/ O pente da matraca [arma] tá descarregado/ Tô sentido mó sede/ Meu deus tô baleado/ Eu sou o crime eu não vou me render/ Mais minha pernas não obedecem/ não posso me mover/ o cérebro quer/ mas o corpo não ajuda/ coordenação motora é quase nula/ tô suando frio, adrenalina a milhão/ meu parceiro morreu com o malote na mão/ mó desespero vê meu sangue escorrendo/ e o mão branca²⁰⁹ almoz vendo a gente sofrendo/ (Mais que nada que nada medo essas hora/ Reage Afro-x e aí e agora?)/ (Sujou, inflamou tem mó pá tem viatura/ Tô sentindo mó tontura, minha vista tá escura)/ Em fração de segundos me algemaram no chão/ Curioso era mato, mó frustração/ Meu castelo esfarelou feito areia, meu destino tá na mão do doutor areia/ Em minha mente passo um flash de tudo que fiz/ Desse filme triste sem final feliz/

Me lembro como se fosse ontem eu no auge/ Meu sonho era ter um audi²¹⁰/ Filmado pra ninguém me ver/ Chega, chega, chega de sofrer/ cifrão é bom né/ Alegria o ladrão/ Pra descola um qualquer vou furar latão/ Tudo o que eu não tive na infância/ Eu vou comprar/ Goma com piscina, carro e celular/ Mó satisfação ajudar minha família/ quem não tinha um real/ hoje trás alegria/ vou prum shopping gastar/ no plaquê compra tudo/ um adidas, um nike, um rebook, mizuno²¹¹/ quero

²⁰⁸ O sentido da palavra “foda” aparece primeiramente num sentido positivo: “sou foda”, para depois apontar para um sentido negativo: “o crime é foda”.

²⁰⁹ “Mão branca”: guarda ou vigilante de estabelecimento.

²¹⁰ Audi: modelo de carro.

²¹¹ Marcas de tênis famosas.

mais sempre mais/ o que que tem?/ a gente nunca tá contente com o que tem/ tô ligado que não existe crime perfeito/ que a ganância dos homens é o pior defeito.²¹²

No universo das periferias parece consenso que o mundo do crime só leva a três possíveis caminhos: a prisão, ser baleado e ficar inválido, ou ainda a morte. Não há nenhuma mistificação do “ladão vencedor”. Pelo contrário, esses sujeitos percebem que ao exercerem o papel que a sociedade lhes impõe, o de marginal, esses caminhos nada mais fazem do que justificar a lógica do opressor sobre o oprimido, reproduzindo mais uma vez a história dos vencedores. É interessante observar também como aparecem nos versos o sujeito que incorpora a situação: “eu sou o crime”. Além disso, não se passa a imagem de que são inocentes, “aqui dentro não tem santo”, diz Sancy. Para entrar nesse submundo é fácil, mas talvez o preço a se pagar seja caro, incluindo a própria vida, é a conclusão a que chegam diversos poemas-músicas cantados pelos dois grupos.

Todavia, sobre esse estigma de presidiário é interessante pensar que mesmo sob a luz de uma ‘marca’ que lhe acompanhará pelo resto da vida, esses poetas optaram por falar e impor seus posicionamentos (entendendo esse impor também no sentido corporal) para que suas vozes sejam ouvidas. Num ato revolucionário de atitude eles se inspiraram em seus ídolos das causas sociais e gritam para que possam ser ouvidos, mesmo que no outro poema, *O som do inferno*, num contexto de agonia, eles digam que não adiantava gritar. Mas para além de suas expectativas, seus gritos atingiram muito mais do que os *cinco mil manos* da cadeia que lhes apoiavam, e até hoje eles seguem influenciando e sendo referência do rap nacional, pela sua trajetória no universo do movimento hip hop.

Ou seja, eles transformaram suas vozes “subalternas” em suas próprias formas de sobrevivência dentro das grades frias de uma cela, optaram por seguir o caminho da arte e nela se refugiar para assim saírem da dura realidade que os rodeava. Por isso, conforme delinea a defesa de um realismo afetivo, Schøllhammer assim nos diz:

Na experiência afetiva a obra de arte torna-se real com a potência de um evento que envolve o sujeito sensivelmente no desdobramento de sua

²¹² 509-E, **Profissão perigo**, faixa 06, 2002.

realização no mundo. Algo intercala-se desta maneira entre a arte e a realidade, um envolvimento que atualiza a dimensão ética da experiência na medida que dissolve a fronteira entre a realidade exposta e a realidade envolvida esteticamente e traz para dentro do evento da obra a ação do sujeito.²¹³

Esse detento também, visto como “resto” do sistema, é um sujeito ambíguo que transita em dois ambientes paradoxais, “entre a luz e a sombra”, buscando provar pra si mesmo, através das palavras, que está expurgando seus “pecados” e seus traumas dentro do cárcere, mas ao mesmo tempo sabendo que corre o risco de ir para o *outro lado*, tornando-se apenas “mais um Zé ninguém”, não conseguindo fazer a diferença para si e para os seus. Essa ambiguidade fica explícita no poema supracitado, pois no intervalo das rimas, o sujeito dialoga consigo mesmo, apontando uma dupla consciência entre o bem e o mal, o clássico “ser ou não ser”, de Hamlet.

Quanto ao segundo estigma que identifiquei, deve-se registrar que os dois grupos²¹⁴ têm uma grande preocupação em relação às crianças e aos jovens de periferia e/ou em situação de rua, pois eles conseguem visualizar dentro da nossa estrutura social que esses sujeitos são os possíveis futuros clientes das prisões, o que fica claro em seus poemas. E assim como apresentado no capítulo um, os grupos participam de projetos sociais e palestras em escolas para difundir a “revolução através das palavras”.

Recentemente uma grande polêmica veio à tona sobre a redução da maioria penal no país, embora não seja fato isolado ao longo da

²¹³ SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Realismo afetivo: evocar realismo além da representação. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, p.138, 2012.

²¹⁴ Outros rappers também se preocupam com o assunto. Indico aqui o trabalho do rapper carioca **MV Bill**, com o livro e documentário sobre os meninos do tráfico em diversas cidades do país, **Falcão, meninos do tráfico**. O documentário, produzido em 2006, com Celso Athaide e a **CUFA – Centra Única de Favelas**, narra a história de 17 “falcões”, nome dado aos menores que são vigias das “bocas de fumo”, que dentro de um ano morreram em decorrência da violência relacionada ao tráfico de drogas. Somente um desses dezessete meninos sobreviveu, pois foi preso durante este período. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=w6PWF1u3rhc>>. Acesso em 14 mar. de 2013.

história²¹⁵. O assunto foi alardeado pela mídia de tal forma que inúmeras pessoas reproduziram um discurso esvaziado e repleto de preconceitos onde se dizia que *a redução da maioria penal iria diminuir a violência no país*, resquício da ideologia da defesa social alimentada pela escola positivista.

A discussão sobre a redução da maioria penal sempre vem à tona quando acontece um caso que *sensibiliza* a mídia dominante a trazer especialistas para falar do assunto. No entanto, mais uma vez foca-se no indivíduo delinquente e não na estrutura social em que ele vive. João Rocha (2007), ao conceituar a “dialética da marginalidade” relembra o documentário “*Ônibus 174*” que conta a história de Sandro, um menino de rua que sobreviveu à “Chacina da Candelária” – assassinato de oito crianças e adolescentes que viviam em situação de rua na cidade do Rio de Janeiro. Foi um crime cometido por policiais, que estão em liberdade. Sandro tornou-se protagonista de um sequestro à linha de ônibus 174 daquela cidade²¹⁶. Seu final é trágico: as pessoas que acompanhavam o caso, que foi transmitido ao vivo pela TV à época, queriam linchá-lo, mas ele acaba sendo morto por policiais dentro do camburão, ou seja, Rocha conclui que a polícia terminou o trabalho iniciado na Candelária anos atrás.

O poema *Nos tempos passados* do DTS conta a realidade de inúmeros meninos moradores de rua, e seus destinos inevitáveis, tornando-se exatamente em “marginais”, já que suas vidas são consideradas um perigo social:

*E dentro da FEBEM aquele menor foi parar/
Então quando estava na rua/ Não tinha ninguém
para te orientar/ Fazer sua matrícula na escola/
Para ele poder estudar/ E ninguém nada fez para
sua situação melhorar/ E por enquanto que as
pessoas da alta sociedade/ Viviam discriminando*

²¹⁵ Para uma análise histórica acerca da discussão, indico o blog: <<http://www.icp.org.br/noticia/345/reducao-da-idade-penal-vale-a-pena-ver-de-novo>>. Acesso em 19 maio de 2014.

²¹⁶ O documentário é dirigido por José Padilha (2002) e traz como foco a história de vida de Sandro e o processo de exclusão social que transformou o menino de rua em sequestrador. Indico um texto que explora melhor o assunto, o artigo **Ônibus 174: um olhar sobre a violência urbana e a exclusão social**, de Joana Maria Eleutério (2011). Disponível em: <http://revistas.unisinos.br/index.php/ciencias_sociais/article/viewFile/csu.2011.47.2.06/495>. Acesso em 16 jun. 2014.

a classe pobre/ mais eles nada fez/ eles nada faz
para a situação do nosso país mudar/
*Se eles parassem, pensassem, refletissem um
pouco mais/ Eles eram capaz de ver os nossos
meninos de rua se transformando em
marginais.*²¹⁷

Assim como a história de Sandro, outros adolescentes acabam no mundo do crime e das drogas, pois esse caminho parece muito chamativo em suas vidas. Escola e educação ficam no caminho mais difícil para aqueles que devem, desde cedo, ajudar no sustento da casa, ou aqueles que preferem sair de casa por problemas familiares. Também as casas de ressocialização de jovens, como a antiga FEBEM (atual Fundação Casa), parecem estar longe de cumprir seus papéis dentro da sociedade, haja vista as denúncias verbais que os sujeitos, mães e filhos, das periferias trazem à tona. No entanto, o que prevalece é o discurso da punição acima de tudo. Nesse sentido, vale observarmos o que diz a estudiosa Vera Malagutti Batista acerca dos jovens delinquentes:

Penso que, com o tempo, os próprios agentes do sistema percebem que na história de vida dos meninos não pontificam as perversões lombrosianas²¹⁸, ou as características hereditárias do biologismo criminal, mas sim as histórias de miséria, de exclusão, de falta de escola, de pequenos incidentes que introduzem o jovem a um processo de criminalização que apenas magnifica e reedita a marginalização que seu destino de preto e pobre já marcava.²¹⁹

Em *Olha o menino* há a participação do sobrinho de Afro-X, Jonathan, que também canta em outros momentos do trabalho da banda. Mas a diferença é que nesta performance parece haver na criança a

²¹⁷ DTS, **Nos tempos passados**, faixa 08, 1998.

²¹⁸ Cesare Lombroso foi um criminólogo positivista, cuja obra denominada **O homem delinquente** apresentava características *natas* dos sujeitos criminosos, embasado na frenologia, ou seja, alguns sujeitos já nasceriam para cumprir este destino cruel.

²¹⁹ BATISTA, Vera Malagutti. **Difíceis ganhos fáceis: drogas e juventude pobre no Rio de Janeiro**. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Revan, p. 71, 2003.

conscientização acerca do mundo do crime e a opção pelo rap para não ser “mais um”:

Sou Jonathan MC/ minha cara é o RAP/ O som tá na veia desde pivete/ Na barriga da minha mãe já fazia barulho/ Sou preto, pobre/ com muito orgulho/Tenho 11 de idade e já conheço a real/ E o crime é fatal/só me leva pro mal/ Estudar, praticar esportes, ser alguém/ Não quero ser mais um Zé ninguém.²²⁰

A história de Jonathan é de um menino sonhador, que quer jogar futebol, não quer ser “ladrão”, pois mesmo com onze anos ele já conhece os dois mundos da periferia. Em alguns momentos, Afro-X fala que pretende ser exemplo para seu filho, lembrando que também já foi menino, mas que o mundo mostrou “qual era o seu papel”, apesar disso o poeta parece depositar um fio de esperança nos jovens da periferia para que através do seu depoimento estes não vão parar atrás das grades como ele. Interessante ver o orgulho que o pequeno rapper ostenta ao se identificar com os seus irmãos do rap.

No documentário “*Favela no ar*”²²¹ encontramos a última entrevista do rapper Sabotage e sua fala vai nesse mesmo sentido de mostrar para as crianças que o caminho do crime é sem futuro. Essa e as histórias aqui representadas pelas letras de rap deixam claro que há uma lacuna entre as teorias e práticas sociais, pois se exige que o sujeito não se torne “marginal”, porém não há suporte de políticas públicas que ofereçam outros caminhos a esses jovens. Infelizmente nem todas as crianças e adolescentes de periferias se tornam MC’s ou jogadores de futebol, como sugerem os poemas-músicas, pois seguir para o mundo do crime parece ser mais atraente, como mostra um estudo de Maria Rita Kehl sobre o tráfico e o universo que ele oferece a esses jovens:

Mas o mercado de trabalho não aproveita nem metade das forças à sua disposição, e a rede pública escolar deixa de fora milhares de crianças

²²⁰ 509-E, **Olha o menino**, faixa 08, 2002.

²²¹ FAVELA no ar. Direção de 13 Produção; Rosforth; Stocktown. Produção de Treze; Rosforth; Stocktown. São Paulo: Treze Produções, 2007. (52 min.), son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=D9NZCanKTnc>>. Acesso em: 17 dez. 2013.

e jovens que nunca se drogaram. O tráfico, por sua vez, emprega e paga bem.²²²

“Contrariar as estatísticas” é o que discursam os rappers-performers em suas canções, pretendendo atingir seu público alvo e trazer um relato do outro mundo, o inferno, buscando através da performance lírica desiludir seus jovens do mundo do crime. Na maioria dos poemas-músicas, das entrevistas e dos projetos que lideram esses rappers apontam que a educação e o conhecimento serão os únicos caminhos que permitirá a esses jovens não entrarem no submundo do crime.

Outros poemas estigmatizantes contam as jornadas dos ex-detentos: “*Apologia ao crime*” fala de um sujeito que saiu da prisão e tentou buscar emprego, mas “uma oportunidade lhe foi negada”. Assim ele volta a traficar e se envolve num assassinato, já que haviam “caguetado a sua boca”²²³. Em seguida, esse sujeito diz que pra prisão não quer voltar, logo, ele prefere a morte, que vem rápido, talvez por vingança, não se sabe. O que fica claro é que desde o seu retorno para a sociedade “normal” não há outra saída que não continuar no mundo do crime, até voltar para a cadeia ou encontrar a morte:

(As portas estão fechadas/ uma oportunidade foi negada)

Ao sair da prisão com a intenção de sua vida mudar/ de batalhar de maneira honesta/ não quer ir para a detenção de um novo regresso/ e ele vai caminhar/ a primeira semana nas ruas são uma maravilha/ curtindo as novidades que não tinham na ilha [prisão]/ sem contar os encontros com os camaradas/ é foda/ mile ano²²⁴ fora da quebrada/ mas a realidade é outra/ vamos se ligar/ agora eu tenho mulher e filho pra sustentar/ Vou dar um rolê²²⁵ na cidade/ olhar uns anúncios para trabalhar/ na estação do metrô ele pega um guia de empregos/ logo em cima um anúncio servente de

²²² KEHL, Maria Rita. **A frátria órfã**: conversas sobre a juventude, p.191, 2008.

²²³ “Caguetar”: delatar; “boca”: local onde se vende drogas.

²²⁴ “Mile ano”: muito tempo.

²²⁵ “Dar um rolê”: dar uma volta, passear.

pedreiro/ mas logo de cara a oportunidade é
negada/ no seu antecedente consta ex-prisioneiro/
é foda/ humilhação/ tô fazendo de tudo pra não
voltar pro crime mas não/ andei pra caralho/ virei
São Paulo quase toda/ várias humilhações fui
tratado como um porco/ e ele está de volta em
casa [...]

Na mente da sociedade/ uma vez criminoso
sempre criminoso/ e não é por aí/ um humilde pai
de família que se meteu a roubar/ porque se
desesperou por não ter dinheiro pra sua família
sustentar/ e às vezes ele exclama/ eu só queria ter
uma vida normal/ uma oportunidade numa
multinacional/ uma humilde conta no banco/ um
lar um carro nacional/ [...]

A situação não ajuda/ começa se desesperar/ no
DVC²²⁶ uma passagem/ fortemente popular/ é
foda/ apologia ao crime/ eu vou voltar a roubar/
foda-se a sociedade/ fodido também vou tá.²²⁷

O que incomoda nesses poemas é justamente a metaforização de um universo atroz que parece sempre puxar o personagem para o centro do furacão. É aquela poesia profética a qual se refere Bosi: “O presente solicita de tal modo o poeta-profeta que, em vez de voltar as costas e perder-se na evocação de idades de ouro, rebela-se e fere no peito a sua circunstância”²²⁸. E mesmo lacerado, esse corpo e essa voz urram aguardando uma redenção.

Também em *Sem chances* conhecemos a história de Reinaldo, ex-157 (assaltante), que é muito respeitado na favela e no mundo do crime. Porém, quando sai da prisão ele decide mudar de vida, cuidar da família e não voltar mais para o “inferno”. A história é mesclada entre o enredo de um assalto e o relato da vida de Reinaldo, até o momento em que ele chega a um bar pedindo emprego ao seu amigo e se depara com outros conhecidos do crime, ficando numa encruzilhada entre seguir no crime ou abandoná-lo, mas já que não consegue o emprego ele concorda em

²²⁶ DVC: sigla de Divisão de Vigilância e Captura, banco de dados da polícia com os antecedentes criminais dos que tiveram problemas com a justiça. Artigo. 157 — Artigo relacionado a Roubo onde existe o contato com a vítima.” Fonte: <<http://rapgenius.com/509-e-so-os-fortes-lyrics#note-2750497/>>. Acesso em 14 jan. de 2014.

²²⁷ DTS, **Apologia ao crime**, faixa 06, 1998.

²²⁸ BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**, p. 187, 2004.

participar de um novo assalto, pensando que talvez possa sair deste sem ser preso e com vida:

Digo que não me esquivo/ nem pensar em voltar pro distrito²²⁹/ neste momento preciso ser forte/ Aí maluco, eu não vou, mas boa sorte!/ Volto atenção pro dono do bar/ Falô Dito, e aquela vaga, vai me arrumar?/ Aí Reinaldo, tá brabo irmão, o movimento tá embassado, eu tô no maior sufoco./ Ultimamente tô vivendo só de fé/você entende né?²³⁰

O resultado é previsível: Reinaldo segue com seus colegas e acaba morrendo durante o episódio do assalto. Interessante perceber que ao final desta música, há a narração de um repórter sobre o acontecido, que menciona os nomes dos envolvidos, dentre eles os nomes *reais* de Dexter (Marcos Fernandes) e Afro-X (Cristian de Sousa).

De um modo geral, esses poemas confirmam uma triste realidade para esses sujeitos periféricos, pois após estarem inseridos nas estatísticas prisionais, inúmeros direitos lhe são negados, como conseguir um emprego, e a quase sempre baixa escolaridade, dentre outros, são fatores que mostram que a reincidência parece ser o caminho mais viável. Diante desses estigmas, recorreremos novamente à Baratta, explicitando qual a função do cárcere em nossa sociedade:

O cárcere representa, em suma, a ponta do *iceberg* que é o sistema penal burguês, o momento culminante de um processo de seleção que começa ainda antes da intervenção do sistema penal, com a discriminação social e escolar, com a intervenção dos institutos de controle do desvio de menores, da assistência social, etc. O cárcere representa, geralmente, a consolidação definitiva de uma carreira criminosa.²³¹

²²⁹ “Distrito”: prisão.

²³⁰ 509-E, **Sem chances**, faixa 06, 2000.

²³¹ BARATTA, Alessandro. **Criminologia crítica e crítica do direito penal**: Introdução à sociologia do direito penal. Rio de Janeiro: Revan, p.167, 1997.

