

**TIARAJÚ PABLO D'ANDREA**

# **A Formação dos Sujeitos Periféricos: Cultura e Política na Periferia de São Paulo**

**Tese apresentada ao Departamento de Sociologia da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Sociologia, sob a orientação da Professora Doutora Vera da Silva Telles.**

**VERSÃO CORRIGIDA**

**Universidade de São Paulo  
Programa de Pós-Graduação em Sociologia  
São Paulo  
2013**

**TIARAJÚ PABLO D'ANDREA**

# **A Formação dos Sujeitos Periféricos: Cultura e Política na Periferia de São Paulo**

**Tese apresentada ao Departamento de Sociologia da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Sociologia, sob a orientação da Professora Doutora Vera da Silva Telles.**

**Versão corrigida**

**De acordo \_\_\_\_\_**

**Professora Doutora Vera da Silva Telles**

**Universidade de São Paulo**

**Programa de Pós-Graduação em Sociologia**

**São Paulo**

**2013**

## FOLHA DE APROVAÇÃO

Tiarajú Pablo D'Andrea  
A Formação dos Sujeitos Periféricos:  
Cultura e Política na Periferia de São Paulo

Tese apresentada ao Departamento  
de Sociologia da Universidade de  
São Paulo, como requisito parcial  
para a obtenção do título de Doutor  
em Sociologia.

Aprovado em:

### Banca Examinadora

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

À minha avó  
Margarida,  
de Jahu  
Operária e  
dona de casa  
e

À minha avó  
Angela,  
de Turdera  
Operária e  
dona de casa

Mulheres de  
antanho.

Mulheres  
de luta.

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

*Racionais MC's*

“O sangue da favela  
É sangue sem-terra”

*Unidos da Lona Preta*

“Eu acredito é na rapaziada  
Que segue em frente e segura o rojão  
Eu ponho fé é na fé da moçada  
Que não foge da fera e enfrenta o leão  
Eu vou à luta com essa juventude  
Que não corre da raia a troco de nada  
Eu vou no bloco dessa mocidade  
Que não tá na saudade e constrói  
A manhã desejada”

*Gonzaguinha*

## Agradecimentos

Para escrever esta tese, muito se percorreu a cidade de São Paulo, muitas ideias foram trocadas com muita gente, muitos textos e livros foram lidos, muito samba foi feito e muita música variada e boa foi ouvida. Segue abaixo uma pequena lista do mundão de pessoas que eu gostaria de agradecer e que me acompanharam nesta jornada.

Agradeço à minha orientadora Vera Telles, pela dedicação e comprometimento com o ofício da sociologia e pela generosidade intelectual.

Agradeço ao meu amigo e parceiro Tita Reis, filósofo da quebrada e do mundo.  
Primeiro *Sujeito Periférico*.

Agradeço a Fapesp pela bolsa concedida e que me proporcionou a realização deste trabalho.

Aos amigos de interlocução acadêmica e inquietações militantes Mariana Fix, Pedro Arantes, Iná Camargo, Lívia Tommasi e Paulo Arantes.

Aos parceiros da “turma da Vera”, em especial a Daniel Hirata, Rafael Godói e Tiago Rangel. A Carlos Freire que, em idos de 2005, me sugeriu: “por que você não tenta fazer um mestrado com a Vera?”.

A Juliana Machado, pelas muitas ideias e boas trocas de informações.

Agradeço especialmente a Robert Cabanes e Shisleni Macedo que, em nossas intermináveis viagens ida e volta Paris-Clichy, conversamos sobre todos os aspectos da brasilidade. Só mesmo estando longe para entender.

Ao meu amigo Danilo Chammas, pela imensidão de tua generosidade e pela imensidão deste Brasilão que nos acolhe.

A Fernando Alves, por mostrar que problema existe para ser resolvido.

A Fábio Serra, que é amigo do passado, presente e futuro. Não importa a geografia.

A Marcos Garbini, pela palavra certa na hora exata.

A Carlos Alexandre, pelo nosso método peripatético de entendimento do mundo.

A Fátima Sandalhel, pela inspiração e compromisso.