Ao mencionar a discriminação escolar, é importante que foquemos um pouco no assunto, já que a educação formal tem-se mostrado uma fratura exposta nos poemas-música, como já apontei no primeiro capítulo também, embora eles reivindicuem o direito de tê-la. Percebemos em Foucault, assim como em outros teóricos, que as regulamentações e normatizações de nossa sociedade buscam a homogeneização dos corpos, a exemplo das fábricas, mas pode-se inserir aí a escola, já que ela é reprodutora de certas especificidades hierárquicas e normativas dentro da sociedade:

Em certo sentido, o poder de regulamentação obriga à homogeneidade; mas individualiza, permitindo medir os desvios, determinar os níveis, fixar as especialidades e tornar úteis as diferenças, ajustando-as umas às outras. Compreende-se que o poder da norma funcione facilmente dentro de um sistema de igualdade formal, pois dentro de uma homogeneidade que é a regra, ele introduz, como um imperativo útil e resultado de uma medida, toda a gradação das diferenças individuais.²³²

Aqui é importante ressaltar que há uma contradição que se reflete na sociedade: a própria escola, que deveria exercer um papel de transmitir aprendizagem e educação, foi moldada segundo normas elitizadas, segregando o ensino e a aprendizagem, embora busque a homogeneização dos conhecimentos. Mas, ao mesmo tempo, a falta dela também é apontada como problemática, e talvez seja o caso mesmo de se pensar numa reestruturação da instituição escola, no sentido de incluir e não excluir, segregar, selecionar, propagar uma meritocracia “democrática”, cujos resultados apontam para aqueles que não se adaptam ao sistema escolar que eles são os culpados por não conseguirem acompanhar o ensino formal²³³. É por isso que os rappers insistem em transmitir a mensagem aos seus irmãos dizendo “Se orienta

²³² FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**, p. 208-209, 2000.

²³³ Baratta, em seu capítulo XIII – Sistema Penal e Reprodução da realidade social, trata da discriminação escolar entre classes (BARATTA, Alessandro. **Criminologia crítica e crítica do direito penal: Introdução à sociologia do direito penal**. Rio de Janeiro: Revan, p.171-182, 1997).

irmão prove o contrário/ Não seja mais um número no sistema carcerário/ Estude, trabalhe, em você tenha fé²³⁴”.

É através dessa e de outras músicas que conseguimos depreender o viés crítico do rap de cárcere, pois suas performances poético-musicais são muito mais que palavras, são as reflexões acerca de um projeto de sociedade na qual eles percebem que são vítimas, cruelmente relegadas a carregar o estigma de “desgraçados e marginais”, os desestabilizadores do sistema, os reprodutores da violência e do caos; embora ao mesmo tempo em que se percebem vítimas, não querem reproduzir a vitimização dos seus, ao contrário, eles incentivam que o seu interlocutor se coloque diante da vida de maneira diferente, consciente e com atitude para ir na contramão daquilo que o *sistema* quer que ele seja: “O rap é a única música que reúne as pessoas pra falar de consciência”²³⁵, já disse Dexter.

Em *Carta à sociedade* vem a revolta que serve como que uma espécie de testemunho social, valendo a pena ser reproduzida na íntegra para se visualizar a profunda análise política que eles trazem, encaixando-se como relatos de uma “política de testemunho” apontada por Selligman-Silva²³⁶:

Carandiru, 20 de novembro de 1999.

Apenas mais um/ entre 365 dias iguais/Provando do veneno/ e do gosto amargo do sistema/
Lágrimas de sangue/ se misturam na taça do ódio/
abandono/ sofrimentos e lamentos/A fita²³⁷ não foi apaziguada/
outra vez as escadas vão ser tingidas de vermelho/
Misericórdia é raridade!/ O amanhã pertence só a Deus/uma par²³⁸ de feridos/
vários mortos ficaram pelo caminho/ mas nossa vontade

²³⁴ 509-E, **A indústria**, faixa 03, 2002.

²³⁵ ALMEIDA, Guilherme. Dexter fala sobre cárcere e racismo: "Fui salvo pelo rap. Poderia ter sido assassinado". **Revista Vaidapé**. São Paulo. 7 maio 2014. Disponível em: <<http://revistavaidape.com.br/blog/2014/05/dexter-fala-sobre-carcere-e-racismo-fui-salvo-pelo-rap-poderia-ser-mais-um-assassinado/>>. Acesso em: 08 maio 2014.

²³⁶ SELIGMANN-SILVA. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psicologia Clínica**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p.65-82, p.72, 2008.

²³⁷ “A fita”: a situação.

²³⁸ “Uma par”: vários.

de vencer é bem maior/ A gente não tá engrupido²³⁹ com a frase "Vai melhorar"/ 500 anos/ não temos motivos nenhum para comemorar/ Nosso governo é tão justo/ que construiu mais presídios e menos escolas/ Os pretos aqui/ Afro-X e Dexter/ e uma par de manos que são considerados um perigo pra sociedade/ têm uma missão/ contrariar mais uma vez a estatística e a justiça cega/ mostrando principalmente a si próprio/ que o ser humano é capaz de regenerar-se.²⁴⁰

Como se vê, há uma reflexão nitidamente crítica em relação ao sistema carcerário e, para além dele, ao sistema social no qual o poeta-performer está imerso. Ao refletir sobre o tempo, ele evoca a historicidade delatando que o país, apesar de ter mais de cinco séculos, continua sendo um lugar injusto e excludente. Fica evidente que as “lágrimas de sangue” transformam o sofrimento em ódio e aversão ao sistema. Aqui, timidamente a esperança aponta para um possível amanhã, cujo deus possa intervir e permitir que esse sujeito se regenere, ou que se metamorfoseie em palavras de revolução.

Na introdução do segundo álbum do *DTS*, encontramos *Quebrando as algemas do preconceito*,

(Respeito tem que ser de ladrão/ Maldade não é a minha intenção/ Mas se mexer comigo/ Te farei pedir perdão/ Sem justiça não há paz)/ Detentos do rap; Detentos do rap/ *A palavra viva de mais de cinco mil homens/ Detentos do rap/ Os verdadeiros porta-vozes da cadeia/ Apoiados pelos miseráveis, favelados, oprimidos e esquecidos pelo sistema*/ Detentos do rap; Detentos do rap/ De reabilitação de ladrão a trabalhador do gueto/ *Provando pra sociedade que o sistema não recupera ninguém/ Pois foram resgatados pelo rap!* E assim como Zumbi rompeu as correntes da opressão/ Detentos do rap quebrando as algemas do preconceito!²⁴¹

²³⁹ “Engrupido”: enganado.

²⁴⁰ 509-E, *Carta à sociedade*, faixa 11, 2000.

²⁴¹ *DTS, Quebrando as algemas do preconceito*, faixa 01, 2001.

Percebe-se que o grupo assume o papel de porta-voz desse espaço carcerário, e logo em seguida aponta que todos os miseráveis, favelados e oprimidos foram “esquecidos pelo sistema”, restando sua única forma de sobrevivência: o resgate pelo rap, que explorarei mais no terceiro capítulo. Há ainda a referência, e reverência, a Zumbi dos Palmares para pontuar que sua meta é lutar contra o preconceito. Ressalte-se que outros poemas-música trazem também as figuras de Nelson Mandela, Che Guevara e Malcolm X, representantes mundiais das causas sociais e raciais, conforme relatei no primeiro capítulo.

Após essas exposições, conclui-se que estigma e preconceito parecem ser dois lados da mesma moeda: a exclusão. Logo, não é de surpreender que o preconceito contra o pobre e/ou contra o negro recaia mais fortemente num ex-presidiário com tais características. Em que outro lugar, então, esses cantores presidiários teriam credibilidade para falar senão para os seus? Mas é também a maneira como se fala, pois o rap ultrapassa fronteiras, que cumpre um papel que já é validado há mais de trinta anos nas periferias. E por isso que grupos como *509-E* e *DTS* marcaram seus lugares na história dos oprimidos, pois suas escolhas falam através de uma linguagem na qual sua audiência consegue se reconhecer, num primeiro momento, sem muitas explicações e delongas. E num segundo momento, suas falas pretendem atingir os “outros” para desestabilizar suas convicções a respeito do mundo.

Para além de seu papel de representação no âmbito literário, esses poemas performances se inscrevem como registros de um povo que conviveu com a barbárie em seu tempo e conseguiu transformar, através da arte, o papel que representa nesse cenário sempre tão fadado a repetir mais do mesmo.

São essas memórias enclausuradas que permitem ao sujeito uma forma de contato com o mundo exterior, trazendo todas suas subjetividades e as contradições de ser humano para ressoar nas vozes desses “marginais”, dando-lhes o poder de transformar seus estigmas em uma busca de redenção e uma nova identidade para si, que se forma a partir desse espaço representativo do rap, novamente com o papel de incluir numa coletividade aqueles que passam por discriminações e vivem as mazelas sociais de seu tempo.

2.3 A VIOLÊNCIA, AS DROGAS E A VIDA DO CRIME

Como vimos até aqui, as poesias do rap reproduzem um realismo afetivo e performático (Schøllhammer, 2012) das periferias e dos sujeitos que nela vivem, tornando-se muitas vezes os protagonistas de *violências* e *delitos* na sociedade. Antes de observar a performatividade sobre a temática nesses dois grupos, vale pensarmos um pouco sobre a violência, ou as violências, já que se percebe que esses sujeitos estão perpassados por diferentes manifestações dessa natureza.

Michel Maffesoli (1987) em sua obra “*A dinâmica da violência*” conclui que a violência é uma das bases que constitui a própria estrutura da sociedade. Certamente são diversas as formas pelas quais ela se manifesta, mas sua “potência” solidifica e permite a “renovação” mesmo numa determinada época e lugares: “Com efeito, nas manifestações de excesso, a violência criadora de toda troca simbólica lembra seu direito, lembra o que lhe é devido”²⁴². Ela seria, conforme aponta em seus estudos, necessária para fazer com que a organicidade social se mantenha viva e se recicle, por assim dizer.

No mesmo sentido Victor Turner²⁴³, ao estudar os rituais sociais, apresenta o conceito de “drama social” apontando que os sujeitos ao “quebrarem uma regra” rompem com o meio onde vivem; adentrando assim numa crise que exigirá um processo de reparação, cujo resultado poderá ser ou a reintegração ao grupo ou a cisão com este mesmo grupo. Esse processo de reparação pode vir tanto em forma de lei quanto pela religião. Ainda, são essas experiências que levam as performances para possíveis transformações através da arte.

Em nosso cotidiano é cada vez mais recorrente, muito em parte incentivado pela mídia, a tensão propagada para que as pessoas sintam-se cada vez mais inseguras por conta da violência urbana. Obviamente não devemos ser ingênuos e ignorar que tais fatos devem estar na pauta do dia, porém devemos sair de nossos ideais de *vidas pacatas e regradas* para lançar um novo olhar para este debate, pois quando as pessoas mencionam a violência cotidiana – que está relacionada a políticas públicas de segurança, mas para além delas – esquecem que a própria história das “civilizações” dos povos é banhada em sangue, principalmente daqueles que não têm voz, ou seja, os vencidos. Só para

²⁴² MAFFESOLI, Michel. **Dinâmica da violência**. São Paulo, p.53, 1987.

²⁴³ TURNER, Victor. Dewey, Dilthey e drama: um ensaio em Antropologia da experiência (primeira parte). **Cadernos de Campo: Pós-Graduação em Antropologia Social USP**, São Paulo, v. 13, n. 13, p.181-182, 2005.

pensar em Brasil, podemos mencionar o genocídio dos povos indígenas no passado e no presente, além do genocídio diário que ocorre nas periferias do país²⁴⁴. Porém essas notícias não aparecem na grande mídia ou, quando muito, apenas como notas de rodapé ou em efêmeras deturpações da realidade²⁴⁵.

Baratta (1993) aponta que dentro do ambiente jurídico-penal, que interessa diretamente aos nossos personagens e à “ordem social” aqui delineada, há três distinções de violência: *a individual, a de grupo e a institucional*. Ainda aponta que a violência como repressão das necessidades reais, portanto [repressão] dos direitos humanos, é um tipo de violência estrutural do ponto de vista histórico²⁴⁶. Sua face revela-se através de uma *violência institucional* propagada geralmente, pelo Estado, inclusive agindo de formas “legais” – que podem também se transformar em um tipo de violência penal, já que suas normas e regras vão de encontro ao bem da população, ou novamente, o mito do direito igual para todos perante a Lei, ou o *homo sacer* de Agamben.

Voltando à Maffesoli, vemos que este autor, assim como Baratta e Foucault, também traz a problematização das “normas” sociais, pois:

é quando existe uma imposição absoluta, quando a vida social como um todo é compartimentalizada pela norma, que a ilegalidade, em suas diversas modulações, pode ser considerada como a expressão de um desejo de viver irreprimível.²⁴⁷

Esse *desejo de viver irreprimível* faz parte daquilo que o autor diz ser a força propulsora que gera *a fúria, a revolta, ou ainda as festas, a fala e o riso*, donde o prazer impera em sua forma mais primitiva. Essas manifestações ocorrem quando há um corpo coletivo que busca infringir as normas vigentes, buscando essa saciedade de viver, ou sobreviver. Seria o contrário daqueles “corpos dóceis” mencionados por Foucault²⁴⁸,

²⁴⁴ A ONG Anistia Internacional em 2014 organizou uma campanha **Queremos o jovem negro vivo**, apontando estatísticas que mostram que dos 30 mil homicídios ocorridos com jovens em 2012, 77% dos jovens assassinados no país são negros. Fonte: <anistia.org.br>. Acesso em 20 fev. de 2014.

²⁴⁵ O já mencionado “*Movimento Mães de Maio pela Democracia*” possui um arquivo bastante relevante acerca desses assuntos em seu blog.

²⁴⁶ BARATTA, Alessandro. Direitos humanos: Entre a violência estrutural e a violência penal. **Fascículos de Ciências Penais**, Porto Alegre, s/p., 1993.

²⁴⁷ MAFFESOLI, op. cit., p.23.

²⁴⁸ FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**, p. 163, 2000.

pois ao renegar a norma e a disciplina aparecem como desertores da estrutura social vigente.

Seguindo nessa linha de raciocínio, Maffesoli também aponta que a violência pode ser entendida em seu aspecto de positividade, a exemplo das questões ditas “marginais” que operam numa determinada época e podem vir a ocupar um espaço privilegiado em outras, apontando assim uma “eficácia social da destruição”, com um dos exemplos que vem bem a calhar com nosso estudo, acerca dos “pensadores malditos”²⁴⁹, já que os rappers foram (e ainda são) considerados *personae non gratas* por conta de seus discursos flamejantes. Ainda referente àquilo que o autor apresenta como excessos coletivos que violentam as normas, nos serve apresentar algo que cabe ao rap-performance, ou seja, o poder da palavra/fala:

A palavra, portanto, é essa irrupção perigosa que rompe a segurança do instituído. [...] Compreender a fala como elemento da violência social, é compreendê-la como superação da atomização; ora, é exatamente no princípio da separação, poderíamos mesmo dizer no princípio da identidade que reside a essência do poder.²⁵⁰

O autor coloca que é precisamente no processo de separação que se exclui a coletividade e busca-se alimentar o individual, pois o coletivo é corpo que unido ganha força e pode ameaçar o poder vigente. Dessa forma, as falas que representam um coletivo simbolicamente através das palavras têm a autonomia e legitimidade para romper com tais ordens dentro de uma estética de sobrevivência. É nesse parâmetro que surge a voz dos excluídos através do rap.

Rafael Lopes de Sousa depreendeu que os rappers, quando questionados acerca da violência, problematizam o conceito, pois

“A violência, de fato”, seja ela indireta, praticada no plano das representações simbólicas, como o preconceito racial e a discriminação social; seja ela direta, traduzida nas agressões físicas e na criminalidade, está inarredavelmente presente no cotidiano dos jovens periféricos. Por isso, quando dizem que não foram eles que inventaram a violência, os rappers e seus associados estão, em

²⁴⁹ MAFFESOLI, op. cit., p.31.

²⁵⁰ Id., p.57.

realidade, reagindo às constantes imputações que o ‘sistema’ reiteradamente faz contra os pobres.²⁵¹

A lírica que se incorpora, literalmente, nesses poemas-músicas apresenta uma visão crítica da produção e reprodução da marginalidade, neste capítulo relacionado diretamente com o mundo do crime. São reflexões acerca da vida do sujeito desde criança, as faltas de oportunidade, a família pra alimentar e a oferta do mundo do crime como uma via mais fácil de conseguir viver, a possível violência estrutural das quais eles se tornam o elo mais visível:

Não deu pra ser o que a coroa esperava/ o que ela sonhava pra mim não me fascinava/ Duzentos reais²⁵² por mês é complicado/ estudar/ ter família/ não!/ Tá tudo errado!/ [...] Aqui neste lugar/ só neurose aliado/ de lá do outro lado/ me mandaram um recado:/ "Aí avisa pra ele não voltar mais pro morro, se volta vai embassar"/ Pé de pato [matadores, justiceiros] é mato/ querendo me atrasar/ vermes imundos querem ver o meu fim.²⁵³

Mas longe de se colocarem como ‘santos’ nesse universo paralelo, seus protagonistas apontam que estão o tempo todo ‘entre a cruz e a espada’²⁵⁴, ou seja, pretendem sair dessa vida obscura, mas ao mesmo tempo precisam ficar atentos para que esse próprio mundo cruel não lhes sugue ainda mais a dignidade humana, pois ao estarem inseridos num lugar onde muita “treta”²⁵⁵ pode acontecer, a *violência individual* entre os sujeitos prevalece, pois não são poucos os que “caem na dez”, a exemplo da letra supramencionada, que começa com o sujeito refletindo sobre a vida ali dentro e o desejo de sair da prisão e “ver a mulher sorrir”, mas que acaba sendo morto, não conseguindo o tipo de liberdade que sonhava, apenas a morte como saída.

²⁵¹ SOUSA, Rafael Lopes de. **O movimento hip hop: a anticordialidade da “república dos manos” e a estética da violência**. São Paulo: Annablume, Fapesp, p. 215, 2012.

²⁵² Valor do salário mínimo à época.

²⁵³ 509-E, **Apenas um sonho**, faixa 13, 2002.

²⁵⁴ DTS, **Condições de sobreviver**, faixa 2, 1999.

²⁵⁵ “Treta”: confusão, brigas.

Se existe um compromisso com suas “quebradas”, os rappers da prisão se apegam a traduzir essa experiência traumática para aqueles que “estão iludidos”:

(Aqui o bicho pega e não é bicho solto)/ Detentos do rap na área/ *Passando a nossa mensagem principalmente pra vocês que tá iludido com a vidinha do crime/ Aqui dentro é embaçado/ Abre os olhos enquanto vocês tão aí/ Pode crer/ Aqui dentro não tem santo.*²⁵⁶

O mundo do crime apresenta-se como uma grande quimera, segundo esses poetas, mas para aqueles que estão dentro dele, o caminho é seguir suas regras. E dentro desse universo, as drogas parecem ser o principal motivo das contravenções. São denúncias sobre o abuso do uso de crack e cocaína dentro do Carandiru, mostrando que os sujeitos perdem sua ‘moral’ no mundo do crime, passando a dever e depender do dinheiro da família para não morrer:

O mundo criminoso não tem coração/ Te confunde e te compra com falsa ilusão/ Explode o crack na casa de detenção/ olhares perdidos, zumbizados então/ Ladrão sangue bom que aí fora se julga o tal/Aqui dentro pelo crack expõe a sua moral/ Passa a semana toda acendendo o isqueiro/ Esperando a sua visita para te trazer o dinheiro/ E quando falha entra em total desespero/ Já está devendo em diversas bocas/ De diversos camaradas/ e se não pagar/ eles o enfiam a faca/ enfiam a faca.²⁵⁷

De certa forma, percebe-se até uma aversão às drogas na performance dos rappers, pois eles entendem que ela é um dos grandes males das quebradas e que seus usuários são manipulados mais facilmente pelo “sistema”. Os sujeitos que não abandonam o vício, em algum momento poderão pagar o preço desse desejo com suas vidas, pois já que traficante e usuário podem ser companheiros do mesmo “cômodo do inferno”²⁵⁸, fica mais fácil dar fim ao devedor. No

²⁵⁶ DTS, **Introdução**, faixa 01, 1998.