A Lina, pelo novo mundo que construímos dia a dia.

Aos compas Vander Lucas, Juliana Bonassa, Augusto LHP e Victor Ribeiro. Pelas parcerias e pelos sonhos compartilhados.

Agradeço a Edison Junior e Guiné, pelas conversas esclarecedoras.

A Tio Mauro, Dona Almerinda, Laércio, Rosana e Silvana, pela semente da beleza.

Agradeço às minhas amigas Beatriz Tone, Heloísa Rezende e Ana Gebrim, por todas as conversas e compartilhamentos, seja na Cidade Tiradentes, em Cuba ou na França.

A Junior Pacheco, que numa tarde de sol do ano de 2002, dentro de um apartamento da Cohab II, me fez escutar pela primeira vez o rap “Negro Drama”.

A Sandro Oliveira, que numa manhã de outubro de 2008, quando a indecisão assediava, argumentou: “eu acho que você deve sim fazer o doutorado. Não é qualquer pessoa da periferia que tem essa chance”.

A Dudu, que não tem medo de dizer a verdade.

A Xandi Gonça, que numa noite quente do verão de 2010, nas ruas da Cohab I, me convidou para integrar o Dolores.

A Luciano Carvalho, por nos brindar com tanta criatividade.

Aos meus companheiros de roda de samba Thiago Oliveira, Pirulito e Vitor, pelas notas musicais construídas em conjunto. Pelo ritmo cadenciado e pela dedicação à música. *Samba não é ciência exata...*

A Maurício Urzúa e Marina Tavares, compas de viagens latinoamericanistas. Pela nossa Pátria Grande, *como si fuera la primavera...*

Aos meus companheiros Fabio Carvalho, Pedro Nathan, Renato Gama, Ronaldo Gama, Jhony Guima, Cícero do Crato, Pedro Munhoz, pelo bravo ofício de ser cantor popular.

Ao Canto Livre e ao Nhocuné Soul, pelas melodias que incitam ir adiante.

Ao Movimento Cultural de Guaianases e ao Força Ativa, por mostrar dia a dia e passo a passo a bravura, a inteligência e a musicalidade da zona leste de São Paulo. *Vai encarar?*

Ao Ecla, pelas portas abertas a tanta música e gente boa.

Aos coletivos que constroem o carnaval popular: Boca de Serebesqué, Unidos da Madrugada, Bloco da Abolição, Bloco Saci do Bixiga, Cordão da Mentira.

A Aquarela e a Sambatuc, que defendem a bandeira do samba em outras partes do mundo.

Agradeço as escolas de samba de São Paulo que em seus caminhos apoteóticos e contraditórios, defenderam desde sempre nossas raízes africanas e nunca deixaram e nunca deixarão o samba morrer: Nenê de Vila Matilde, Águia de Ouro, Gaviões da Fiel, Camisa Verde e Branco, Unidos do Peruche, Vai-Vai, Mocidade Alegre, Unidos de Vila Maria, Lavapés, Paulistano da Glória, Mocidade Amazonense. *Respeito é bom e nós gosta. Axé!*

Aos compas da Cooperifa e do Sarau do Binho, por inspirar revoltas.

Aos grupos de rap Fação Central, RZO, A Família, Jairo Periafricana, Sabotage. Por mostrar que *Rap é atitude, não é viagem.*

Aos coletivos de teatro que fazem da representação um ofício de luta: Companhia Antropofágica, Companhia Estável, Engenho Teatral, Brava Companhia.

Ao Dolores Boca Aberta, pela Saga de esparramar poesia e indignação nas esquinas periféricas de nossa urbe. *Entonces se a gente vêve lutano...*

A todo coletivo da Unidos da Lona Preta, a escola de samba do Movimento Sem-Terra, a quem dediquei todas as minhas gotas de suor. Simplesmente por amor ao samba e ao povo brasileiro. *A luta é o tempero do meu samba...*

A todos os sambistas do meu país e do mundo, que perceberam há muito a força da nossa cultura popular. *Deixa Falar...*

À minha prima Albita, com a qual descobrimos juntos e ao mesmo tempo, o samba e o rap, naquele histórico e interminável janeiro de 1994. *Nosotros no perdimos la frescura de la adolescencia...*

À minha prima Luciana, que me instou a perceber melhor a musicalidade brasileira.