²⁵⁷ Id., **Tempos difíceis**, faixa 03, 1998.

²⁵⁸ Id., **Mó saudade**, faixa 15, 2005. Mas essa expressão aparece em outros poemas-músicas também, de ambos os grupos.

Carandiru, o que impera é o crack e a cocaína, mas percebe-se nas estrofes acima que o crack tira do sujeito sua dignidade diante de seus companheiros e familiares.

Em *Decadência das drogas* apresenta-se um discurso irônico, cujo refrão diz “Palmas para mim e pra você” e apresenta sua visão de como funciona o universo do tráfico, mostrando que aqueles que estão na cadeia são apenas o lado mais fraco dessa conjuntura, que envolve desde políticos que agem de maneira hipócrita tentando ‘combater as drogas’ através de campanhas contra as drogas, mas viciando cada vez mais os sujeitos das periferias, até as classes mais ricas da sociedade:

A cada dia que passa aumentam mais/ O número de artigo 12²⁵⁹ nos distritos das capitais/ E o braço da lei pesa mais pro lado dos desamparados/ Que por eles são chamados de marginais/ [...] / A cada dia que passa o índice aumenta mais/ Crimes absurdos acontecem por motivos banais/ E dos cartéis os grandes nos observam/ São os donos da boca têm verdadeiras florestas/ Com certeza o seu nome não está incluído na lista dos detentos da cela.²⁶⁰

Atualmente instituiu-se uma verdadeira “guerra ao tráfico de drogas”, fazendo com que a polícia esteja cada vez mais usando seu poder bélico e mortífero dentro das periferias, exemplo disso são as tomadas das favelas do Rio de Janeiro para instalação das UPP’s (Unidade de Polícia Pacificadora), com tanque de guerra e o “caveirão”, conhecido como o carro da morte usado pelo BOPE (Batalhão de Operações Especiais)²⁶¹. Aliás, a polícia militar brasileira é a que mais

²⁵⁹ Artigo 12 (antiga lei de drogas): tráfico de drogas.

²⁶⁰ DTS, **Decadência das drogas**, faixa 06, 1998.

²⁶¹ Notícia recente aponta que Exército e BOPE realizaram operação antes da implantação de mais uma UPP no Rio de Janeiro: **Após matar 16 em 15 dias, Exército ocupa o Complexo da Maré, no Rio**: “A área, onde vivem cerca de 130 mil pessoas, foi efetivamente ocupada, pela Polícia Militar, no domingo (30), mas policiais do Bope (Batalhão de Operações Especiais) começaram a reconhecer a área desde o último dia 21. Ontem à noite, a SESEG divulgou um balanço total da operação: em 15 dias, a PM matou 16 pessoas no local. Outras oito ficaram feridas. Um montante de 101 armas foi apreendido, além de 2.252 munições e de grande quantidade de drogas”. Disponível em <<http://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2014/04/05/exercito->

mortos tem em sua conta²⁶², segundo estudos recentes. No entanto, continuam atuando da mesma maneira com que se consolidaram na época da ditadura militar no país.

O filósofo Marildo Menegat (2012) afirma que ocorre uma verdadeira “guerra civil”²⁶³ no país entre polícia e a população pobre das periferias, banalizando o conceito sobre o que de fato é uma guerra, e quem de fato são os verdadeiros inimigos. A polícia, que deveria cumprir a função de proteger a população, torna-se exatamente o oposto; tais ocorrências para o autor expressam o conceito de barbárie:

Na medida em que as formas de produção e a vida institucional da sociedade burguesa não podem mais determinar com precisão o conteúdo social desta, isto é, precisamente aquilo que comumente chamamos de caráter civilizatório, já que este lhe ultrapassou, transbordando, *tal sociedade passa a conviver com um inusitado fenômeno de enterrar cadáveres e esconder horrores, cuja razão de existir ignora olímpicamente, mas desconfia de que a sua sobrevivência depende da continuidade da produção destes cadáveres e horrores.*²⁶⁴

Se pararmos pra observar, então, pressupõe-se que não há paz para os sujeitos que se envolvem no crime porque, por um lado tem-se a polícia a vigia-las, e por outro ainda, existem as relações de poder e os “negócios” entre eles, cujos poemas sempre falam no risco iminente de morte ou traição.

inicia-patrolhamento-na-mare-na-manha-deste-sabado.htm>. Acesso em 05 abr. de 2014.

²⁶² Reportagem: **Polícia militar bate recorde de assassinatos em 2012, mas São Paulo cala.** Disponível em: <<http://revistavaidape.com.br/blog/2015/02/policia-militar-bate-recorde-de-assassinatos-em-2014-mas-sao-paulo-cala/>>. Acesso em 06/02/2015.

²⁶³ O autor utiliza o termo “guerra civil” pelo fato de a polícia ser recrutada dentro da população, ou seja, também faz parte dela. Tal guerra tornou-se um “acontecimento cotidiano”, sob a face de diversas questões decorrentes da barbárie capitalista, como a guerra ao tráfico de drogas no Rio de Janeiro, por exemplo. Em: MENEGAT, Marildo. **Estudo sobre ruínas**. Rio de Janeiro, p.11-23, 2012.

²⁶⁴ Ibid., p.18, grifo meu.

Puxar tirar cadeia aqui nesse lugar/ É a lei do cão
 aqui na terra/ Discípulos de Lúcifer aqui te espera/
 [...] /A bandeira da paz não será estiada/ Caiu
 mais um na dez, várias facadas/ O sangue jorra
 não é maquiagem/ Um prontuário a menos na
 contagem.²⁶⁵

O sujeito lírico ao se encontrar no “inferno” parece apontar que num universo onde a “lei do cão” impera matar ou morrer não fará diferença. Em diversos poemas os protagonistas dizem que a morte e a violência estão lhes rondando, mas também que se for o caso “pode vir/ pode vir” (509-E, 2000). A violência individual que se reproduz dentro da prisão aponta para as mesmas violências individuais vivenciadas nas grandes periferias, a diferença é que lá dentro é difícil escapar da situação imposta. Em muitos casos esses crimes podem ser considerados como crimes de vingança, crimes de honra, ou apenas crimes banais por ter, por exemplo, olhado diferente para a mulher do próximo em dia de visita.

Para finalizar essa temática, fiquemos com *Violência gera violência*, um poema que fala sobre o círculo vicioso da violência e das drogas, ou seja, quando começa ela certamente só acabará com a morte de alguns:

Em cada esquina um viciado/ um olhar
 zumbizado/ É o desespero do pai/ ao lado dos
 filhos que estão sendo velados/ Infelizmente nem
 todos têm a mesma sorte/ Enquanto uns acordam
 pra vida, outros dormem pra morte/ Mulheres,
 álcool e drogas nos chamam [...] Um nóia²⁶⁶ deu a
 minha boca²⁶⁷/ Pilantra do caralho de madrugada
 roubando bolsa/ A casa caiu²⁶⁸ puta que pariu/
 Mas se eu trombar de quebrada já era subiu²⁶⁹/
 Mercado negro das drogas cabeças e corpos em
 órbita/ Juízo final surge o capital/ Treta/ Morte
 dez real um papelote²⁷⁰/ É duas hora é madrugada

²⁶⁵ 509-E, **Só os fortes**, faixa 03, 2000.

²⁶⁶ “Nóia”: um viciado em drogas.

²⁶⁷ “Boca”: local do tráfico.

²⁶⁸ “A casa caiu”: algo deu errado

²⁶⁹ “Mas seu eu trombar de quebrada já era subiu”: Se eu encontrar, vou matar.

²⁷⁰ “Papelote”: droga, pode ser crack ou pó.

uma encruzilhada/ Pá pá pá/ Jaz o safado que me
caguetou²⁷¹/ Essa é a lei ladrão maldoso eu sou/
Vila progresso subúrbio de São Paulo/ Vietnã
Brasileiro pra um filme de guerra.²⁷²

Ora, as performances verbais dos rappers da prisão rasgam discursos de ódio e horror, o abjeto do ser humano que ao ser tratado como um pária acaba se tornando um grande vilão reproduzindo um ciclo intermitente de violência social, estrutural e institucionalizada nas periferias do país. E a dinâmica da violência vai se perpetuando através das palavras. Aliás, são elas que solidificam todo o processo do “drama social”, desde sua ruptura até reintegração ou cisão, mas esta última parece ser o desfecho mais apropriado se observarmos as performances do rap, de um modo geral.

Os ciclos de violências explicitados nos poemas musicais dos dois grupos são: a violência individual latente no mundo dos “ladrões”, cujo resultado é a morte; e a violência institucional e estrutural representadas pelas torturas policiais, pela superlotação das celas, ou a comida estragada, ou seja, a desvalorização dos sujeitos enquanto seres humanos; além daquela violência estrutural e excludente anterior à prisão que mostra que na favela não existem oportunidades para o sujeito, apenas o mundo do crime como o grande sedutor, este que também traz “moral” para o sujeito que busca “conquistar o respeito nas quebradas”. Mas o que fica explícito é que essa “moral de ladrão” parece ter um prazo de validade, já que a violência reproduz uma série de mortes e decepções.

2.4 FAMÍLIA, AMIGOS E A LIBERDADE

Para o detento, o grande desafio que se apresenta é a separação da família, dos amigos, da sua “quebrada”, resumindo, a falta de liberdade o faz pagar com solidão, medo e desespero os anos de aprisionamento. A família é sempre lembrada, principalmente a mãe e a esposa. Não cabe aqui aprofundar a polêmica sobre uma das contradições existentes no mundo do rap (mas também em nossa sociedade como um todo) em relação ao machismo, pois embora os dois grupos que aqui trago tenham

²⁷¹ “Caguetou”: delatou.

²⁷² DTS, **Violência gera violência**, faixa 07, 1998.

alguns poemas-músicas que falam de “vagabundas e vadias”, a figura da mulher é de grande importância para o detento.

A dissertação de Waldemir Rosa nos aponta que o que importa é manter a virilidade, pois “A virilidade é expressa na narrativa do rap pela associação do masculino à disposição para o conflito e o enfrentamento”²⁷³. Dessa forma a anticordialidade dos *manos* demarca um lugar de poder em relação ao outro concorrente. A mulher assume um lugar ainda tímido no universo do rap, mas nos discursos há, basicamente, dois tipos de mulheres as quais os poetas se referem:

Na maioria das letras de rap brasileiro as mulheres podem ser divididas em duas categorias: as mulheres que “se deve respeitar”, geralmente vinculada à esfera doméstica e aos valores morais da comunidade, e aquela mulher “que não é digna de respeito” que está vinculada à esfera pública e moral da sociedade.²⁷⁴

Em uma das músicas do DTS, descrita mais abaixo, ouvimos o diálogo de um detento e sua esposa. Ela lhe diz que agora estão usando espelhos para revistas íntimas e reclama da humilhação que sofre para poder ver o marido. A problemática da revista vexatória²⁷⁵ esteve em pauta recentemente e, conforme mencionei no primeiro capítulo, Dexter foi convidado para fazer parte da campanha que pede o fim dessa prática. O próprio Dexter afirmou que sua mãe só foi lhe visitar duas vezes durante os treze anos que esteve preso, a pedido seu, pois ele não queria vê-la passar por essa situação constrangedora²⁷⁶.

Parece que além de punir os presos, suas visitas ainda devem *pagar* para conseguir vê-los. Ora, além de “o sistema não regenerar ninguém”, faz com que o preso esteja cada vez mais distante da vida fora da prisão, dificulta seus laços com a família e amigos cultivando essa prática de tortura aos visitantes. Mas aqui vale a reflexão acerca do porquê, mesmo a despeito de todas essas práticas restritivas para proibir a entrada de drogas e outros materiais ilícitos na prisão, tais produtos sempre estão disponíveis aos presos, ao que tudo indica.

²⁷³ ROSA, Waldemir. **Homem preto do gueto**: um estudo sobre a masculinidade no rap brasileiro, p.75, 2006.

²⁷⁴ *Ibid.*, p.68.

²⁷⁵ Ver citação da página 41.

²⁷⁶ 509-E, **Nem Cristo agradou**, faixa 14, 2002.

Mas as lembranças do poeta enclausurado também evocam um sentimento de culpa. Em alguns poemas se repete que “deveria ter ouvido o que minha mãe disse”, pois a cadeia é o lugar “onde o filho chora e a mãe não vê”. A voz da mãe aparece também em alguns momentos, seu papel de mulher é muito valorizado, pois geralmente a figura paterna está ausente na vida desses sujeitos²⁷⁷. A mãe torna-se então uma figura praticamente idolatrada nos discursos poéticos dos rappers, pois mesmo em meio às desavenças da vida, ela prossegue firme em seu papel, sendo também o símbolo de amor, sentimento tão escasso na vida desses sujeitos.

Já a mulher é citada em algumas passagens, a exemplo de *Mó saudade*, do Detentos do Rap, citada logo abaixo, mas também Afro-X agradece por ter encontrado a “mulher digna do seu amor” em *Mile Dias*, e Dexter canta que sua mulher “é de responsa”, pois aguentou muitos anos a espera da sua liberdade²⁷⁸. Tais perspectivas corroboram os estudos sobre virilidade e masculinidade no rap, que a despeito de possuir um papel de vanguarda no discurso antirracista e de consciência de classe, ainda se mantém reacionário nos discursos de gênero e antissexistas²⁷⁹.

Outro problema que aparece nos poemas é a separação dos filhos, de não vê-los crescerem, e o peso na consciência de ser um mau exemplo para eles:

[a esposa diz] Mó sofrimento, tem um monte de funcionário novo aí, até espelho tão pondo na gente, isso é mó humilhação, eu não aguento mais essa vida não, ou você muda quando você sair daqui ou então eu vou parar.

[...]

O pesadelo me assola o tempo inteiro/ lá fora tá problema de arrumar emprego/ até mesmo pra quem não esconde um passado/ ao contrário de mim/ ex-presidiário/ *Bateu mó depressão sábado que passou minha mulher trouxe meu filho e ele me estranhou*²⁸⁰.

²⁷⁷ ROSA, op. cit., p.28.

²⁷⁸ 509-E, **Apenas um sonho**, faixa 13, 2002.

²⁷⁹ ROSA, Ibid., p.67.

²⁸⁰ DTS, **Mó saudade**, faixa 15, 2005 – grifo meu.

A perda de identidade do “pai” presidiário resulta num momento de agonia ao poeta, pois há aí a perda de uma esperança que talvez possa se configurar numa depressão extrema. Tal depressão, num ambiente hostil, certamente aumenta as possibilidades de mortes desse sujeito lírico. E a morte sempre ronda esses ambientes, como se vê nos poemas, sendo possível pensarmos em quantos tipos de mortes são cabíveis a esses personagens: um pai, um filho, um irmão. No 509-E em “Você me faz falta” temos Bad, irmão de Afro-X cantando e performatizando a saudade daquele que está preso:

"Deus criou o homem/ e o homem criou os muros/
Cercou as casas e as varandas pelos 4 cantos do
mundo/ Cercou o tempo/ o passado/ o presente/ o
futuro/ Cercou o espaço, os sonhos as mentes e os
pássaros/ Cercou a árvore que nos dá o fruto/ A
sombra e a penumbra/ Cercou as matas/ arou a
terra/ Plantou o trigo e cercou o pão/ Foi preciso
cercar outro homem."²⁸¹

[Bad] Pô mano, como você me faz falta/ O seu
sofrimento me dói na alma/ É/ amanhã se pá/ vô te
visitar/ Matar a saudade, ver como cê tá/ Esses
dias atrás de peão no rolê tocou o som do B.I.G/
Lembrei de você, é desse jeito a vida/ Cheia de
surpresas/ Um dia só alegria, o outro só tristeza/
Sei que em pensamentos, cê tá aqui/ Do lado
esquerdo do peito, cê mora aqui/ O episódio que
vi/ é triste e deprimente/ Mas a pior prisão é a da
mente/ Vi uma pá de tiazinha carregando sacolas/
As crianças eufóricas/ já não via a hora/ A
esperança da grávida em ver o seu amor/ Em cada
rosto uma história de tristeza e dor/ Lá pras 8 e
pouco liberaram o portão/ Sensação é de alívio/
mó emoção/ Atire a pedra quem nunca errou/ São
lições que a vida me ensinou/

(Afro-X) Salve/ salve B.A.D. Como vai, tá
firmão?/ Prazer em te ver ó/ mó satisfação/
Satisfação é toda minha eu tô firmeza total/ Ah,
antes que eu me esqueça tem o salve do pessoal.²⁸²

²⁸¹ Esse poema recitado é de Sérgio Vaz.

²⁸² 509-E, **Você me faz falta**, faixa 07, 2002.

Aqui vemos o irmão trazer as notícias do lado de fora dos muros, rememorar o passado com lembranças de festas. Há nestes discursos uma lamentação, mas também a justificativa “atire a primeira pedra quem nunca errou”. Ao trazer o cenário da família para o universo carcerário percebe-se que o “ladrão” torna-se um menino: até mesmo chora pela saudade e arrependimento, há aqui a humanização do sujeito considerado “mau”.

Ainda, no *509-E* temos dois poemas que mostram o diálogo entre Dexter e sua amiga através de cartas (*Saudades mil* e *A saudade continua*)²⁸³. Na primeira, ele recebe a carta da amiga e a responde falando da vida dentro da prisão, do arrependimento e perguntando dos amigos, da vida das pessoas que estão fora, de sua ‘quebrada’. Em *A saudade continua* é a amiga quem recebe a carta dele, e há aqui um desabafo do poeta em relação à carreira do grupo, mostrando que apesar de todas as investidas para que não desse certo, o grupo conseguiu prêmios, fazer turnê e até dar palestras em universidades, tocar em presídios e na FEBEM²⁸⁴, além de garantir que “onze camaradas” estejam trabalhando no rap e não no mundo do crime:

O grupo tá firmão né/ Pra quem não apostou/ Pra vê e crer que o senhor é meu pastor/ No ano de 2000 foi aquilo, vê bem/ Deu 509 até na FEBEM/ Na simplicidade eu digo/ é desse jeito/ 1º mandamento/ conquistar o respeito/ Na cidade maravilhosa foi da hora/ 509 entra pra história/ Prêmio Hutúz²⁸⁵/ revelação do ano/ O Carandiru mais uma vez chegou chegando/ Melhor clipe/ “só os fortes”/ Várias entrevistas/ vários shows/ matérias e revistas/ Palestra em escola/ e até em

²⁸³ Em ambas as músicas ouvimos a participação da atriz Sophie Bisilliat.

²⁸⁴ Originalmente Fundação Estadual para o Bem Estar do Menor - FEBEM, antigo abrigo para menores infratores, com linha autoritária e repressiva que se configurou como espaço de tortura e de desumanização autorizado pelo Estado. Atualmente chama-se Fundação Casa.

²⁸⁵ O prêmio Hutúz foi idealizado pelo produtor Celso Atháide com o objetivo de valorizar a cultura hip hop no país, sua primeira edição foi no ano de 2000, quando o 509-E ganhou o prêmio de revelação e acabou em 2009. Fonte: <<http://cliquemusic.uol.com.br/materias/ver/premio-hutus-festeja-os-melhores-do-rap>>. Acesso em 10 jun. de 2014.

faculdade/ Portas se abrindo/ em alta
rotatividade.²⁸⁶

Esse poema serve principalmente como relato de memória deste grupo, pois registra todo o caminho de dois anos de existência do mesmo. Apesar das divergências entre Dexter e Afro-X, que não cabem neste trabalho, esse grupo foi de extrema importância para a propagação do rap de cárcere. Certamente hoje existem outros rappers que se inspiram nestes que aqui apresento e os representa.

A liberdade é a meta para esses sujeitos, explicitada em praticamente todos os poemas, ela torna-se lúdica quando encontramos no *DTS* o desejo de que “ela” retorne à vida daqueles que estão enclausurados:

Pela janela/ Eu vejo a cara dela/ Saudades do rolê/
saudade da plateia/ Notícias de como anda tudo/
Notícias de como anda tudo depois desses muros/
Que me separa/ que me limita/ que tirou minha
conquista/ Modificou minha vida/ mas eu não
desisto/ Por ela eu persisto/ se não por ela/ Eu
acabava com isto/ Quem abusa dela/ traz luto pra
favela/ Quem aqui não está/ nem sabe o que é ela/
[...]/ Eu tô ligado de quem/ pra quem/ onde/
quando e porque/ Sobrevivente periférico entre
milhões/ Apenas mais um/ igual a você/ Pela
janela eu vejo a cara dela/ Imagino onde estaria/
lado a lado com ela/ Será que dei valor ao meu
rolê?/ Será que isso representa algo pra você?/
Então porque ninguém/ percebe o que tem/ E para
pra pensar/ só quando perde alguém/ [...]Ela não
é a vida/ Ela não é a morte/ Ela é meu sonho/ Ela
não é a sorte/ Pela janela/ eu vejo a cara dela/
esperança do mundo/ meu sonho/ Liberdade.²⁸⁷

A metáfora da liberdade aparece como uma abertura entre esse sujeito e o mundo de fora das grades, o desejo latente de redescobrir o mundo, ver com outros olhos os detalhes de uma vida além da realidade cruel que goteja palavras duras no cotidiano desse poeta.

²⁸⁶ 509-E, **A saudade continua**, faixa 12, 2002.

²⁸⁷ *DTS*, **Apenas mais um**, faixa 03, 2001.

Em *Apenas um sonho* do 509-E ela se transfigura oniricamente no “rolê” (passeio) dos manos Dexter e Afro-X para ir pra balada, rodar a cidade de São Paulo e encontrar alguma garota, enfim, relemburar como era sua vida antes de estar na cadeia talvez sirva como uma fuga desse submundo. O sonho pela liberdade configura-se também como o desejo pulsante que permite a esses sujeitos aguentarem a rotina perigosa do ambiente e transformarem esses convívios em matérias poéticas e reflexivas. Nesse sentido, Alfredo Bosi assim explicita

A fantasia e o devaneio são a imaginação movida pelos afetos. Esse movimento de imagens poderá circular apenas pelos espaços da visão. Mas poderá aceder também ao nível da palavra. Quando o faz, dão-se pelo menos duas operações: a) a *denominação*: as imagens tornam-se nomes – substantivos, adjetivos – quando comparecem ao campo da fala; b) a *predicação*: da imagem nome se diz – pre(dic)a-se alguma coisa a partir da nossa afetividade e da nossa percepção.²⁸⁸

Não é em vão que surgem nomes de familiares, de amigos, histórias que os relembrem através dessas performances poético-musicais e ao proferir essas denominações e predicações o eu lírico parece recuperar algum tipo de identificação com o mundo e de pertencimento ao seu grupo, a exemplo de *Alta Voltagem*, *De A a Z* e *Sem palavras*, do 509-E.

Certamente essa política dos afetos merece ainda ser aprofundada, pois as relações sociais e os laços consanguíneos podem trazer diferentes tipos de sentimento para qualquer sujeito, e dada a condição de encarceramento, tais afetos podem sofrer transformações. A mulher, muitas vezes retratada de maneira machista como já dito, pode ser a última esperança para esse homem. Já os “aliados” do crime podem levá-lo à morte através de traições e desentendimentos.

O afeto pode fazer toda diferença na relação que esse sujeito irá estabelecer com o universo exterior após sua reclusão, pois sua subjetividade enfrenta diferentes visões nessa nova condição. Logo, o espírito de coletividade aqui pode ser o elo mais forte que conseguirá “resgatar” o presidiário, tal constatação pode ser visualizada através das performances verbais e corporais, cujo caráter de redenção pode beirar a esfera do sagrado, conforme veremos no próximo capítulo.

²⁸⁸ BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*, p. 65, 2004.

3 O RAP COMO PERFORMANCE, OU A ESTÉTICA DA SOBREVIVÊNCIA

Quero minha voz dando luz pro presidiário/
denunciando a podridão do sistema carcerário/
tirando a molecada da farinha/ não quero seu filho
na mesa do legista.

(Facção Central, 1999)

O rap desde suas origens assume um papel político e engajado de denunciar e contestar as opressões vivenciadas nas periferias, seja do Brasil ou do mundo. Sua poética ácida geralmente fala sobre dor, morte, crime, miséria, violência policial, dentre outros, e encontra ecos nas diversas periferias do país. No segundo capítulo pudemos visualizar como o rap de cárcere opera dentro deste paradigma de resistência e “realismo afetivo” no qual o gênero pode ser incluído:

É assim que a estética afetiva, necessariamente, inclui uma dimensão participativa, comunitária e ética, porque opera nos limites entre arte e vida, fundada numa espécie de suspensão radical, um *epoché* estoico, que vai além do prazer e da afirmação subjetiva do belo kantiano para liberar o sujeito não apenas de suas paixões e afetos, mas também de seu fundamento sólido na individualidade, abrindo para um sentimento neutro, que nas palavras de Perniola “explode a separação entre *self* e *non-self*, interno e externo, seres humanos e coisas”. Assim, descrevemos na suspensão uma experiência estética e ética comparável com uma forma de epifania profana que constrói uma unidade entre beleza sem paz contemplativa por um lado, e por outro, sublimidade sem transcendência, expondo a comunidade participativa de autores e receptores para um outro tipo de engajamento ético na realidade.²⁸⁹

²⁸⁹ SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Realismo afetivo: evocar realismo além da representação. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, p.139, 2012.

Diante do que vimos até aqui, ao que tudo indica, estamos lidando com sobreviventes o tempo todo nessas poéticas. Sobreviventes de um verdadeiro “campo de guerra”²⁹⁰ que só conseguem alimentar algum tipo de esperança se apegando à família, quando há, ou ainda a algum tipo de religiosidade, não necessariamente religião. Quando Maria Rita Kehl se deparou com os Racionais MC’s num show, além de fazer uma brilhante análise acerca dessa “frátria órfã” da “república dos manos”, surpreendeu-se com as inúmeras referências que as letras de rap fazem a um possível Deus. Ela assim justifica essa influência:

Deus é lembrado como referência que “não deixa o mano aqui desandar”, já que todas as outras referências (“rádio, jornal, revista e outdoor”) estão aí para “transformar um preto tipo A num neguinho”. Deus é lembrado como pai cujo desejo indica ao filho o que é ser um homem: um “preto tipo A”. [...] pois é preciso que o Outro me ame, para que eu possa me amar. É preciso que o Outro aponte, a partir do seu desejo (que não se pode conhecer, mas a cultura não cessa de produzir pistas para que se possa imaginar), um lugar de dignidade, para que o sujeito sintá-se digno de ocupar um lugar. [...] sugiro que o Senhor que aparece em alguns destes *raps*, além de simbolizar a Lei, tem a função de conferir valor à vida, que para um mano comum “vale menos que o seu celular e o seu computador”.²⁹¹

A ideia de um Deus que possa fazer justiça num mundo totalmente injusto, que não garante o mínimo dos direitos humanos a um sujeito que sim, errou, mas precisa de força para sair desse mundo bárbaro ao qual submergiu, é a esperança em algum porto seguro subjetivo, do qual todo o sujeito em determinado momento da vida vai precisar, independentemente de religiões ou religiosidades, assim como Freud especificou em “O futuro de uma ilusão”,

²⁹⁰ Nome de uma das músicas do DTS. Não a incluí no *corpus*, mas ela fala da guerra instituída nas favelas entre polícia e moradores que, de certa forma já se inclui nas narrativas aqui tratadas.

²⁹¹ KEHL, Maria Rita. *Radicais, Raciais, Racionais: a grande frátria do rap na periferia de São Paulo. São Paulo em Perspectiva*, São Paulo, p.99-100, 1999.

Tal como para a humanidade em seu todo, também para o indivíduo a vida é difícil de suportar. Uma cota de privações lhe é imposta pela cultura de que faz parte; outra porção de sofrimento lhe é causada pelas demais pessoas, seja a despeito dos preceitos da cultura, seja em consequência das imperfeições dela. A isso se acrescentam os danos que a natureza indomada – ele a chama de “destino” – lhe provoca. As consequências dessa situação teriam de ser um estado constante de angustiada expectativa e uma severa ofensa do narcisismo natural.²⁹²

Na música do *509-E* há uma referência ao ladrão Dimas que, conforme conta a história bíblica, era o ladrão que foi crucificado ao lado de Jesus e lhe pediu perdão: “salve-se quem puder/ enquanto Deus não vem/ como Dimas tenho fé/ e serei salvo também”²⁹³. Seguindo no mesmo raciocínio de Freud, Kehl sugere que a outra opção a esse deus simbólico seria a sociedade, no entanto sabemos como esta trata tais sujeitos. Por isso, sugiro pensarmos aqui nessa salvação, resgate e redenção através da arte, mais propriamente uma estética de sobrevivência.

A etimologia da palavra sobrevivência²⁹⁴ pode remeter a um ato de “viver além das expectativas”, um excesso, o que se encontra diretamente relacionado ao papel que o tempo presente tem na vida dos sujeitos excluídos, conforme depreende Maffesoli

Viver sua morte de todo o dia, talvez seja isso o que exprime melhor o que nós entendemos por intensidade e monotonia do presente. É nesse confronto, sempre e diferentemente renovado, que se exprime com uma lucidez multiforme (intelectual, afetiva, artística, factual, etc.) a honra da condição humana, e é exatamente por isso que ela sempre representa uma alternativa à dominação.²⁹⁵

²⁹² FREUD, Sigmund. **O futuro de uma ilusão**. p.34-35, 2011.

²⁹³ 509-E, **Nem Cristo agradou**, faixa 14, 2002.

²⁹⁴ A etimologia da palavra sobrevivência vem do latim *supravivere*, supra – acima, além; *vivere*-viver, ou seja, viver além das expectativas. Fonte: <<http://origemdapalavra.com.br/palavras/sobreviver/>>. Acesso em 12 dez. 2012.

²⁹⁵ MAFFESOLI, Michel. **Dinâmica da violência**. São Paulo, p.52, 1987.

É a partir dessa compreensão do presente que surge uma nova dinâmica de sobrevivência, uma maneira improvisada de se viver. Ainda mais em se tratando de um espaço nebuloso e cruel como se descreve a prisão, o presente é a única metaficção plausível em suas vidas, apesar de que possa haver mesmo um choque entre as relações passado-presente-futuro, o que se instaura para esse sujeito continuar é o instante já, ou aquela sociologia das ausências, que transforma as coisas impossíveis em coisas possíveis. Ou ainda, a metaficção de um passado que não passa, buscando curar suas dores.

Foucault (2000) apontava que na consolidação das penas modernas, embora não houvesse mais o suplício como forma de punição, o corpo sempre está, de certa forma, submetido a algum tipo de penalidade. Mas para além dele, a alma desse prisioneiro também está submissa. E ao trazer a subjetividade desses sujeitos à cena, percebe-se que há um contraste nítido de caráter religioso na busca de alguma forma de redenção.

Neste trabalho, pretendo associar a subjetividade dessa alma ao caráter quase religioso que o rap-performance-arte assume na vida desses sujeitos, pois é ao expressar essa fé e esse desejo de ligação com uma força superior que o rap surge para cumprir um papel de redenção em suas vidas. “Os resgatados pelo rap” propagam a força e o valor que esse discurso tem através de suas performances poético-musicais apontando que a junção de sua voz e corpo representados pela figura do rapper é a, talvez única, chance de sobrevivência deles neste ambiente hostil:

Chagas abertas/ Sagrado coração/ Todo amor é
bondade que o sangue do meu Senhor Jesus
Cristo/ Em meu corpo se derrame/ Me benza dos
pés a cabeça me dê papel e caneta/ me lave no
sangue sagrado/ Pra que eu possa falar sobre
minha vida de pecado/ Me sirva um copo de Gim/
Caso eu não chegue ao fim.²⁹⁶

Nestes versos, parece que o poeta reivindica um ritual para escrever seus poemas, invocando a figura cristã de Jesus Cristo e pronto para testemunhar “seus pecados”. A metáfora da religiosidade pretende invocar uma força para que o sujeito ‘fale’, ouse falar e busque refúgio nas palavras. Por isso, é válida a aproximação entre a religiosidade

²⁹⁶ DTS, **Violência gera violência**, faixa 07, 1998.

apresentada pelos rappers e as performances poéticas produzidas por eles neste momento de crise. Podemos mesmo comparar essa voz e esse corpo ao ritual de purificação dos pecados, através da ‘santa hóstia’, o corpo e sangue de Cristo, mas aqui essa voz e esse corpo nascem de um estigma e se transformam em poesias de resistência. Dexter dá seu testemunho acerca do rap:

Isso, [o rap] era uma rota de fuga, lá na cadeia o hip-hop salvou minha vida mesmo. Mantive minha cabeça ocupada na música, não tinha de me preocupar com outros caminhos ou propostas que acabaram levando vários outros indivíduos à morte. O ciclo da droga lá dentro é foda, você se torna um mentiroso, e o traficante jamais vai deixar o cara mentir e ficar por isso mesmo, você vai ser penalizado por isso. Enfim, as regras da prisão.²⁹⁷

Do mesmo modo Daniel Sancy desabafa:

Quando o rap me achou eu era tão perdido que nem eu acreditava em mim. Tava naquele lugar (Casa de detenção, Carandiru), condenado há 52 anos e já perdendo a família, como a dolorosa morte do meu pai. O rap pra mim é como uma segunda bíblia, porque ensina a ter doutrina, é o que dá o meu sustento e o da minha família. Eu acredito muito no rap.²⁹⁸

Apesar destes testemunhos não servirem dentro de um contexto jurídico, conforme bem explorado por Seligmann-Silva (2003) em seu ensaio, já que ao uni-lo ao caráter imaginativo das artes ele perderia sua credibilidade, no entanto e por isso mesmo, é através das próprias artes que ele consegue assumir um lugar de legitimidade, aquele

²⁹⁷ CARVALHO, Igor. O filho brasileiro de Luther King. **Portal Fórum: Revista Fórum**. São Paulo, p. 1-5. 18 jul. 2013. Disponível em: <<http://www.revistaforum.com.br/blog/2013/07/o-filho-brasileiro-de-luther-king/>>. Acesso em: 19 jul. 2013.

²⁹⁸ MANDRAKE, Willian Domingues. Detentos do Rap: novo DVD do grupo promete surpreender. **Rap Nacional**, Itajaí, v. 5, n. 0, p.44, ago. 2012.

compromisso com o real e com o social que tais discursos possuem, seja pelo cárcere e/ou pelo testemunho.

Além do mais, os ‘resgatados pelo rap’ fazem escola, encontrando respostas às suas performances e discursos afetivos. Dexter, Afro-X e Daniel Sancy são tidos como exemplos dentro desse universo. Contradições e problemas pessoais à parte, a trajetória desses sujeitos têm muito a contribuir para uma reflexão que está latente na nossa sociedade: o sistema carcerário é um fracasso eminente, que só serve para reproduzir a lógica dominante da “eterna guerra entre o bem e o mal”.

O resgate pelo rap possui esse caráter “redentor” como uma forma de reencontro desse sujeito com uma identidade coletiva. Suas palavras urgem serem ouvidas por todos, seguidas por todos, embora muitas vezes isso possa não ocorrer no mundo real. Todavia esse sujeito se encaixa naquilo que Victor Turner (2005) chama de “liminaridade” durante o processo de reparação do “drama social”, cuja ambiguidade afeta os envolvidos almejando, quiçá, essa reparação e reconciliação através da arte:

A liminaridade pode talvez ser descrita como um caos frutífero, um armazém de possibilidades, não uma montagem aleatória, mas uma busca por novas formas e estruturas, um processo de gestação, uma irrupção fetal de modos apropriados de existência pós-liminar.²⁹⁹

Isso fica claro quando o DTS canta “Eu só queria poder ter condições de sobreviver”, dentre outros momentos dos dois grupos. Assim, o rap torna-se um elixir na vida desses sujeitos, eles cantam suas dores e seus testemunhos, na esperança de que seus ouvintes não sigam o mesmo caminho. Talvez a diferença dessas em relação a outras narrativas do cárcere é justamente o fato de interpelar um coletivo que é potencialmente suspeito para se tornar mais um número dentro das estatísticas prisionais ou mortuárias do país. E o caráter redentor fica moldado pelo poeta-rapper e suas performances verbais, corporais e, porque não, de atitude dentro de um movimento que os acolhe. Por isso, assim Turner define essa fase ritualística

²⁹⁹ TURNER, Victor. Dewey, Dilthey e drama: um ensaio em Antropologia da experiência (primeira parte). **Cadernos de Campo: Pós-Graduação em Antropologia Social USP**, São Paulo, v. 13, n. 13, p.184-185, 2005.

o ritual e sua progênie, com destaque às artes performativas, derivam do coração subjuntivo, liminar, reflexivo e exploratório do drama social, onde as estruturas de experiência grupal (*Erlebnis*) são copiadas, desmembradas, rememoradas, remodeladas, e, de viva voz ou não, tornadas significativas.³⁰⁰

Aqui, além da individualidade enclausurada, parece se sobrepor uma noção de coletivo dentre aqueles que são os ‘seus manos de quebrada’, uma história experienciada e vivida pelo seu povo. A crítica prevalece, mostrando que esses sujeitos têm consciência ativa, possuem conhecimento de suas causas, apontam um olhar aguçado para todo o sistema judiciário e prisional colocando em foco a enorme diferença entre o mundo do lado de cá das muralhas e o lado de dentro delas, o verdadeiro ‘inferno’:

Então rap é o som/ ideia positiva/ o presidiário
aqui tem voz ativa / de uma cela três por quatro/ te
mando o meu recado/ sem vacilo/ não queira ser
trancado/ em linha reta sigo minha diretriz/ confio
em Deus/ Jamais no juiz / ele fodeu minha vida/
do jeito que quis/ fez minha coroa e minha família
infeliz/ *mas se liga/ vê só/tô de volta no clima/
nem a muralha segura minha rima/ Deus seja
louvado/ salve/ salve simpatia/ rap nacional/ a luz
que me guia*³⁰¹.

O empenho em se manter firme, cuidar para não “desandar” se concretiza como um espaço de liberdade que só pode ser entendido a partir desse ponto de vista de redenção do sujeito através da performance do rap: “a luz que me guia”. Novamente é a arte que se incorpora nesses sujeitos para “sobreviverem no inferno”. Seus discursos brutos e carregados de uma violência corporificada em palavras resultam na necessidade de buscar essa redenção para si e para os seus assumindo uma função que, apesar de escancarar diferenças, pretende encontrar a paz, pois “se todos derem as mãos/ quem sacará as armas?/ Bob Marley/ valeu/ sem palavras”³⁰².

³⁰⁰ TURNER, op. cit., p. 184.

³⁰¹ 509-E, **Alta voltagem**, faixa 05, 2002 – grifo meu.

³⁰² 509-E, **A saudade continua**, faixa 12, 2002.