Ao meu primo Ernesto, por seus gestos de grandeza sob a chuva de Temperley ou sob a neve de Paris.

À minha tia Sofia, pelos segredos de família revelados em tardes quentes de Mendoza.

Agradeço a Sofia Azucena, Maria Eva e Alejandro, pelo reiterado compromisso com a vida.

À minha irmã Dalvinha, que me cuidou e que me cuida. Ontem, hoje e sempre.

Ao meu irmão Daniel, pelos campeonatos de jogo de botão que organizávamos e que, insólitamente, sempre eram ganhos pelo Corinthians.

Ao meu cunhado Valdir e à minha cunhada Aline.

Aos meus sobrinhos Lucas, Felipe e Artur, por encherem de vida a própria vida.

A meu pai Daniel D'Andrea de Turdera, que jogava bola comigo nos campinhos de terra da Vila União e que anos depois se fez um educador e guardião de crianças periféricas.

À minha mãe, Dona Dalva, que na década de 1980 nos levava para ver reuniões políticas e que desde sempre foi uma lutadora. Em casa, mãe de três filhos. No mundo, uma liderança. *Sem palavras...*

Aos Racionais MC's, que souberam fazer o melhor retrato das delícias, fracassos e dilemas da minha geração.

Aos que lutam por um mundo justo em todo o mundo!

*Eu sei, eu sei, quem gosta de mim...*

## Resumo

O objetivo desta tese é basicamente problematizar quatro questões: quais são os sentidos e os significados que estão em jogo para o termo *periferia*; qual é a influência da atuação dos coletivos artísticos da periferia na formulação de um novo significado para o termo *periferia*; por que houve uma explosão de atividades culturais na periferia nos últimos vinte anos e; qual o caráter e o alcance da ação política desses coletivos artísticos.

Para tanto, o texto parte do contexto social da década de 1990, quando as periferias de São Paulo sofriam os desdobramentos do neoliberalismo e um alto índice de homicídios. Logo, o texto aponta algumas mudanças ocorridas nas últimas duas décadas nessas periferias. Algumas delas são o aumento do número de coletivos artísticos nesses bairros, tema principal desta tese; o crescimento evangélico e a presença do PCC. Também se discorre sobre o aumento da atuação de ONGs e do poder público nas periferias. Por fim, o texto conceitua a obra do grupo de rap Racionais MC's como sendo a *narrativa* legitimada por essa população para contar sua história e discorre sobre uma *nova subjetividade* surgida na periferia e centrada no *orgulho* dessa condição. O indivíduo que passa a agir politicamente a partir desse *orgulho* é denominado neste trabalho como *sujeito periférico*.

O texto discorre também sobre como três campos discursivos obtiveram a *preponderância* para definir o que seja *periferia* em distintos tempos históricos. Estes campos discursivos são: o discurso acadêmico, os coletivos artísticos da periferia e a indústria do entretenimento. Logo, realiza uma aprofundada análise histórica, social e política da obra dos Racionais MC's tentando entender por que o discurso enunciado por esse grupo causou tanto impacto nas periferias e criou uma nova forma de entendimento sobre o que seja *periferia* para o todo da sociedade, além de influenciar a própria auto-imagem que os moradores da periferia passaram a possuir de si mesmos.

Entrelaçado a esse fenômeno, o texto discute como nos últimos vinte anos houve um alargamento do significado do termo *periferia*, que já não passa a ser definido somente pelo binômio *pobreza e violência*, mas também pelos elementos *cultura e potência*. No entanto, esta potencialidade da população periférica pode ser utilizada para sua afirmação política ou para fins mercadológicos, expressos em uma certa celebração dos pobres visualizada na atualidade que por um lado esvazia o caráter crítico do termo *periferia* e por outro celebra a denominada "Classe C". Por fim, esta tese apresenta os resultados de pesquisas etnográficas realizadas em coletivos artísticos da periferia de São Paulo discutindo como estes coletivos influenciaram na ressemantização do termo *periferia*. Também se problematiza neste trabalho o labor estético e fundamentalmente político desses coletivos, em um contexto de crise das formas clássicas de mobilização política.

Palavras-chaves: Periferia, produção cultural, coletivos artísticos da periferia, Racionais MC's, sujeito periférico, lulismo.

## Abstract

The aim of this thesis is basically to discuss four issues: what are the senses and the meanings that are at stake for the term *periphery*; what is the influence of the periphery artistic collective action in formulating a new meaning to the term periphery; why has there been an explosion of cultural activities in the periphery in the last twenty years; which is the character and scope of the political action of such artistic collectives.

Therefore, the text starts off from the social context of the 1990s, when the periphery of São Paulo suffered the consequences of neoliberalism and a high murder rate. Soon, the text indicates some changes which have happened within the last two decades in these peripheries. Some of those are the increasing number of cultural collectives in these neighborhoods, the main theme of this thesis; the evangelical growth and the presence of the PCC. It also discusses the increased presence of NGOs and public authorities in the periphery. Finally, the text defines the work of the rap group Racionais MC's as the narrative legitimized by this population to tell their story and discusses a *new subjectivity* emerged in the periphery and centered on the pride of such condition. The individual who starts to act politically from that pride is termed here as a *peripheral subject* (sujeito periférico).

The text also discusses how three discursive fields obtained the preponderance to define what periphery is in different historical times. These discursive fields: the academic discourse, the artistic collectives of the periphery and the entertainment industry. Therefore, it conducts a thorough historical, social and political analysis of the work of the Racionais MC's trying to understand why the discourse produced by this group has caused such an impact on the peripheries and has created a new way of understanding what periphery is to the whole of society, while influencing the very self-image that periphery dwellers have of themselves.

Intertwined with this phenomenon, the paper discusses how, in the past twenty years, there has been a modification to the term *periphery*, which no longer comes to be defined only by the binomial *poverty* and *violence*, but also by the elements *culture* and *potential*. However, this potential of the peripheral population may either be used for their political statement or for marketing purposes, expressed in a certain celebration of the poor which is currently observed and which on the one side empties the critical nature of the term *periphery* and on the other side celebrates the so-called "Class C". Finally, this thesis presents the results of an ethnographic research conducted with artistic collectives in the periphery of São Paulo by discussing how these collectives influenced in the resemantization of the term *periphery*. In addition, this paper discusses the fundamentally political and aesthetic work of these collectives in the context of a crisis of the classical forms of political mobilization.

Keywords: Periphery, cultural production, periphery artistic collective, Racionais MC, peripheral subject (sujeito periférico), Lulism.

## Resumen

El objetivo de esta tesis es básicamente problematizar cuatro cuestiones: cuáles son los sentidos y los significados que están en juego para el término *periferia*; cuál es la influencia de la actuación de los colectivos artísticos de la periferia en la formulación de un nuevo significado para el término *periferia*; por qué hubo un considerable aumento de las actividades culturales en los barrios periféricos de São Paulo en los últimos veinte años, y; cuáles son las características y el alcance de la acción política de esos colectivos artísticos.

Para ello, el texto parte del contexto social de la década de 1990, cuando las periferias de São Paulo sufrían los desdoblamientos del neoliberalismo y una ola de violencia y asesinatos. Luego, este texto apunta algunos cambios ocurridos en las últimas dos décadas en esas periferias. Algunos de esos cambios son: el aumento del número de colectivos artísticos en esos barrios, principal tema de esta tesis; el crecimiento evangélico, y la presencia del PCC. El texto discurre también sobre el aumento de la presencia de ONGs y del Estado en los barrios periféricos. Al fin, el texto conceptúa la obra del grupo de rap Racionais MC's como siendo la *narrativa* legitimada por esa población para contar su historia y discurre sobre una *nueva subjetividad* que surgió en la periferia, y que se basa en el *orgullo* de la condición de ser periférico. El individuo que actúa políticamente a partir de ese *orgullo* es llamado en este trabajo de *sujeto periférico*.