Acerca da liberdade conquistada, vejamos o depoimento de Dexter, quando saiu da prisão:

[...] lembro que chorei muito naquele dia, chorava e ria ao mesmo tempo. Entrei e me despedi dos amigos, foi uma puta festa, todo mundo aplaudindo, e lembro que respondi para eles que aquela despedida era momentânea, porque na semana seguinte estaria lá com o “Como vai o seu mundo” [projeto que ele participa dentro dos presídios]. Tudo que tinha na cela deixei, a única coisa que levei foi a Bíblia. As portas abriram e parti. Ainda chorando muito, quando estava saindo, parei, ajoelhei e fiz uma oração, agradecendo por sair vivo do sistema penitenciário, porque muitos, muitos mesmo, saem em caixões de lata de lá, em sacos plásticos. *E olha que loucura, mano, saí vivo e com uma esposa linda me esperando do lado de fora.*³⁰³

O caráter redentor pode ser entendido também como a superação subjetiva de um processo interior pelo qual o sujeito passa para se metamorfosear em um novo ser. Se o rap é o resgate deles, presume-se então que suas vidas já não são mais suas, mas elas se confundem com essa urgência e emergência que eles têm de saírem propagando seus testemunhos para tentar, dessa forma, recuperar e/ou alertar outros iguais, os da “frátria órfã”, a assumirem uma postura de consciência e sabedoria. Em última instância, “a palavra viva do rap” torna-se a única via de existência que esses sujeitos conhecem e que lhes configura enquanto sujeito, apagando um passado doloroso e “profetizando”, no sentido como afirma Bosi (2004), a busca pelo novo tempo, onde tudo poderá ser melhor.

3.1 PENSANDO A PERFORMANCE E O RAP

Para melhor explicitar essa estética de redenção através da arte, neste capítulo apresentarei o material dos videoclipes produzidos pelo *509-E e Detentos do Rap* dentro do Complexo Carandiru para

³⁰³ CARVALHO, Igor. O filho brasileiro de Luther King. **Portal Fórum: Revista Fórum**. São Paulo, 18 jul. 2013. Disponível em: <<http://www.revistaforum.com.br/blog/2013/07/o-filho-brasileiro-de-luther-king/>>. Acesso em: 19 jul. 2013.

analisarmos suas performances, já que o espaço carcerário parece nos vídeos também ser um personagem importante na poética desses rappers.

Gostaria de delinear que busco tratar aqui o videoclipe como performance pois ele possui os elementos primordiais apontados por Paul Zumthor (1997, 2007), como a gestualidade, a vestimenta, o cenário, além da poesia verbalizada (corpo e voz). Resguardadas as características inerentes à produção do videoclipe³⁰⁴ enquanto instrumento tecnológico audiovisual, a importância que eles assumem neste trabalho está diretamente relacionada ao cenário que os compõem: o Carandiru.

Além do mais, como veremos adiante, as performances realizadas pelos rappers buscam se aproximar do cotidiano vivenciado na prisão, representando um testemunho corporal de seus traumas e sobrevivência no ambiente. E também em outro trabalho o próprio Zumthor pontua que

A introdução dos meios auditivos e audiovisuais, do disco à televisão, modificou consideravelmente as condições de performance. Mas eu não creio que essas modificações tenham tocado na natureza própria desta³⁰⁵.

Escolhi três videoclipes que reiteram visual e performaticamente o dia a dia neste lugar. Todos os videoclipes encontram-se no ANEXO A deste trabalho, juntamente com os poemas-músicas dos dois grupos.

Registro ainda que Bentes e Fernandes³⁰⁶ já fizeram uma análise performática do videoclipe “Oitavo anjo”, do 509-E, cuja temática também é a prisão, no entanto este videoclipe foi gravado em outro presídio, portanto não o incluí nesta análise. Além disso, ressalto que o primeiro DVD do grupo Detentos do Rap possui material riquíssimo a

³⁰⁴ Sobre a história do videoclipe, indico o artigo **Breve história do videoclipe**, de Laura J. A. Correa, inclusive citando o videoclipe da música “Diário de um detento”, do Racionais MC’s. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/centrooeste2007/resumos/R0058-1.pdf>> . Acesso em 15 jan.2015.

³⁰⁵ ZUMTHOR, Paul. **Performance. recepção, leitura**, p. 60, 2007.

³⁰⁶ BENTES, Anna Christina; FERNANDES, Frederico. A poesia oral nas periferias do mundo: hip-hop e rap. In: **Oralidade e literatura**. Londrina: EDUEL, p. 133, 2007b.

ser analisado sob essa perspectiva, pois ali se inclui explicitamente um dos elementos transformadores da performance: a audiência (público).

O objetivo dessa análise é respaldar o capítulo anterior, donde num panorama geral, se observaram as condições degradantes dos personagens no cárcere. Mas também é importante para que tal registro torne-se uma memória desta prisão. Além disso, o narrar o trauma aponta que esses sujeitos fizeram da arte sua forma de salvação neste espaço, ou seja, o rap como uma religiosidade ativa.

Essa análise só se torna possível pela crescente aproximação entre os estudos antropológicos da *performance* e os estudos culturais de literatura comparada. As emergências de cunho político-social ressurgidas no campo cultural a partir da década de 1970 visando uma consolidação politizada da arte, tendo em mente que tal politização está sobremaneira protegida de uma objetividade realista na qual possa ser abafada, ganharam respaldo com o entrelaçamento interdisciplinar dessas áreas de estudo.

Ao considerarmos os rappers enquanto sujeitos performáticos, entende-se que, em seu sentido mais amplo, a performance está relacionada à oralidade e à gestualidade da ação, considerando-se que o corpo também participa desta “fala”, podendo-se assim inserir seu lirismo poético num viés alternativo, daquilo que neste trabalho se chama estética de sobrevivência.

Para tanto, é importante assinalar que os estudos da performance tiveram seu nascimento com Victor Turner, em 1986, em seu ensaio “*The anthropology of performance*”. O estudioso buscou fazer uma crítica relacionada aos estudos etnográficos dominantes, sempre pautados na lógica positivista/determinista que se apropriavam de seus objetos de forma sistematicamente fadada a desumanizá-los. Tal inquietação o fez se ancorar no termo *performance*, emprestado das artes cênicas, para delinear a análise daquilo que ele chamou de “*social drama analysis*”, análise do drama social, cujo novo foco estaria pautado na ação social dos sujeitos estudados e seus respectivos “desvios”, antes desconsiderados do objeto de estudo:

La teoría pós-moderna vería en las imperfecciones, en las vacilaciones, en los factores personales y en los componentes incompletos, elípticos, contextuales y situacionales de la performance, las claves de la naturaliza del proceso humano y percibiría (...) la creatividad capaz de surgir (...) en la situación

*performativa (...). Lo que se había considerado como contaminado, promiscuo o impuro se está convirtiendo en el centro de atención analítica pós-moderna.*³⁰⁷

Foi com esse rompimento de análise moderna dicotômica que se tornou possível olhar para além da arte escrita artística, incluindo aí a voz, a gestualidade e a corporeidade dos personagens sujeitos de suas ações. Ainda nesse contexto, é possível citar a *performance art*, propagada por Maria Abramovic, cujo objetivo emerge da vivência e experiência como motor do processo criativo performático, dando origem a inúmeros manifestos artísticos contemporâneos³⁰⁸.

Além disso, em Bauman e Briggs (2008), encontramos uma discussão sobre o papel da poética na vida social. Os autores apontam que há duas vertentes que a estudam: a primeira, mais tradicional, são os estudos da linguística e suas inúmeras contribuições teóricas; a segunda e mais recente são os estudos da performance e da etnopoética, que busca ampliar a primeira visão já que

elas também tendem a ignorar o fato que fatores como gênero e classe social frequentemente geram perspectivas discordantes sobre a linguagem e a vida social. [...] precisamos tomar os atores [*performers*] e membros da audiência não como simplesmente fontes de dados, mas como parceiros intelectuais que podem fazer contribuições teóricas substanciais a este discurso.³⁰⁹

Nesse sentido, seguem os autores, os estudos da poética ganharam novo redimensionamento ao inserir a performance em sua

³⁰⁷ TURNER, 2002, p.110 *apud* BIANCIOTTI, María Celeste; ORTECHO, Mariana. *La noción de performance y su potencialidad epistemológica em el hacer científico social contemporáneo*. **Tabula Rasa**, Bogotá - Colômbia, p.123, 2003.

³⁰⁸ RAPOSO, Paulo et al. **A terra do não lugar: diálogos entre antropologia e performance**, p.16, 2013.

³⁰⁹ BAUMAN, Richard; BRIGGS, Charles L.. Poética e Performance como perspectivas críticas sobre a linguagem e a vida social. **Ilha: Revista de Antropologia**, Florianópolis, p.188-9, 2008.

análise. Ao trazer a leitura dos poemas líricos aqui apresentados para um campo performático, pode-se realçar o porquê a linguagem que o rap sustenta é um código que reafirma sua identidade e seu confronto com o código linguístico dominante, conforme exposto no primeiro capítulo. Além disso, o viés crítico acerca de um determinado “sistema” – que pode ser lido não apenas como o sistema econômico vigente, mas como todo um sistema de opressão e exclusão que se propaga em todas as dimensões da vida e da arte, a começar pela língua – compõe uma esfera que respalda a sociologia das emergências na qual se deve transformar o futuro; ou “a revolução através das palavras”, conforme o movimento hip hop apoia.

Outra contribuição interessante que os antropólogos citados nos trazem que podem ser aplicadas aos poemas-músicas aqui selecionados, é a relação entre a “entextualização”, a “contextualização” e a “recontextualização” operada pelos discursos poéticos aqui expostos. O conceito de entextualização é aquele discurso passível de extração, ou seja, um texto descontextualizado e reorganizado em outro contexto discursivo, assim ao observarmos os discursos ácidos de testemunhos sócio-jurídicos desses sujeitos encarcerados, podemos enquadrá-los ao discurso acadêmico como textos (des) e (re) contextualizados, colocando-os como reflexos de uma experiência discursiva, já que

podemos abordar o processo de entextualização em performance em termos formais e funcionais, através da exploração dos meios disponíveis aos participantes, nas situações de performances, para transformar trechos de discurso descolado de seu ambiente discursivo em textos coerentes, eficazes e memoráveis.³¹⁰

Creio que podemos relacionar essa dinâmica, também, tanto ao processo de citação que ocorre através dos *scratches* (recortes de outras músicas sob as quais ocorrem as rimas) e os *samples* no plano rítmico-musical, quanto de citações discursivas ao longo dos poemas, como as citações bíblicas, frases de outros ativistas como Malcolm X, Bob Marley, etc. Além disso, o (con)texto reverbera numa situação demarcada socialmente, mas que se expande ao trazer ao ouvinte e/ou leitor marcações linguísticas que o intimem a participar do evento de fala do poeta.

³¹⁰ BAUMAN, Richard; BRIGGS, Charles L. op. cit., p.207.

Os poetas-performers aqui estudados elegeram como palco um espaço que hoje não existe mais, mas que ao ser gravado em forma de vídeos nos permite analisar esse lugar de memórias cujas performances estipularam e estimularam aos seus ocupantes a aderir a uma estética de sobrevivência.

Essa estética da sobrevivência, que busquei apontar com a junção de conceitos como a “dialética da marginalidade”, “a literatura carcerária como inscrição do eu”, “a pedagogia do rap”, “as sociologias das ausências e das emergências” acrescida do “realismo afetivo” confluem num ato performativo ou performatividade: performance-ação dos sujeitos enclausurados, buscando reafirmar também o confronto estético e verbal com as culturas dominantes, pois

No caso de grupos marginalizados na periferia do capitalismo industrial, as performances frequentemente estão claramente preocupadas com a desconstrução das ideologias e das formas expressivas dominantes³¹¹.

Trazendo para o universo lírico um cenário com vozes de horrores e temores, esses rappers se apresentam, também, como propagadores de um tipo de canção desde muito cultivada pelos povos, a canção política de protesto:

É um fato que a maioria das canções políticas sejam canções de protesto: menos ainda pela mensagem que elas transmitem que pelo próprio ato de sua performance, contribuindo para desestabilizar uma ordem que elas negam, ou cuja subversão louvam.³¹²

Nas performances trazidas para essa análise, o ato performático ocorrido num lugar que foi palco de uma chacina de presidiários, assinala esse protesto e denúncia. Ao unir a voz ao corpo do sujeito emissor do discurso a arte se faz vida. É a experiência demarcada num novo patamar configurado e moldado pela performance, que convida seu interlocutor a participar ativa e reflexivamente na construção ou desconstrução de discursos. São embates que se fazem necessários a

³¹¹ BAUMAN, Richard; BRIGGS, Charles L., op. cit., p.197.

³¹² ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**, p.285, 1997.

partir da dialética da marginalidade, para que talvez essa arte se liberte e liberte aqueles que por ela forem tocados:

[A] Performance coloca o ato de falar em destaque – o objetifica, o destaca parcialmente de seu cenário de interação e o oferece para avaliação por uma audiência. Performance acentua a percepção do ato de falar e permite que a audiência faça avaliações acerca da habilidade e da eficácia dos talentos do ator [performer].³¹³

Essa avaliação a qual os autores se referem servem para que a audiência dê valor ao dito pelo performer, e como no movimento hip hop vimos que o rapper é quase um “profeta poeta”, fica muito claro esse papel ativista. Após essas explicações, proponho analisarmos os videoclipes deste *corpus* a partir de três atos para corroborar a estética de sobrevivência do sujeito lírico enclausurado: o início de tudo, a chegada ao “inferno” através do videoclipe *Triagem*, de 509-E; segundo, o meio onde se originou toda essa lírica, a áspera e irônica realidade performatizada pelos Detentos do Rap em *Casa cheia*; por fim, o videoclipe que rendeu visibilidade e prêmios ao 509-E como já mencionado anteriormente, *Só os fortes*, balizando um ciclo performático que nos permite conhecer essas histórias, pois:

A performance e o conhecimento daquilo que se transmite estão ligados naquilo que a natureza da performance afeta o que é conhecido. A performance, de qualquer jeito, modifica o conhecimento. Ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando, ela o marca.³¹⁴

Importante ressaltar também que diversos autores englobam as performances dentro de um contexto de experiência, já que aos antropólogos e etnólogos a experiência emerge da “vida” de seus estudos, ou seja, de sujeitos reais³¹⁵. Outro detalhe importante é que os

³¹³ BAUMAN, Richard; BRIGGS, Charles L.. op. cit., p.207.

³¹⁴ ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**, p. 37, 2007.

³¹⁵ Dentro da literatura temos a clássica discussão de Walter Benjamin falando sobre a impossibilidade de se transmitir as experiências dentro de um contexto narrativo, mas sabemos também que essas narrações, sejam em verso ou em prosa, se dão hoje num contexto de “narrar o inenarrável”, e aqui

videoclipes foram baixados do canal do youtube, pois são materiais raros de serem encontrados. Por isso, a resolução e qualidade das imagens talvez não sejam tão boas, mas valem a pena ser conferidas.

3.2 INÍCIO: A CHEGADA AO INFERNO

O videoclipe *Triagem* do 509-E³¹⁶ apresenta a chegada de Dexter ao Carandiru. A primeira cena é de uma festa de aniversário, e crianças cantando “parabéns pra você” em contraste com o momento da chegada dele ao Complexo, desembarcando do carro policial, junto com outros detentos, inclusive Mano Brown, do Racionais MC’s. Há uma situação de fala, quando ele rememora o passado para referir ao atual lugar onde se encontra. Tal lembrança é entrecortada pela voz de um personagem que parece ser policial/carcereiro: “Aí ladrão, aqui é a sua nova casa, morô. Eu mando e você obedece! Se tiver inimigo, já avisa logo e vai pro cinco, certo?!”

Enquanto solta a rima, as cenas prosseguem mostrando o ritual de chegada à prisão: a entrega do uniforme, “a calça bege”; o banho; a raspagem do cabelo em formato de “tigela” e a entrada na sala de espera, a triagem.

Ao adentrar nesta sala, há diversos detentos, em sua grande maioria sem camisa, com corpos tatuados, inclusive o primeiro ato de Dexter assim que entra ali é tirar a camisa. Nesse momento ele é bem recepcionado pelos colegas, que dialogam e lhe trazem uma “quentinha”, a comida do presídio. Aqui ocorre a primeira decepção do poeta-performer: não aparece a comida em si, mas pela fala dele e dos colegas percebe-se que é algo que se come “apenas nas horas de necessidade”, o que confirma os discursos de outros poemas apontando que a qualidade da alimentação estava longe de ser uma realidade ali.

Em seguida, aparece Afro-X à sua procura para lhe dizer que seu lugar já está reservado junto à cela daquele, no pavilhão sete. Esse diálogo não se encontra na música, apenas no videoclipe. Em alguns momentos, Dexter canta sentado junto à janela, e em outros, ele está rodeado dos companheiros que lhe dão conselhos sobre o ambiente hostil que lhe aguarda. Ao longo de toda performance há a participação

especificamente une-se à performance vocal e corporal dos sujeitos líricos do rap para confirmar tal ato.

³¹⁶ 509-E, **Triagem**, faixa 05, 2000.

de outros detentos, inclusive quando o corte da música remete a diálogos, como o anterior.

Ao ser conduzido para o pavilhão, Dexter tem que parar para passar um carro com um corpo inerte encoberto por um lençol, somente braços e pés visíveis. Quando os dois amigos se encontram, abraçam-se fraternalmente e entram no pavilhão. Ao final, quando profere “Se esse é o lugar/ já era, eu tô aqui”, o carcereiro fecha a cela e tudo escurece. Aparece a palavra “continua...”

Os elementos que podem ser observados aqui são as gestualidades características dos rappers balançando a cabeça para cima e para baixo, como que indicando confirmar aquilo que a voz de Dexter performatiza. As vestimentas são simples, pois os presidiários vestem calças beges e camisas brancas, no entanto, diversas vezes tanto o rapper quanto seu público aparece sem camisa, apontando uma escrita corporal através das tatuagens.

Assim como mencionei no segundo capítulo, o estigma das tatuagens em presidiários não é algo novo, mas essas insígnias são representações de um determinado grupo, configurando uma espécie de identificação e afirmação identitária.

A voz do rapper inicialmente parece de lamento, mas ao término da performance parece se conformar com a situação que lhe foi imposta. O grau de musicalidade tem variações, a meia entonação, quando parece que o poeta está falando conosco, em contraste com momentos de palavra cantada. Paul Zumthor aponta que sobre os contrastes modais, depende muito do autor e seu objetivo para com a plateia

O autor da performance combina conto e canção, segundo diversos procedimentos e costumes: uma parte da narrativa é cantada, o resto, falado; ou então um refrão, cantado pelo auditório, marca as articulações do conto; ou ainda um poema de elogio ou de efusão lírica é declamado em algum momento patético.³¹⁷

Nos poemas-músicas aqui estudados, e no rap em geral, há contrastes entre diálogos e rimas, pois os poemas geralmente remetem a uma história do personagem ou um testemunho de algo que ocorreu. Além de muitos trazerem alternância das vozes dos MC's, como o processo de chamado-resposta típico dos trovadores, por exemplo.

³¹⁷ ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**, p.190-192, 1997.

É interessante perceber que ao final do videoclipe, ao invés de aparecer a palavra “fim”, aparece a palavra “continua...”, dando a impressão de que haverá uma sequência na história e performance do rapper. Mas o outro videoclipe do grupo, *Oitavo anjo*, apesar de cantar a rotina do presídio em contraste com as inquietações do sujeito lírico, não tem como cenário o Carandiru, somente faz menções visuais a ele.

Em *Triagem* o que fica claro é um recorte do primeiro encontro do poeta com o ambiente hostil que lhe aguarda. O posicionamento verbal e corporal do rapper se coloca de forma anticordial e crítica perante a realidade que está representada na performance. Seus companheiros e público parecem ser o suporte cuja identificação defende a voz ácida que observa e aponta os problemas. A postura final, de braços abertos, como que indicando uma conformação específica um sujeito consciente no momento de crise, erguendo a cabeça e enfrentando o desafio imposto. O caos está instaurado nessa última fala, pois as próximas poesias só cantam as tragédias e desgraças do “cômodo do inferno”.