Este texto discurre también sobre cómo tres campos discursivos tuvieron la *preponderancia* para definir lo que sería *periferia* en diferentes tiempos históricos. Estos campos discursivos son: el discurso académico, los colectivos artísticos de la periferia y la industria del entretenimiento. Luego, realiza un profundo análisis histórico, social y político de la obra de los Racionais MC's intentando entender por qué el discurso enunciado por ese grupo tuvo tanto impacto en las periferias y creó una nueva forma de entender lo que sería *periferia* para la totalidad de la sociedad, también influenciando la propia auto-imagen que los habitantes de la periferia empezaron a tener de sí mismos.

Junto a ese fenómeno, el texto discute cómo en los últimos veinte años hubo un alargamiento del significado del término *periferia*, que ya no se define solamente por el binomio *pobreza y violencia*, pero también por los elementos *cultura y potencia*. Sin embargo, esta potencialidad de la población periférica puede ser utilizada para su afirmación política o para fines mercadológicos, expresados en una cierta celebración de los pobres observada en la actualidad que, de un lado, vacía el carácter crítico del término *periferia* y, por otro, celebra la llamada "Clase C". Al final, esta tesis presenta los resultados de etnografías hechas en colectivos artísticos de la periferia de São Paulo, discutiendo cómo estos colectivos influenciaron en la resemantización del término *periferia*. También se problematiza en este trabajo el labor estético y sobretodo político de esos colectivos, en un contexto de crisis de las formas clásicas de movilización.

Palabras-claves: periferia, producción cultural, colectivos artísticos de la periferia, Racionais MC's, sujeto periférico, lulismo.

## Résumé

L'objectif de cette thèse est essentiellement de discuter de quatre questions: quels sont les sens et les significations qui sont en jeu dans le terme *périphérie*; quelle est l'influence de l'action des collectifs artistiques de la périphérie dans la formulation d'un nouveau sens du terme *périphérie*; pourquoi ya-t-il eu une explosion d'activités culturelles dans la périphérie au cours des vingt dernières années et ; quel est le caractère et la portée de l'action politique de ces collectifs artistiques.

Pour autant, le texte part du contexte social des années 1990, quand les périphéries de São Paulo subissaient les conséquences du néolibéralisme et un taux élevé de meurtres. Ce texte montre certains changements au cours des deux dernières décennies dans ces périphéries. Certains sont l'augmentation du nombre de collectifs artistiques dans ces quartiers - sujet principal de cette thèse - ; la croissance des évangélistes et la présence du PCC. Il traite également de la présence croissante des ONGs et des pouvoirs publics dans les périphéries. Enfin, le texte conceptualise l'œuvre du groupe de rap Racionais MC's comme étant la *narration* légitimée par cette population pour raconter leur histoire et aborde une *nouvelle subjectivité* émergée dans la périphérie, centrée sur la *fierté* de cette condition. L'individu qui passe à l'acte politiquement à partir de cette *fierté* est nommé dans ce travail comme *sujet périphérique* (*sujeito periférico*).

Le texte parle aussi de la manière dont trois champs discursifs ont obtenu la *prépondérance* pour définir ce qu'est *périphérie* dans différentes périodes historiques. Les champs discursifs sont: le discours académique, des collectifs artistiques de la périphérie et l'industrie du divertissement (*entertainment*). Le texte effectue une analyse historique approfondie de l'œuvre sociale et politique de Racionais MC en essayant de comprendre pourquoi le discours énoncé par ce groupe a eu autant d'impact sur les périphéries et a créé une nouvelle façon de comprendre ce qui est la *périphérie* pour l'ensemble de la société. De plus, il a également influencé l'image du « soi » que les habitants de la périphérie en sont venus à avoir d'eux-mêmes.