1 Recortes do videoclipe "Triagem" (Direção Maurício Eça, 2000)



Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=37gMLAGKvdw>>. Acesso em 20 jan. 2015.

3.3 O MEIO: A CASA TÁ CHEIA

Barulho de um helicóptero e visão aérea do Complexo Carandiru. Em seguida, ruído de ferro retinindo no ar, diversos presidiários se reúnem para ouvir o que os holofotes da prisão estão falando:

Eu, Daniel Sancy, mando um salve pra toda rapaziada. Zona leste, oeste, norte ou sul, Cohab Carandiru, você será só mais um. Vestido de mulher se não tiver atitude. Ladrão que é ladrão nunca se ilude. Não siga minha sombra e não seja minha imagem, então você não será só mais um triagem.³¹⁸

Como já dito, o rap se utiliza de diferentes “ruídos” para compor a performance de seus poemas musicais. Aqui o exemplo é o som do helicóptero e o ferro batendo em algo. Essa característica torna-se crucial para a composição total dessa comunicação, pois o rapper quer transmitir não só através das palavras e da corporeidade a sua mensagem:

A causa do barulho [ou ruído] se coloca então entre os pressupostos do discurso poético; ela própria é discurso, ausente mas real: o poema, cujos termos, em última análise, a ela remete, e funcionam como elementos de uma anáfora global.³¹⁹

Demarca-se também nesta e em outras performances, o papel do homem que “se veste de mulher se não tiver atitude”. Aqui fica claro o que apresentei no capítulo dois acerca da virilidade desse sujeito, pois conforme apontou Rosa, o homem “feminilizado” ou “afeminado” é sinônimo de derrota em algum tipo de disputa³²⁰. No mundo do crime, mais que ser comparado à mulher, o que caracteriza inferioridade, existe ainda o universo da violência sexual lembrado em diversos poemas-músicas que remetem ao personagem do “estuprador de cadeia”,

³¹⁸ DTS, *Casa cheia*, faixa 04, 1998.

³¹⁹ ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*, p.165, 1997.

³²⁰ ROSA, Waldemir. *Homem preto do gueto: um estudo sobre a masculinidade no rap brasileiro*, p.59-60, 2006.

considerado um dos piores sujeitos deste ambiente, cujo final geralmente é a morte. Seguem os versos:

[Refrão] É/ O Carandiru está de casa cheia/ Muita maldade no ar/ muita droga na veia/

Se você quiser ver é só virar a esquina/ Os irmãozinhos se matando pela heroína/ É incrível como isso pode acontecer/ Bem no meio da cidade e ninguém vê/ Falam que aqui estão nos reeducando/ Mas é mentira/ na verdade estão nos marginalizando/ A coisa aqui é ruim/ é pior que imagina/ Já me ensinaram até a refinar cocaína/ Tanta coisa ruim que aprendi neste depósito de lixo/ Quando eu sair daqui virarei até político/ Se aos olhos da justiça político não é ladrão/ Livre então não voltarei para prisão

E que loucura a blitz do choque/ Eles todos armados/ cachorros pra todo lado/ E eu ali pelado no meio do esquadrão/ Com medo dos cachorros morderem os meus grãos [órgãos genitais]/ De repente o maluco do meu lado vacilou/ E aí nós ficamos duas horas de joelhos gritando/ Sim senhor, sim senhor/ Esses otários foram pagos para nos humilhar/ Pondo os cachorros em ira/ Prontos para nos pegar/ às vezes eu pergunto a Deus/ Por que tantos castigos/ Eu só queria andar num carro equipado com os meus amigos

A coisa aqui está ruim, a coisa aqui está feia/ Tem que comprar xadrez para tirar cadeia/ Estes problemas são denominados/ Que nós somos os bandidos/ Na verdade a culpa é do governo corrupto/ E o sistema falido.³²¹

Esse poema caracteriza os problemas estruturais do Carandiru, questionando as políticas públicas e apresentando a atuação policial ali dentro. Novamente fica claro como o lugar é visto como abjeto, “um depósito de lixo”. Mas esse depósito de lixo carrega o lixo humano, o sujeito abnegado e abandonado pelas leis, entretanto submisso a elas, o sujeito insacrável e matável citador por Agamben (2002), ou seja, um sujeito que cometeu um crime, encontra-se detido segundo as leis,

³²¹ DTS, op. cit.

porém não possui direitos, sua vida está abandonada, à deriva de um sistema que lhe escapa.

Quando inicia o som da música e a câmera sobe as escadas do pavilhão, seguindo os presidiários. Corredores escuros apontam duas facções vindo em direções opostas, quando chegam frente a frente seus rostos se iluminam, seus corpos exalam uma tensão, um está de olhos saltados, conforme dizem “com sangue nos olhos”, outro vem apontando o dedo em direção oposta, certamente o espírito de anticordialidade está no ar: inicia-se uma briga. Interessante registrar que são detentos que interagem numa performance, mas além disso eles são “expectadores-cantores”³²², pois o refrão “O Carandiru está de casa cheia” é cantado em coro. Acerca da presença corporal, vemos que ela complementa e/ou corrobora o que a poesia canta,

Os movimentos do corpo são assim integrados a uma poética. Empiricamente constata-se [...] a admirável permanência da associação entre o gesto e o enunciado: um modelo gestual faz parte da “competência” do intérprete e se projeta na performance.³²³

Durante todo o tempo os rappers estão caminhando em direção à câmera, esta entendida aqui como o meio de comunicação com o interlocutor virtual, ou seja, nós, este recurso é chamado de “destino receptor direto”³²⁴, cujo objetivo é interpelar quem está do outro lado. O grupo está com camisas escritas “Detentos do Rap” e calças pretas, enquanto os demais detentos aparecem com roupas normais ou o uniforme da prisão. Daniel aponta os braços para frente e canta “Falam que aqui estão nos educando, mas é mentira, na verdade estão nos marginalizando”³²⁵, nessa segunda estrofe aparece a imagem de um detento com o corpo entrelaçado entre as grades da janela.

Daniel aparece de terno para aludir ao que o poema diz: que se tornará político. Faz gestos com o dedo indicador apontando os olhos, além do gesto com as mãos que denota “roubar”, embora ele não

³²² ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**, p.213, 1997.

³²³ Ibid., p. 203.

³²⁴ THOMPSON, 1995, *apud* BENTES, Anna Christina; FERNANDES, Frederico. A poesia oral nas periferias do mundo: hip-hop e rap. In: **Oralidade e literatura**. Londrina: EDUEL, p. 133, 2007b.

³²⁵ DTS, op. cit.

mencione nesta letra que os políticos são ladrões, sua performance corporal afirma isso claramente. Acerca das gestualidades em relação com as palavras, Zumthor assinala:

Quanto à relação complexa da gestualidade com a linguagem, parece hoje que ela exige três séries de definições: redundante, o gesto completa a palavra; precisando-a, dissipa nela uma ambiguidade; enfim, substituindo-a, ele fornece ao espectador uma informação, denuncia o não dito.³²⁶

Os detentos cantam o refrão, com os braços para cima. As tatuagens são focadas. Novamente a linguagem corporal fortemente marcada por aquelas, mas ao contrário de estudos que as criminalizam, aqui os detentos as exibem com orgulho, como marca de identidade, ou seria para reforçar “a maldade no ar”? Interessante como diversas vezes os corpos aparecem dependurados através das grades dos pavilhões, e com a câmera de baixo pra cima, que causa a impressão de tontura no expectador. Ao pensarmos nesses corpos “incorporados” no Carandiru, pode-se dizer que “a inscrição do eu” da qual aludiu Seligmann-Silva está aqui fundindo o presidiário ao presídio, bem como suas tatuagens ao seu ser.

Os cachorros da tropa de choque aparecem latindo, três presidiários aparecem ajoelhados levando tapas na cabeça. A coletividade canta. Novamente, muitos aparecem sem camisa, alguns encenam passos de break, aludindo-se assim a propagação do movimento hip hop na prisão, com seus diferentes elementos.

Bosi ao analisar a poesia resistência de um presente aberto a compara aos poetas proféticos e assim fala

O aqui-e-agora é descrito com todo negrume das suas carências, precipitando-se em um abismo de males, que é cavado em um futuro próximo quando tudo vai piorar *in extremis* para enfim, inaugurar-se o tempo da salvação, a utopia³²⁷.

³²⁶ ZUMTHOR, op. cit., p.205.

³²⁷ BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. 7. ed. São Paulo: Companhia das Letras, p. 204, 2004.

Logo em seguida, o autor nos aponta que a característica mais constante da poesia aberta para o futuro é justamente a “coralidade”, pois “O discurso da utopia é comunitário, comunicante, comunista. O poema assume o destino dos oprimidos no registro da sua voz.”³²⁸

Algumas celas são mostradas e nisso suas condições precárias. Agora o barulho do ferro é confirmado pela imagem de um policial retumbando-lhe ao chão. Diversas vezes aparecem mãos de dentro das celas fazendo o sinal de abrir e fechar todos os dedos, o que significa “cheio, lotado”: “O Carandiru está de casa cheia”. Quando o poeta fala do “sistema falido”, aparece um detento com os dois braços pra frente, como se fosse uma arma apontando para a câmera, com a cabeça encoberta com uma camiseta, como eles costumam fazer para esconder o rosto, principalmente em rebeliões. Acerca das vestimentas, Zumthor nos diz:

Em outras circunstâncias, a vestimenta contribui, por sua aparência geral ou algum detalhe notável, com o ornamento do homem mesmo, assim apresentado como fora do comum, associado aos estereótipos de beleza ou de força correntes no grupo social onde ele se exhibe.³²⁹

Na verdade, nessas performances aqui apresentadas, as vestimentas mais tradicionais dos rappers não aparecem, como a camisa e calça largas e o boné de abas retas, no entanto, é importante salientar que as roupas usadas pelos presidiários podem revelar muito de suas condições materiais, pois a maneira como se vestem e como seus corpos atuam na performance contribui para se ter a ideia do estigma do sujeito enclausurado, que é muito próxima à postura das pessoas de periferia: uma rigidez no corpo, na fala e no olhar apontam que esse sujeito é “um mano”.

Ao longo da performance, vários rostos aparecem com olhares de tristeza, outros de raiva, mas a despeito de estarem infelizes ou raivosos, nos momentos em que cantam coletivamente, o público e rappers transmitem uma cumplicidade, é um coletivo que dança e performatiza a poesia do grupo. O desfecho mostra a câmara saindo, os detentos entrando e as celas se trancando atrás deles. Gritos desconcertantes: “Carandiru, Carandiru” seguem enquanto a câmara entra em órbita

³²⁸ BOSI, op. cit., p. 213.

³²⁹ ZUMTHOR, op. cit., p.205.

mostrando o prédio, com tudo rodando em círculos, dá-se a impressão de que o caos finaliza a cena cercada de muros, ou melhor, entremuros.

Nessa etapa, o *rapper-performer* que se encontra enclausurado parece já conhecer muito bem o território no qual transita. Uma crítica à ideologia dominante se materializa no seu discurso e nas imagens que aparecem do Carandiru. A precariedade do ambiente, com celas esburacadas, superlotadas, além da tortura policial quando se deve encenar um discurso de obediência: “sim senhor, sim senhor”. Vale aqui pensar, juntamente com Bosi, num contexto de poesia satírica nessas críticas pois

O satírico aparece em estágios complexos e saturados da vida urbana; momentos em que a consciência do homem culto já se rala com as contradições entre o cotidiano real e os valores que o enleiam. [...] A sátira moderna [...] é infinitamente mais demolidora. O seu humor beira o nada. O ácido corrói o vaso que o contém, vaso de carne e osso.³³⁰

Ora, ao trazer à tona um discurso que desestabiliza a ordem jurídica e social vigente esse poeta constata a grande ficção que os discursos oficiais assumem, ao mesmo tempo em que esses mesmos discursos lhe corroem a carne e a alma, tornando-o um “poeta maldito”, que aterroriza com sua poética o silêncio dos “justos”.

Ao vermos poesia e performance juntas parece então que com todas essas disparidades apontadas através de uma linguagem metafórica entre teorias e práticas sociais, o sistema funciona para gerir o caos: não há *ressocialização* dos sujeitos, apenas *reincidência*; há uma proliferação da corrupção nas polícias, essas têm a permissão do Estado para torturar, matar e nada lhes ocorre³³¹, já que quando ocorre, elas são julgadas pelos seus pares e pouco, de fato, acontece. Configuram-se assim dois inimigos desse poeta que denuncia as mazelas de sua condição de enclausurado, abnegado, objetificado através de números

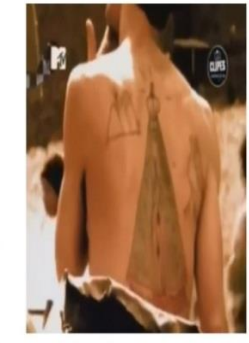
³³⁰ BOSI, op. cit., p. 192.

³³¹ Como consequência disto, temos a recente notícia de que **Brasil lidera ranking de medo de tortura policial**, cuja matéria traz resultado de uma pesquisa organizada pela *ONG Anistia Internacional* apontando que 80% dos entrevistados têm medo de serem torturados pela polícia. Fonte: <http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2014/05/140512_brasil_tortura_vale_rb.shtml>. Acesso em 16 jun. 2014.

estatísticos: o ‘sistema’ que numa possível metáfora remete ao capitalismo selvagem, ou ainda o ‘sistema’ de violência que se incorpora na figura do policial ou do outro ‘ladrão’ que quer matar o presidiário, caso ele vacile. Dessa forma, as casas de detenção seguem “cheias”.

Mas pelo menos nessa performance vê-se um resquício de alegria nos rostos, numa tentativa de demarcar suas personalidades, mesmo que para nós sejam seres anônimos. O fato de atuarem no cenário Carandiru com este grupo de rap, ao que me parece, significa um momento de epifania nas vidas desses sujeitos.

2Recortes do videoclipe “Casa cheia”, Detentos do Rap (Direção João Araújo, 1998)



Fonte: <<https://www.youtube.com/watch>>. Acesso em 20 jan. 2015.

3.4 A(O)FINAL, “SÓ OS FORTES SOBREVIVEM”?!

Primeira cena, o céu com nuvens negras e a fachada do presídio “Casa de detenção”. O clipe começa com os presidiários sendo trancafiados. Afro-X, Dexter e mais um companheiro estão em suas celas, cuja imagem confirma: 509/E. Afro-X sentado em cima da “burra” (cama) olhando através das grades, o sol se reflete para dentro, “quadrado”. Num momento, as mãos em posição de oração. A imagem da cela aparece de cima, organizada, sem outros presidiários. A cena confirma o que está registrado no livro “Hip Hop: a periferia grita”:

Afro X e Dexter têm o privilégio de dividir uma cela personalizada. É equipada com um aparelho de som com capacidade para três CDs e uma televisão de 14 polegadas. Eles também guardam livros de temas diversos, entre eles uma biografia do líder muçulmano Malcolm X, revistas de música, pôsteres de mulheres nuas, fotos da família e dos Racionais. Duas cortinas fazem a divisão dos ambientes da cela: separam o quarto da cozinha e esta do banheiro. Na cozinha há um armário e um fogareiro de uma boca. O banheiro tem um vaso sanitário e um chuveiro.³³²

Rotina: ao que parece Dexter está jogando cartas com o colega, enquanto Afro-X prepara um café. A câmara passa rapidamente por entre os pavilhões e janelas, onde detentos trocam informações através de barbantes lançados entre uma janela e outra, entre um andar e outro. Dexter se exercita. Afro-X olhando pela janela, sentado na “burra”, seu rosto entre a “luz e a sombra” em diversos enfoques. Novamente a janela, desta vez um sujeito que está dentro do metrô acena para o Carandiru. Lembranças da infância. Futebol e brigas. Corredor da morte: “caiu mais um na dez” (alguém foi assassinado). Dia de visita, foto dos familiares, saudades e tristeza. Aparece a mãe que diz: “Meu filho, fica com Deus”. As marmitas sendo distribuídas: a certeza de que a comida é indigerível. Ao trazer a família para a performance, o rapper busca mostrar um lado mais humano dos sujeitos encarcerados.

Durante a repetição da estrofe “Mais um sobrevivente”, no primeiro momento aparecem detentos em seu cotidiano: uns jogando

³³² ROCHA; DOMENICH; CAETANO. **Hip hop**: a periferia grita, p.74, 2001.

xadrez, outro agradando um gato, mas na última parte, quando continua a repetição “Mais um sobrevivente”, vemos uma espécie de encenação para o cenário real do Carandiru: aparecem pessoas numa solitária, ao que tudo indica. Primeiro, um sujeito encenando a imagem de Cristo sendo pregado, com as chagas nas mãos e uma coroa de espinhos na cabeça; depois um sujeito ajoelhado, enquanto alguém sai com uma maleta; após, um homem obeso com a boca costurada olhando para cima, focando no globo ocular do personagem; outro jogado ao chão, tendo um ataque de pânico enquanto o relógio corre. Depois, uma jovem com uma boneca nos braços, e na poltrona alguém sentado morto. Em seguida, um sujeito se olha no espelho e parece estar totalmente deteriorado. Ao final, o mais chocante, um menino e uma arma na mão olhando para a tevê. O efeito dessas imagens nos toca pelo realismo afetivo da performance, conforme Zumthor diz:

A performance comporta um efeito profundo na economia afetiva e pode ocasionar grandes perturbações emotivas no ouvinte, envolvido nessa luta travada pela voz com o universo [...] comprometido, transforma tudo em mim.³³³

O impacto desse paralelismo demarcado pelas performances do videoclipe procura demonstrar uma agonia além das palavras, ou um confronto entre imagens e palavras que só confirmam que o sujeito que ali sobrevive só deve agradecer por mais um dia.

Vale pensarmos também no refrão dessa canção, “Só o fortes sobrevivem”, que lembra por um lado o discurso do evolucionismo biológico cujas leituras controversas das teorias em muito contribuíram pra reforçar inúmeros pré-conceitos em relação aos colonizados, às “raças inferiores”. Mas pela dinâmica da performance verbal e corporal, o fato de ser “mais um sobrevivente” contradiz todas as estatísticas e todas as lógicas dominantes, pois ultrapassar a barreira de expandir esse presente cruel e se colocar enquanto sujeito “vivo” aumenta a autoestima desse homem enclausurado, substitui o “vazio do futuro” especificado na sociologia das emergências.

Encontramos também neste poema-música a descrição do dia a dia dentro do presídio. O poema assim inicia:

³³³ ZUMTHOR, Paul. **Escritura e nomadismo**. Trad. Jerusa P. Ferreira e Sônia Queiroz. São Paulo: Ateliê, p. 93, 2005.

Mais um dia que se vai/ Tranca é cela/ Justiça cega/ saudades da favela/ Olho da ventana o sol nascer quadrado/ Terrível pesadelo/ mas tô acordado/ [...]/ A BMW preta me fascinou/ você pode ter uma/ o diabo soprou/ mundo de ilusão/ o castelo caiu/ no DVC 157³³⁴/ puta que o pariu.³³⁵

O desfecho desse “drama social”, ou seja, ser mais um sobrevivente nos deixa uma nítida impressão de que falta compreender algo além, que nos escapa e que se escondem nessas palavras, nesses corpos. É o sujeito em seu processo de “liminaridade” de Turner, ritual de passagem buscando compreender e abalar as estruturas postas, para quem sabe assim buscar sua salvação. E essa voz busca o desejo utópico da estética de sobrevivência através da poesia, como ressalta Bosi:

O “gemido da criatura opressa” não se cala por infinda que seja a espera da liberação. E porque esse gemido é também protesto, altera-se, muda de tom e de timbre, vira grito, rouco, desafio, duro afrontamento, até achar os ritmos da poesia utópica.³³⁶

A metaficção incorporada na performance nos coloca, enquanto audiência, numa posição de mal-estar, visto que é doloroso observar que o “sobrevivente” está em contradição com as subjetividades representadas no corpo que sofre, metaforizando a loucura através do relógio que não para de correr, ou na criança que encontra uma arma e parece brincar entre a vida e a morte, inocentemente.