Étroitement liée à ce phénomène, ce travail examine comment dans les vingt dernières années il y a eu un élargissement de la signification du terme *périphérie*, qui ne se définit plus que par le binôme *pauvreté* et *violence*, mais aussi par les éléments *culture* et *puissance*. Cependant, cette potentialité de la population périphérique peut être utilisée pour son affirmation politique ou à des fins commerciales, exprimées dans une certaine célébration des pauvres qu'on voit actuellement et qui d'un côté vide de caractère critique le terme *périphérie* et de l'autre célèbre la soi-disant « Classe C ». Pour finir, cette thèse présente les résultats des recherches ethnographiques menées dans des collectifs artistiques dans la périphérie de São Paulo et discute de cette question: comment ces collectifs ont influencé la reconstruction sémantique du terme *périphérie*. Il est problématisé aussi dans ce texte, le travail esthétique et fondamentalement politique de ces collectifs dans un contexte de crise des formes classiques de mobilisation politique.

Mots-clés: Périphérie, production culturelle, collectifs artistiques de la périphérie, Racionais MC's, sujet périphérique (*sujeito periférico*), lulisme.

## Sumário

<b>Apresentação</b> .....	1
Cena 1: Memórias de um rapaz comum.....	1
Cena 2: Escutando o “Sujeito Periférico”.....	5
<b>Introdução</b> .....	10
<b><i>Primeira Parte: Um Lugar e Um tempo</i></b> .....	34
<b>Capítulo 1- Um Lugar: a Periferia</b> .....	35
Mutações e disputas sobre o termo <i>periferia</i> ;	36
A <i>preponderância</i> acadêmica.....	36
A <i>preponderância</i> periférica.....	44
<b>Capítulo 2 – Um Tempo: a década de 1990</b> .....	49
1993: um ano emblemático.....	50
<b><i>Segunda Parte: A Formação do Sujeito Periférico</i></b> .....	58
<b>Capítulo 3 – Uma Narrativa: os Racionais Mc’s</b> .....	59
<b>Breve apresentação do surgimento do rap</b> .....	61
O surgimento do rap no Brasil.....	66
<b>Condições artísticas de surgimento do fenômeno Racionais MC’s</b> .....	74
<b>Racionais: Vida e Obra</b> .....	79
A vida.....	79
A obra.....	80
<b>Análise temporal da obra dos Racionais MC’s</b> .....	81
<b>Análise temática da obra dos Racionais MC’s</b> .....	92
As saídas propostas.....	108
As matrizes políticas.....	114
<b>A eficácia da crítica</b> .....	118
<b>Notas sobre o público dos Racionais</b> .....	129
<b>Capítulo 4 – De uma nova subjetividade ao <i>Sujeito Periférico</i></b> .....	132
<b><i>Periferia</i>: um termo crítico</b> .....	133
<b>Morar na periferia: uma experiência compartilhada</b> .....	138
Cena 3: Periférico é periférico em qualquer lugar.....	140
<b>Por que <i>periférico</i>?</b> .....	142
<b><i>Periférico e trabalhador</i></b> .....	152
O trabalho na obra dos Racionais.....	158
A cidade na obra dos Racionais.....	164
<b>O <i>Sujeito periférico</i></b> .....	170
<b>Um novo significado para o termo <i>periferia</i></b> .....	176

---

<b>Terceira parte: A afirmação artística do Sujeito Periférico</b> .....	180
<b>Capítulo 5: A Saga Artística da Periferia de São Paulo</b> .....	181
<hr/>	
<b>Por que a periferia foi fazer arte?</b> .....	187
Quatro grandes motivadores e catorze sub-motivadores;.....	187
Três teses gerais;.....	193
<b>Gêneros musicais, coletivos artísticos e sujeitos periféricos</b> .....	197
<b>O Movimento Cultural de Guaianases</b> .....	198
Cena 4: O Arrastão Cultural da Rua Caititu.....	205
<i>Sujeito Periférico 1: Tita Reis</i> .....	207
<b>O Teatro</b> .....	212
O Coletivo Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes.....	212
Cena 5: A entrega do Prêmio Shell.....	212
Fazer teatro na periferia de São Paulo.....	215
Cena 6: A ocupação da praça.....	221
<b>O Samba</b> .....	223
Cena 7: Zeca Pagodinho: um brasileiro malandro.....	223
Cena 8: Zeca Pagodinho: um brasileiro raivoso.....	226
Comunidades do samba e escolas de samba.....	228
A Unidos da Lona Preta.....	232
Cena 9: Compondo um samba.....	236
Cena 10: Um seminário na França.....	244
<b>O Rap</b> .....	248
O rap enquanto ruptura musical.....	248
Pulso e melodia.....	252
Cena 11: Quando as vanguardas passaram a cantar funk.....	258
<i>Sujeito periférico 2: Edison Júnior</i> .....	261
<b>Considerações finais: avanços, limites e desafios do sujeito periférico</b> .....	266
Cena 12: Não há o que fazer?.....	281
<b>Bibliografia</b> .....	283