Finalizando essa tríade do sujeito performático enclausurado parece que só fica o desejo de “viver mais”, além das expectativas = sobre viver, e contrariando a ordem vigente, de buscar através do rap a estética que lhe retire do mundo real e reconstrua seu discurso, reconstrua outra vida que ultrapasse os limites emocionais de angústia e traga um novo tempo, aquela ideia de poesia profética à qual Bosi aludia, a “nova era”.

No entanto, essa nova era será possível somente num horizonte onde as vozes discursivas se coloquem enquanto “donas” de si mesmas, que depois da automutilação e expurgação subjetiva se metamorfoseie

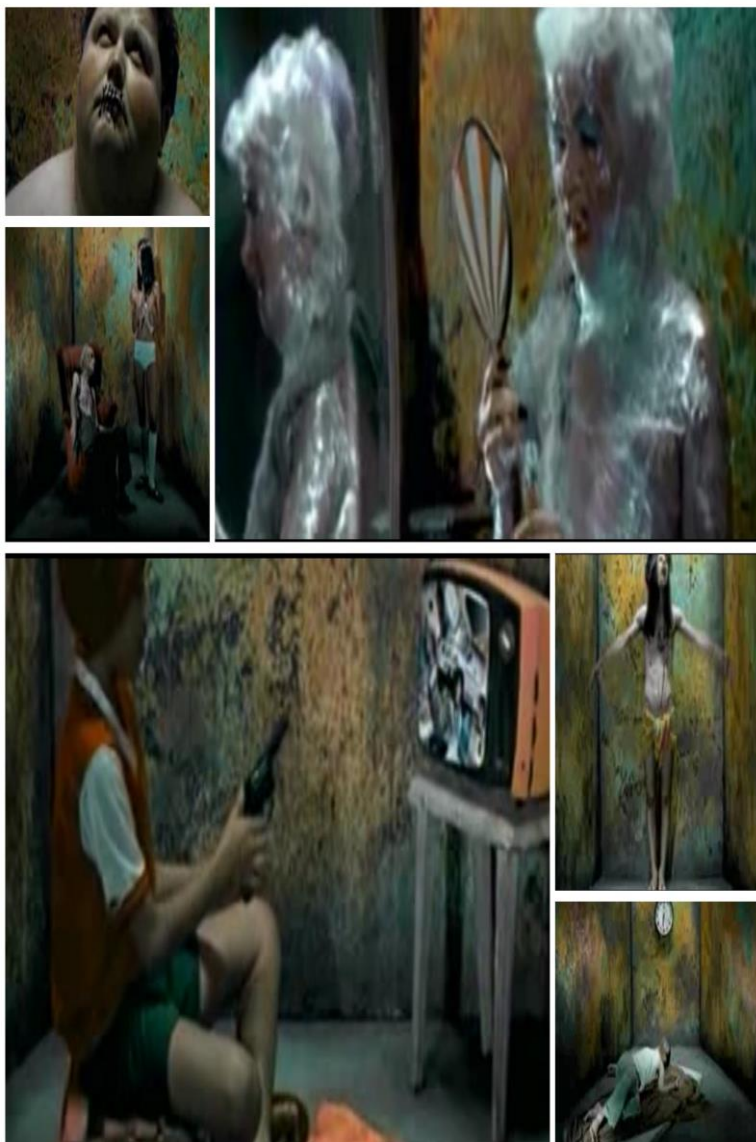
³³⁴ Ver nota 227, p. 104.

³³⁵ 509-E, **Só os fortes**, faixa 03, 2000.

³³⁶ BOSI, op. cit., p. 207.

em lirismo digerido tanto pelos ouvidos, olhos e corpos de quem ouve, vê e sente a força que o rap demarca. E que este ritual de passagem alcance a esperança que as palavras escondem.

3-Recortes do videoclipe “Só os fortes” (509-E, Direção Maurício Eça, 2000).



Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=YmeH6Ti7VNU>>. Acesso em 20 jan. 2015.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao trazer o rap de cárcere para a luz dos estudos literários procurei primeiramente retomar a história de seu nascimento dentro do movimento hip hop e como ele se propagou no Brasil. O rap é uma manifestação lírica conhecida como poesia oral, dessa forma, sua proliferação tornou-se referência nas grandes periferias do país. Percebe-se que essa nova manifestação artística, ao desenvolver desde sua origem, as “posses” e destacar a bandeira do compromisso e conscientização social dos seus pares, assume um papel estético dentro daquilo que pode e chamar de “realismo afetivo”, cuja sensibilização da arte através das performances vocais e corporais toca o público leitor/ouvinte de forma marcante, instigando-o a manifestar-se ativamente acerca de tais discursos, ou seja, é um discurso dialógico.

Ao desenvolver uma pedagogia própria, o rap se emancipa enquanto a “arte do como fazer”, sugerindo que essa já uma das práticas possíveis na “dialética da marginalidade”. O rap de cárcere, em particular, dá voz a um coletivo duplamente marginalizado, mas que sobrevive ao mundo violento que lhe foi dado como herança através das palavras, buscando uma salvação para o eu lírico. Os grupos 509-E e Detentos do Rap figuram dentre os precursores deste estilo, atuando até os dias atuais, quando já não se encontram mais em clausura.

O “drama social” experienciado por esses poetas-performers acerca da prisão ainda parece longe de ter uma solução, até porque a dinâmica entre vida e morte, arte e vida operam por vias que nos escapam. Resta-nos olhar para essa arte com os olhos e os ouvidos atentos, pois além da voz, são corpos que foram maltratados, humilhados e exilados que se manifestam ativamente para trazer fantasmas de um mundo obscuro aos nossos olhos e ouvidos.

A poesia da violência escancarada compõe a estética da sobrevivência através das performances verbais e corporais dos dois grupos aqui apresentados, inaugurando um espaço de reflexão que a “sociologia das emergências” esboçou, pois ao substituímos o vazio desse futuro, que deveria pender mais para o negativo, por um discurso de consciência pode-se abrir um leque de possibilidades de leituras. E porque não, pode vir a cumprir mesmo um processo de “revolução através das palavras”, como os rappers dizem, ao evocar uma consciência ativa desse “abjeto” humano regenerado e resgatado pelo rap, matéria poética politicamente palpável aos sujeitos periféricos.

O meu propósito e desafio nesta pesquisa, e nisso me apoiei em João César Rocha (2007), Schøllhammer (2012), Zumthor (1997/2005), Boaventura Santos (2002), Seligmann-Silva (2003/2005/2007), dentre outros, quanto ao apelo que se faz urgente de encontrar novas formas de análise para abordagem dessa dialética da marginalidade. Por isso, diferentemente do livro de Spivak (2010), em que ela apresenta em determinado contexto a negação dessa possibilidade, procurei propor aqui alternativamente a apresentação dessa voz e desse corpo que urgem em se fazerem presentes, seja no complexo imaginário de literaturas carcerárias, ou nas vozes que ecoam das periferias denunciando moléstias já impossíveis de serem ignoradas em nosso século.

Além disso, a performance arte que esses grupos assumem mostra que sua redenção quase sagrada deste submundo profano emerge através das rimas líricas e ousadas nas quais vai se desvelando um universo de horrores e tragédias, embora com alguma conotação de esperança em meio a esse caos instaurado, ou seja, o processo de liminaridade apontado por Turner (2005) vem muito a calhar nesta situação, conforme expus no último capítulo.

O rap ao perscrutar a temática da violência escancarada em suas letras apresenta todas essas histórias que perpassam pela experiência do cárcere, apontando discursivamente que o crime não compensa; que o único caminho para o ladrão é a cadeia, a invalidez ou a morte; que se o sujeito flertar com o mundo do crime ele vai apenas estar reproduzindo aquilo que o “sistema” quer que ele faça, já que é um “zé ninguém” na sociedade, sem capacidade de ser um consumidor ativo, sem oportunidades de encontrar um bom emprego ou de ter uma boa educação formal.

É a partir desses pressupostos que devemos encarar a estética da sobrevivência no cárcere como uma salvaguarda desses sujeitos, embora, é fato, nem todos que queiram se tornar rappers conseguirão, assim como todo sonho de menino de periferia é tornar-se jogador de futebol. Mas ouvir e “sentir” um rap, refletir sobre sua poética já é um primeiro passo para essa “pedagogia da libertação” e esse “realismo afetivo”.

Esses grupos de rap aqui estudados focaram em seus estigmas para torná-los uma referência, ou seja, com o caráter pedagógico que o rap possui, “o rap é compromisso, não é viagem”, como diria o rapper Sabotage, juntando-se ao caráter de redenção também se pode perceber uma estética de sobrevivência que se evidencia nesses sujeitos e certamente interpela outros, que se encontram enclausurados, a agirem

de tal forma, ou ainda alerta aos que estão no mundo do crime de que suas vidas podem ter um final cruel.

Quanto aos rumos que tal tentativa desta pesquisa tomará, ainda não sei dizer. Portanto no momento, busquei dar a eles, os esquecidos, os oprimidos e marginalizados o máximo de direito às suas palavras, por tanto tempo ignorada e silenciada. É importante, também, que os estudos de literatura comparada passem a considerar os estudos de performance e da voz de maneira que alguns percalços teóricos ainda sejam superados. Sinto que há nesses enlaces possibilidades de trocas frutíferas e saudáveis, posto que novos estudos culturais estejam emergindo de diversas fontes, as quais não estávamos acostumados a observar. Além do mais, há inúmeras produções do movimento hip hop pululando em diversos espaços deste país, cujas poéticas podem ser desvendadas por diferentes formas e olhares.

O papel do “tradutor cultural”, nesse sentido, serve muito mais como uma via de aprendizado do que como uma forma de se ter autoridade ou chegar a conclusões sobre o tema estudado, pois os estudos culturais nos revelam múltiplas faces de uma mesma situação dada, e decifrar as esfinges artísticas que se movem em nosso tempo histórico e social é e sempre será uma tarefa inconclusa. Pois já não é de hoje que se pressente que a linguagem, e mais ainda a poesia, é uma fonte inesgotável de conhecimentos e renascimentos. Logo, devemos a cada dia e cada vez mais nos debruçarmos sobre ela para renovar e ressignificar nosso olhar sobre esse universo encantador.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Homo sacer: o poder soberano e a vida nua**. Belo Horizonte: Ufmg, 2002. Tradução Henrique Burigo.

ALMEIDA, Guilherme. Dexter fala sobre cárcere e racismo: "Fui salvo pelo rap. Poderia ter sido assassinado". **Revista Vaidapé**. São Paulo. 7 maio 2014. Disponível em: <<http://revistavaidape.com.br/blog/2014/05/dexter-fala-sobre-carcere-e-racismo-fui-salvo-pelo-rap-poderia-ser-mais-um-assassinado/>>. Acesso em: 08 maio 2014.

BARATTA, Alessandro. **Criminologia crítica e crítica do direito penal: Introdução à sociologia do direito penal**. Rio de Janeiro: Revan, 1997. Tradução Juarez Cirino dos Santos.

_____. Direitos humanos: Entre a violência estrutural e a violência penal. **Fascículos de Ciências Penais**, Porto Alegre, v. 2, n. 2, p.44-61, abr. 1993. Trimestral.

BATISTA, Vera Malagutti. **Difíceis ganhos fáceis: drogas e juventude pobre no Rio de Janeiro**. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Revan, 2003.

BAUMAN, Richard; BRIGGS, Charles L.. Poética e Performance como perspectivas críticas sobre a linguagem e a vida social. **Ilha: Revista de Antropologia**, Florianópolis, n. 8, p.185-229, 2008. Tradução Vânia Z. Cardoso. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/download/18230/17095>>. Acesso em: 10 abr. 2014.

BENTES, Anna Christina; FERNANDES, Frederico. A poesia oral nas periferias do mundo: hip-hop e rap. In: Fernandes, F. A. G., E.F.. (Org.). **Oralidade e literatura**. Volume 3. Londrina: EDUEL, 2007b, p. 121-138. Disponível em: <<http://projetonoisnafita.vl1.net2.com.br/site/pdf/cap10.pdf>>. Acesso em: 10 mar. 2013.

BIANCIOTTI, María Celeste; ORTECHO, Mariana. *La noción de performance y su potencialidad epistemológica em el hacer científico social contemporáneo*. **Tabula Rasa**, Bogotá - Colômbia, n. 19, p.119-

137, julho-dezembro, 2003. Disponível em: <<http://www.scielo.org.co/pdf/tara/n19/n19a06.pdf>>. Acesso em: 15 dez. 2014.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. 7. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BRAGANÇA, Maurício de. Literatura comparada e estudos de performance: tendências, diálogos e desafios no limiar da transdisciplinaridade. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, Belo Horizonte, v. 20, n. 1, p.63-75, jan-abril. 2010. UFMG. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1525>>. Acesso em: 10 jan. 2015.

CAMPOS, Daniel Correa Félix de. **Máquinas literárias, máquinas carcerárias**: os escritos de Graciliano Ramos, Reinaldo Arenas e Jean Genet. 2006. 175 f. Tese (Doutorado) - Curso de Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006.

CARRIL, Lourdes. **Quilombo, Favela e Periferia**: a longa busca da cidadania. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2006.

CARVALHO, Igor. O filho brasileiro de Luther King. **Portal Fórum online: Revista Fórum**. São Paulo, 18 jul. 2013. Disponível em: <<http://www.revistaforum.com.br/blog/2013/07/o-filho-brasileiro-de-luther-king/>>. Acesso em: 19 jul. 2013.

CARVALHO, Paulo Roberto Alves de. **Somos hermanos**: literatura de cárcere como testemunho - o caso de Diário de um Detento: o livro, de Jocenir. 2011. 92 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2011. Disponível em: <http://portais4.ufes.br/posgrad/teses/tese_5013_.pdf>. Acesso em: 05 mar. 2013.

CRUZ, Tereza Andréa Florêncio da. **Balbuícios dos planetas sem boca na Ilha Grande e no Carandiru**: (ou apontamentos sobre o testemunho de presos comuns e o papel do intelectual como mediador). Anais do XIII Congresso Internacional da ABRALIC, Universidade Estadual da Paraíba – UEPB, 2013. Disponível em: <<http://www.editorarealize.com.br/revistas/abralicinternacional/trabalho>>

s/Completo_Comunicacao_oral_idinscrito_1283_4189463ecf03d331ca21b11b82b25b5b.pdf>. Acesso em: 10 out. 2014.

DEXTER. “Depoimento [2013]”. São Paulo: *Programa Provoações*, por Antônio Abujamra, N°. 629. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=s_nst6D6QFQ>. Acesso em 10 jan. 2014.

DETENTOS DO RAP, **Apologia ao crime**, 1998. Disponível em: <<http://comunidade-rapdownload.blogspot.com.br/2009/08/detentos-do-rap.html>>. Acesso em 20 fev. 2013.

_____, **O pesadelo continua**, 1999. Disponível em: <<http://comunidade-rapdownload.blogspot.com.br/2009/08/detentos-do-rap.html>>. Acesso em 20 fev. 2013.

_____, **Quebrando as algemas do preconceito**, 2001. Disponível em: <<http://comunidade-rapdownload.blogspot.com.br/2009/08/detentos-do-rap.html>>. Acesso em 20 fev. 2013.

_____, **Amor... Só de Mãe, O Resto é Puro Ódio**, 2004. Disponível em: <<http://comunidade-rapdownload.blogspot.com.br/2009/08/detentos-do-rap.html>>. Acesso em 20 fev. 2013.

_____, **Deus do morro**, 2005. Disponível em: <<http://comunidade-rapdownload.blogspot.com.br/2009/08/detentos-do-rap.html>>. Acesso em 20 fev. 2013.

_____, **O juiz + justo é o tempo**, 2010. Disponível em: <<http://comunidade-rapdownload.blogspot.com.br/2009/08/detentos-do-rap.html>>. Acesso em 20 fev. 2013.

ENTRE a luz e a sombra. Direção de Luciana Burlamaqui. São Paulo: Zora Mídia, 2009. Son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4hkZIJDSRac>>. Acesso em: 05 dez. 2012.

ESSINGER, Silvio. Rap do Carandiru ganha destaque na Inglaterra. **Uol Notícias: Cliquemusic**. São Paulo, p. 1-2. 26 ago. 2000. Disponível em:

<<http://cliquemusic.uol.com.br/materias/ver/rap-do-carandiru-ganha-destaque-na-inglaterra>>. Acesso em: 13 mar. 2013.

FAVELA no ar. Direção de 13 Produção; Rosforth; Stocktown. Produção de Treze; Rosforth; Stocktown. São Paulo: Treze Produções, 2007. (52 min.), son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=D9NZCanKTnc>>. Acesso em: 17 dez. 2013.

FERRÉZ. “Depoimento [2004]”. São Paulo: *Programa Provocações*, por Antônio Abujamra, N°. 187. Disponível em: <<http://www.tvcultura.com.br/provocacoes>>. Acesso em: 20/05/2014.

FINOTTI, Ivan. Compor na cadeia é fácil: duro é gravar CD. **Folha de São Paulo**. São Paulo, p. 1-1. 31 jul. 1998. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq31079805.htm>>. Acesso em: 12 mar. 2013.

FLORO, Paulo. Depois de 13 anos preso, rapper Dexter comemora liberdade com novo trabalho: “hip hop salva vidas”. **Revista O Grito**. Recife, p. 1-4. 06 set. 2013. Disponível em: <<http://revistaogrito.ne10.uol.com.br/page/blog/2013/09/06/entrevista-dexter/>>. Acesso em: 07 set. 2013.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

FREUD, Sigmund. **O futuro de uma ilusão**. Tradução Renato Zwick, Porto Alegre, RS: L&PM, 2011.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. 22ª ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

GESSA, Marília; BENTES, Anna Christina. Por uma poética do rap. **Língua, Literatura e Ensino**, Campinas, v. 2, p.167-173, maio 2007. Unicamp. Disponível em: <<http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/le/article/view/18/14>>. Acesso em: 02 abr. 2014.

GOFFMAN, Erving. **Estigma**: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Tradução Mathias Lambert. 4ª ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2004.

KEHL, Maria Rita. **A frátria órfã**: conversas sobre a juventude. São Paulo: Olho D'água, 2008.

_____. Radicais, Raciais, Racionais: a grande frátria do rap na periferia de São Paulo. **São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, v. 13, n. 3, p.1-24, jul. 1999. Trimestral. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-88391999000300013&script=sci_arttext&tlng=es>. Acesso em: 12 jun. 2014.

LIVRE, Catraca. **O rapper e ex-assaltante, Afro X, vira educador**, São Paulo, 29 de abr. de 2009. Disponível em: <<https://catracalivre.com.br/geral/urbanidade/indicacao/ex-assaltante-afro-x-vira-educador/>>. Acesso em 12 jan. 2013.

MAFFESOLI, Michel. **Dinâmica da violência**. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1987. Tradução C.M.V França.

MAFRA, Elaine. **Entrevista Afro-X**, 2011. Blog: <<http://nasletrasdorap.blogspot.com.br/2011/06/entrevista-afrox.html>>. Acesso em: 12 jan. de 2013.

MANDRAKE, Willian Domingues. Detentos do Rap: novo DVD do grupo promete surpreender. **Rap Nacional**, Itajaí, v. 5, n. 0, p.42-50, ago. 2012.

_____. Dexter participa da campanha pelo fim da revista vexatória nas prisões. **Portal Rap Nacional: online**. São Paulo, 24 abr. 2014. Disponível em: <<http://rapnacional.virgula.uol.com.br/dexter-participa-da-campanha-pelo-fim-da-revista-vexatoria-nas-prisoas/>>. Acesso em: 25 abr. 2014.

MENEGAT, Marildo. **Estudo sobre ruínas**. Rio de Janeiro: Revan, Instituto Carioca de Criminologia, 2012.