---

## ***Apresentação***

As inquietações que deram origem a esta pesquisa surgiram há muito tempo. São questões que começaram a se colocar desde as primeiras vivências urbanas e foram se complexificando gradativamente conforme eu seguia uma trajetória acadêmica em paralelo às atividades como músico amador. Evidentemente, paralelo a esse dois ofícios com questões e formas de fazer próprias, o indivíduo que muito circulava por São Paulo, observando, indagando e muitas vezes propondo, tinha também sua pauta a ser investigada. Esta tese é um pouco o somatório de tudo isso: de uma intensa vivência urbana, de uma trajetória acadêmica em processo e de uma vertente musical simplesmente inescapável. Então, sugiro que, para a apresentação desta tese, comecemos pelo começo. Segue abaixo um depoimento pessoal.

### **Cena 1: Memórias de um rapaz comum**

---

*“Janeiro de 1994. Eu tinha treze anos. Vivia numa casa de aluguel no bairro do Burgo Paulista, distrito da Ponte Rasa, zona leste de São Paulo. Eu, meu irmão mais velho e minha mãe dividíamos uma casa simples, mas confortável. Não éramos os mais pobres, isso era óbvio. Na nossa cabeça, pobre mesmo era quem morava na favela, e se existia algo democrático nessa zona leste, era o fato de todo bairro ter uma favela perto. Ou então, pobre era quem morava “nos fundão da zona leste”: Guaianases, Cidade Tiradentes, Itaim Paulista. Não éramos nós. Por outro lado, também não chegávamos nem a ser pequena burguesia ou classe média. Essa condição começava na Vila Matilde, no Tatuapé. Nessa idade, sem jamais ter lido Bourdieu, nós, moleques crescidos na periferia, sabíamos muito bem as correlações entre posição geográfica e condição social. Rico, no nosso mapa mental, era outro mundo. Isso era coisa de quem morava nos Jardins ou no Morumbi, bairro que só visitávamos quando íamos assistir jogos no estádio. Pensando bem, mediado pela distância temporal, assistir a um jogo de futebol naquele tempo era uma verdadeira epopeia urbana. Tinha que ter muita disposição ou irresponsabilidade para sair da zona leste, pegar cinco conduções e chegar ao estádio do Morumbi. No meio do caminho: a torcida rival, a polícia, a cidade a ser enfrentada. Uma verdadeira aventura. Naqueles anos 1990 tudo era meio*

*explosivo. Refletindo posteriormente sobre aquelas escolhas, comecei a sacar algumas coisas. Ter entrado com 13 anos em uma torcida organizada, começar a frequentar escolas de samba e me admirar com a força do nascente movimento hip-hop estava relacionado ao sumiço do PT, das CEBs (Comunidades Eclesiais de Base) e com o enfraquecimento dos movimentos sociais populares da periferia, tão fortes e atuantes nos 1980. Os primeiros dez anos da minha vida tinha passado acompanhando minha família em reuniões políticas. Já na década de 1990 o que estava dado para nós era o futebol, o samba, o rap. Algo tinha mudado, mas demorou para cair a ficha. Ao fim e ao cabo, eu também era fruto da minha geração e do meu espaço social e geográfico. Um rapaz comum.*