MONCAU, Gabriela; DELMANTO, Júlio. Dexter: somos um inimigo em potencial. **Revista Brasil de Fato: Uma visão popular do Brasil e do mundo**. São Paulo, 23 nov. 2011. Disponível em: <<http://www.brasildefato.com.br/content/somos-um-inimigo-em-potencial-só-por-termos-nascido-negros-dexter-rapper-brasileir>>. Acesso em: 03 fev. 2013.

MOVIMENTO MÃES DE MAIO DA DEMOCRACIA BRASILEIRA, 2006. <<http://maesdemaio.blogspot.com.br>>. Acesso em 06 mai. 2013.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. "**Literatura marginal**": os escritores da periferia em cena. 2006. 203 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Antropologia Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-03092007-133929/pt-br.php>>. Acesso em: 01 out. 2014.

_____. **É tudo nosso!**: Produção cultural na periferia paulistana. 2011. 225 f. Tese (Doutorado) - Curso de Antropologia Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-12112012-092647/pt-br.php>>. Acesso em: 16 jun. 2014.

NEVES, Bárbara Barbosa. **A Cultura Hip Hop em Portugal**: Abordagem Sociológica dos Processos de Integração e Contestação Social do Rap. Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas. Universidade Técnica de Lisboa, 2004. Disponível em: <<http://bbneves.com/wp-content/uploads/2010/08/A-cultura-Hip-Hop-em-Portugal-Rap.pdf>>. Acesso em 05 mar. 2013.

O PRISIONEIRO da grade de ferro: auto-retratos. Direção de Paulo Sacramento. Produção de Gustavo Steinberg; Paulo Sacramento. São Paulo: Olhos de Cão, 2003. Son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nrVf-MV0USs>>. Acesso em: 10 maio 2013.

PIMENTEL, Spensy Kmitta. **O livro vermelho do hip hop**. TCC (Graduação) - Curso de Jornalismo, Departamento de Jornalismo da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

RÁDIO HELIÓPOLIS. Programa Revolução Rap, com Danilo Mano Zóio. **Entrevista Detentos do Rap**, 2013. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=pE5XSy-wU_g&list=FLKqBn7WUaqtnxSM7c4dZcvw&index=3>. Acesso em 20 set. de 2013.

NACIONAL, Rap, Portal online, 2013. **Polícia militar tenta impedir show beneficente do Dexter alegando ser reunião do PCC**. Disponível em: <<http://www.rapnacional.com.br/novo/policia-militar-tenta-impedir-show-beneficente-do-dexter-alegando-ser-reuniao-do-pcc/>>. Acesso em 23 nov. de 2013.

RAPOSO, Paulo (Org.) et al. **A terra do não-lugar: diálogos entre antropologia e performance**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

RIGHI, Volnei José. **Rap - ritmo e poesia: a construção identitária do negro no imaginário do RAP brasileiro**. 2011. 496 f. Tese (Doutorado) - Curso de Pós-Graduação em Literaturas, Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

ROCHA, Janaina, DOMENICH Mirella e CAETANO Patrícia. **Hip hop: a periferia grita**. Editora Fundação Perseu Abramo, São Paulo-SP, 2001.

ROCHA, João César de Castro. A guerra dos relatos no Brasil contemporâneo. Ou: a dialética da marginalidade. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras: UFSM**, Santa Maria, v. 28-29, n. 32, p.23-70, jan. 2007. Disponível em: <http://w3.ufsm.br/revistalettras/artigos_r28_29/16_castrorochoa.pdf>. Acesso em: 13 mar. 2013.

ROLLING STONE, Revista. **Racionais MC's estão na capa da edição de aniversário da Rolling Stone Brasil**, novembro de 2013. Disponível em: <<http://rollingstone.uol.com.br/noticia/racionais-mcs-estao-na-capada-edicao-de-aniversario-da-rolling-stone-brasili/>>. Acesso em 12 nov. de 2013.

ROSA, Waldemir. **Homem preto do gueto: um estudo sobre a masculinidade no rap brasileiro**. 2006. 97 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-graduação em Antropologia Social,

Universidade de Brasília, Brasília, 2006. Disponível em: <<http://repositorio.unb.br/handle/10482/2769>>. Acesso em: 14 jan. 2015.

ROSÁRIO, Lourenço Joaquim da Costa. **Narrativa africana de expressão oral:** (Transcrita em português). Coimbra, 1986.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para uma sociologia das ausências e das emergências. **Crítica de Ciências Sociais**, Coimbra, Portugal, v. 0, n. 63, p.237-280, ago. 2002. Disponível em: <<http://rccs.revues.org/1285>>. Acesso em: 12 out. 2013.

SANTOS, Lívia Natália. A lírica menor: Por uma Teoria da Literatura das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. **Crítica Cultural: Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL)**, Palhoça, v. 5, n. 1, p.219-231, jul. 2010. Semestral. Disponível em: <http://aplicacoes.unisul.br/ojs/index.php/Critica_Cultural/article/viewArticle/215>. Acesso em: 10 dez. 2014.

SANTOS, Maria Aparecida Costa. **Ferréz: o rapper da literatura**, [2000-]. Faculdade de Educação da USP, São Paulo. Disponível em: <http://www3.fe.usp.br/secoes/inst/novo/agenda_eventos/inscricoes/PDF_SWF/11527.pdf>. Acesso em 18 mar. 2014.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Realismo afetivo: evocar realismo além da representação. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 39, p.129-148, jul. 2012. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/elbc/n39/08.pdf>>. Acesso em: 15 jan. 2015.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Violência, encarceramento, (in)justiça: memórias de histórias reais das prisões paulistas. **Revista de Letras UNESP**, Araraquara, v. 43, n. 2, p.29-47, 2003. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/letras/article/view/303>>. Acesso em: 2 fev. 2014.

_____. Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes. **Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História do Departamento de História da Puc-sp: Guerra, Império e Revolução**, São Paulo, v. 30, p.71-98, jun. 2005. Disponível em:

<[http://www.pucsp.br/projetohistoria/downloads/volume30/04-Artg-\(Marcio\).pdf](http://www.pucsp.br/projetohistoria/downloads/volume30/04-Artg-(Marcio).pdf)>. Acesso em: 24 mar. 2014.

_____. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psicologia Clínica**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p.65-82, fev. 2008.

SHUSTERMAN, Richard. **Vivendo a Arte** - O Pensamento Pragmatista e a Estética Popular, São Paulo: Editora 34, 1998. Tradução Gisela Domschke.

SOARES, Mei Hua. **A literatura marginal-periférica na escola**. 2008. 157 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Pós-graduação em Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

SOUSA, Rafael Lopes de. **O movimento hip hop**: a anticordialidade da “república dos manos” e a estética da violência, São Paulo: Annablume, Fapesp, 2012.

SOUZA, Florentina; LIMA, Maria Nazaré. **Literatura afro-brasileira**. Centro de estudos Afro-orientais. Universidade Federal da Bahia, 2006.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TURNER, Victor. Dewey, Dilthey e drama: um ensaio em Antropologia da experiência (primeira parte). **Cadernos de Campo: Pós-Graduação em Antropologia Social USP**, São Paulo, v. 13, n. 13, p.177-185, mar. 2005. Tradução Herbert Rodrigues. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50265>>. Acesso em: 12 dez. 2014.

VARELLA, Dráuzio. **Estação Carandiru**. São Paulo: Companhia das Letras, 2ª ed., 2012.

VAZ, Sérgio. **COOPERIFA**: Antropofagia periférica, Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.

_____. Blog do autor: <www.colecionadordepedras.blogspot.com>. Acesso em 12 jan. 2014.

VIANA, Lídia Q.; DUARTE, Cristiane R.; RHEINGANTZ, Paulo A. **Carandiru: deletado da memória**. Cadernos do PROARQ - Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós-graduação em Arquitetura - ano 1, páginas 67-77, 1997.

WACQUANT, Löic. **As prisões da miséria**. Rio de Janeiro: Zahar, 2ª ed., 2011.

WAINER, João. A voz da cadeia: 509-E leva elite do rap ao Carandiru, *Jornal Folha de São Paulo*, São Paulo, 2000. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/fohatee/fm2003200010.htm>>. Acesso em: 12 jan. 2013.

ZENI, Bruno. O negro drama do rap: entre a lei do cão e a lei da selva. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 18, n. 50, p.225-241, jan. 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142004000100020>. Acesso em: 12 nov. 2014.

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

_____. **Escritura e nomadismo**. Trad. Jerusa P. Ferreira e Sônia Queiroz. São Paulo: Ateliê, 2005.

_____. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

509-E, **Provérbios 13**, 2000. Disponível em: <<http://comunidade-rap-download.blogspot.com.br/2009/09/509-e.html>>. Acesso em 20 fev. 2013.

_____, **MMII DC**, 2002. Disponível em: <<http://comunidade-rap-download.blogspot.com.br/2009/09/509-e.html>>. Acesso em 20 fev. 2013.

ANEXO A –DVD com as músicas e videoclipes do *509-E* e *DTS*

ANEXO B1 –Manifesto do III Encontro “Estética das periferias”

A periferia tão longe e tão perto

A Cidade de São Paulo segrega a periferia socialmente, economicamente, esteticamente.

Em São Paulo, a força da grana destrói muito mais do que ergue coisas belas, mano Caetano.

Por mais que o povo não queira, a Cidade muitas vezes dá razão a Criolo: “Não existe amor em SP”.

“A periferia nos une pela cor, pela dor e pelo amor”, conclama o poeta Sergio Vaz no seu Manifesto da Antropofagia Periférica.

Apesar das 34 pontes existentes sobre os rios Tietê e Pinheiros, os lados da cidade não se comunicam, justificando o nome da via que corre paralela a seus leitos: Marginal.

“A vida é diferente da ponte pra cá”, diz os Racionais MC’s.

“Nóis é ponte e atravessa qualquer rio”, desafia o poeta Marco Pezão.

A ponte é ao mesmo tempo metáfora do encontro e da separação. A Mostra Estéticas das Periferias quer a travessia, de lá para cá, de cá para lá, depende de onde se está.

Buscaremos o fluxo, o encontro, o diálogo. Queremos explorar conexões e conflitos, armas tramas urbanas. Artistas do Centro e da Periferia: Unidos!

Reiteramos o manifesto oswaldiano: “A alegria é a prova dos nove”.

Oswald pregava em seu manifesto antropofágico: “é preciso partir de um profundo ateísmo para se chegar à ideia de Deus”. Entendemos que é preciso um profundo sentido periférico para se chegar a uma ideia de Centro.

Sem a Periferia não existe o Centro.

Pretendemos deslocar o Centro para a Periferia e a Periferia para o Centro. Inverter a lógica urbana desagregadora. Questionar estereótipos. A periferia tão longe, pode estar perto. Judas perderá as botas nos bairros nobres. Os Jardins terão uma nova trilogia: Jardim Irene, Jardim Miriam, Jardim Angela. Assim como as três vilas: Mariana, Olímpia e Madalena cederão lugar para Vila Albertina, Vila Brasilândia e Vila Zilda.

Só a arte é capaz dessa subversão. “No universo da cultura o centro está em toda parte” ensinou o jurista Miguel Reale, frase lapidar que está imortalizada na Praça do Relógio do Campus da USP no Butantã, do outro lado da ponte da Cidade Universitária.

A Mostra Estéticas das Periferias revelará que o circuito das artes da cidade de São Paulo vai muito além do que sugere os guias culturais da grande imprensa, para os quais a cena cultural se restringe a pouco mais de 20 dos 96 distritos da capital.

A arte estará em toda parte, principalmente na periferia, onde o agito cultural é permanente, nas ruas, bares, galpões, praças, sacolões.

Antônio Eleilson Leite, coordenador de cultura da ONG Ação Educativa (Disponível em:<<http://www.acaoeducativa.org.br/index.php/cultura/57-estetica-da-periferia/10004465-manifesto-a-periferia-tao-longe-e-tao-perto>>. Acesso em 16 de abril de 2014.

ANEXO B2 –Manifesto “Antropofagia Periférica”

Manifesto da Antropofagia periférica

A Periferia nos une pelo amor, pela dor e pela cor. dos becos e vielas há de vir a voz que grita contra o silêncio que nos pune. Eis que surge das ladeiras um povo lindo e inteligente galopando contra o passado. A favor de um futuro limpo, para todos os brasileiros.

A favor de um subúrbio que clama por arte e cultura, e universidade para a diversidade. Agogôs e tamborins acompanhados de violinos, só depois da aula.

Contra a arte patrocinada pelos que corrompem a liberdade de opção. Contra a arte fabricada para destruir o senso crítico, a emoção e a sensibilidade que nasce da múltipla escolha.

A Arte que liberta não pode vir da mão que escraviza.

A favor do batuque da cozinha que nasce na cozinha e sinhá não quer. Da poesia periférica que brota na porta do bar.

Do teatro que não vem do “ter ou não ter...”. Do cinema real que transmite ilusão.

Das Artes Plásticas, que, de concreto, quer substituir os barracos de madeiras.

Da Dança que desafoga no lago dos cisnes.

Da Música que não embala os adormecidos.

Da Literatura das ruas despertando nas calçadas.

A Periferia unida, no centro de todas as coisas.

Contra o racismo, a intolerância e as injustiças sociais das quais a arte vigente não fala.

Contra o artista surdo-mudo e a letra que não fala.

É preciso sugar da arte um novo tipo de artista: o artista-cidadão. Aquele que na sua arte não revoluciona o mundo, mas também não compactua com a mediocridade que imbeciliza um povo desprovido de oportunidades. Um artista a serviço da comunidade, do país. Que armado da verdade, por si só exercita a revolução.

Contra a arte domingueira que defeca em nossa sala e nos hipnotiza no colo da poltrona.

Contra a barbárie que é a falta de bibliotecas, cinemas, museus, teatros e espaços para o acesso à produção cultural.

Contra reis e rainhas do castelo globalizado e quadril avantajado.

Contra o capital que ignora o interior a favor do exterior. Miami pra eles? “Me ame pra nós!”.

Contra os carrascos e as vítimas do sistema.

Contra os covardes e eruditos de aquário.
Contra o artista serviçal escravo da vaidade.
Contra os vampiros das verbas públicas e arte privada.
A Arte que liberta não pode vir da mão que escraviza.
Por uma Periferia que nos une pelo amor, pela dor e pela cor.

É TUDO NOSSO!

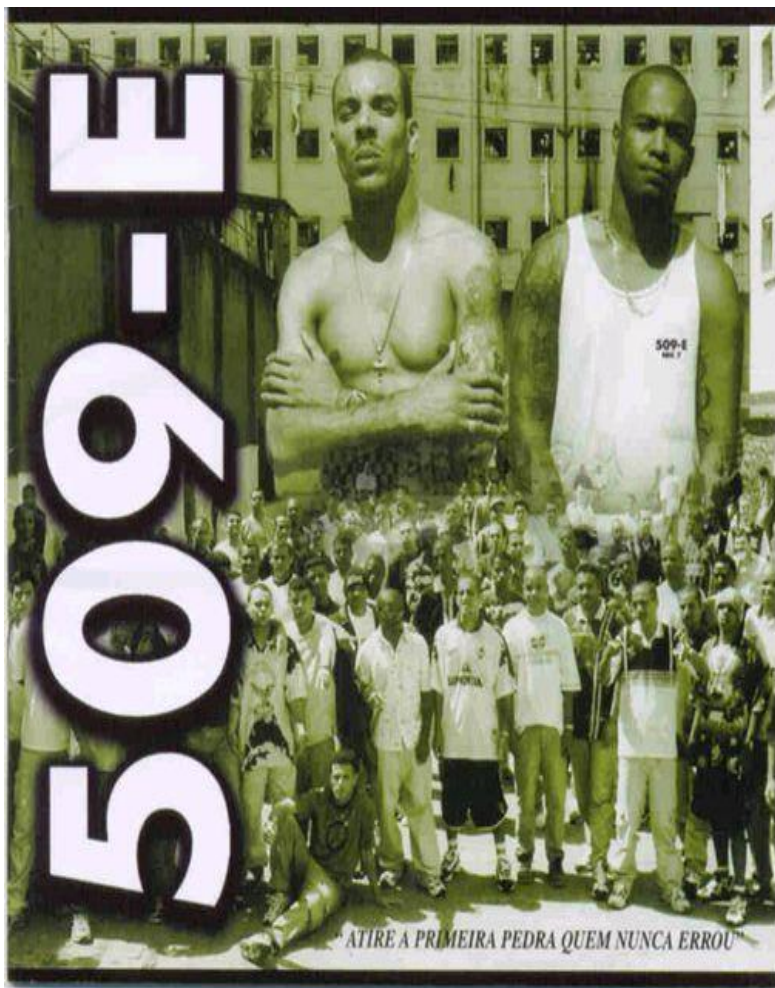
Sérgio Vaz - COOPERIFA

Disponível

em:<<http://coleccionadordepedras.blogspot.com.br/2007/10/manifesto-da-antropofagia-perifrica.html>>. Acesso em 12 jun. de 2013.

ANEXO C1 –509-E

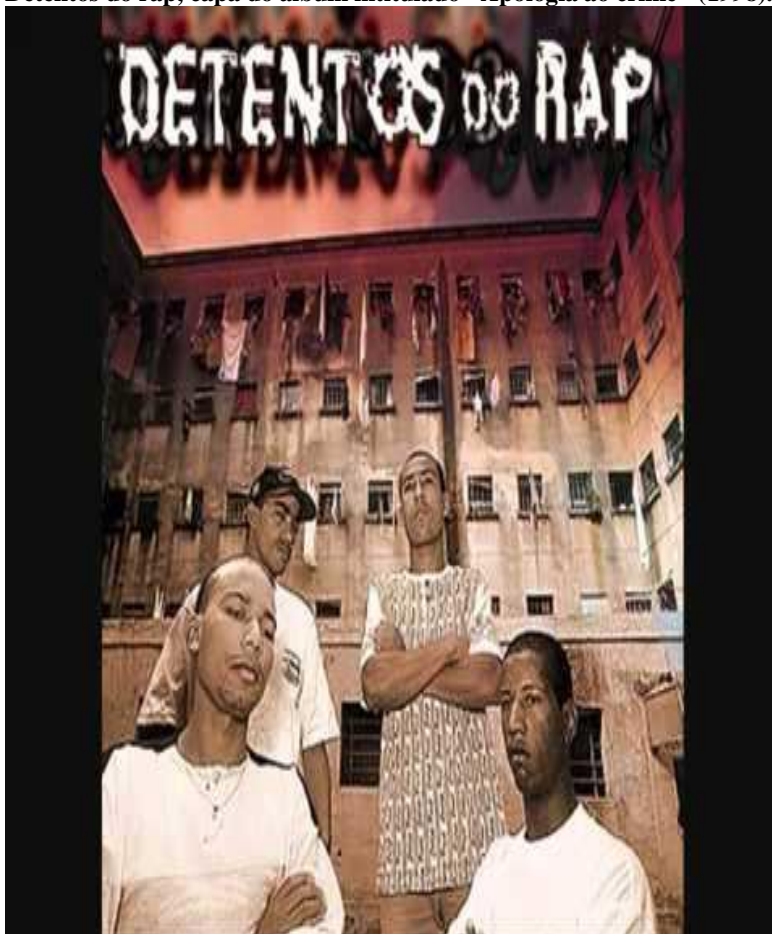
Capa do álbum "Provérbios 13", 509-E.



Disponível em: <<http://pontoblack.files.wordpress.com>>. Acesso em 12 maio de 2014.

ANEXO C2 – FOTOS DO DETENTOS DO RAP

Detentos do rap, capa do álbum intitulado "Apologia ao crime" (1998).



Disponível em: <www.vagalume.com.br>. Acesso em 12 maio de 2014.

ANEXO D – FOTO CARANDIRU

Megarrebelião de 2001



Fonte: <<http://www.midiaindependente.org/eo/red/2001/02/386.shtml?comment=on>>. Acesso em 10 maio de 2014.