*O bairro periférico oferecia serviços urbanos. Nos 1980, ainda havia várias ruas de terra pelo bairro, mas nos 1990 já não. Tínhamos uma linha de ônibus que levava ao metrô Patriarca. Essa estação foi inaugurada em 1988, ano em que chegou o metrô nas redondezas. Nas proximidades também tínhamos uma avenida bem movimentada com possibilidades de transporte ao centro e à outras estações de metrô. Um posto de saúde a dois quarteirões, fruto das históricas lutas populares dos 1970 e 1980 e das quais minha mãe havia sido uma das protagonistas. Uma igreja católica bem próxima de casa, onde se reuniram até 1989 os núcleos do PT e os grupos ligados às CEBs. Havia farto comércio popular e o número de equipamentos educacionais não dava conta da demanda da região, ainda que existissem. Éramos de um bairro da periferia consolidada, se quisermos utilizar um conceito sociológico. A maioria das famílias da região era composta por trabalhadores assalariados, sobretudo funcionários públicos e do setor de serviços. Naquele começo de 1994, o neoliberalismo começava a entrar forte nas periferias. O desemprego crescente fazia aumentar a informalidade. Já existiam os catadores de material reciclável e outras formas de se virar para viver, espécies de saídas de emergência calcadas na necessidade, se quisermos utilizar o título de um livro recente sobre o assunto.*

*Os sonhos da grande maioria: possuir uma casa própria, um carro na garagem, uma ou outra comodidade. A violência já se colocava enquanto tema de debate pelos vizinhos, e havia sempre o desejo de que os governantes cumprissem suas obrigações. Os jovens um pouco mais velhos queriam ter motocicletas e ostentar roupas de marca. Tudo se fazia por um tênis caro. Impressionar as garotas era necessário. Ir fazer compras no Shopping Penha era o passeio dos proto-boyzinhos desse bairro periférico. Dançar house estava na moda. Mas para além daqueles que almejavam se distinguir do meio, imitando ou almejando um*

*estilo para além de sua verdadeira condição social, havia também a rapaziada do futebol de várzea, a turma do samba, as donas de casa, os tiozinhos trabalhadores e respeitados, e a bandidagem. Cada um no seu corre. A droga já rolava, mas seu uso era sempre implícito e escondido, e não escancarado como agora. Naquele tempo, andar de noite não era uma boa, pois sempre chegavam notícias de assassinatos e tiroteios aqui e ali. Acho engraçada essa percepção refletida do passado que me faz asseverar não ter vivido em um ambiente violento, apesar de que, certa vez, numa conta com meu irmão mais velho, contabilizamos pelo menos vinte conhecidos mortos por assassinato entre 1990 e 2005. Pelo sim, pelo não, era notória a existência de bairros mais violentos do que aquele que eu morava. Quem mora na periferia sabe onde as coisas acontecem, e quase sempre sabe quem é quem.*

*Assim sendo, e como já se escreveu: era uma situação comum. A mais comum deste país. Bem colocados demais pra ser público alvo de ONGs e mal colocados demais pra conseguir ter um carro na garagem.*

*Naquela casa do Burgo Paulista (nome mais engraçado que esse só Paraisópolis ou favela do Jardim Maravilha, na Cidade Tiradentes...), vivemos de junho de 1993 a julho de 1996. Só mudamos de lá porque em um dado momento nos cansamos de atrasar o aluguel. Minha mãe, funcionária pública, tinha sofrido um notável rebaixamento no salário após a chegada de Paulo Maluf à prefeitura municipal. Ecos pessoais do neoliberalismo. Sem possibilidades de pagar qualquer aluguel, fomos morar na casa de meu avô localizada em um bairro vizinho, que além de ampla era própria, questão que fazia toda a diferença. Saída de emergência. No entanto, por mais que alguma dificuldade financeira assediasse, me ficaram as melhores lembranças daquela casa em que vivi dos 13 aos 16. Nesse tempo assentaram-se algumas curiosidades que viriam a pautar as buscas futuras.*

*Passei aquele 1993 fuçando esse elemento tão presente e inescapável de nossa cultura: o samba. Tinha eu 13 anos de idade... parafraseando o poeta Paulinho da Viola. Com algum dinheiro guardado dos trabalhos que fazia para meu pai, comecei a frequentar o centro comercial do bairro da Penha para comprar discos de sambas-enredos de carnavais passados. Era uma sequência retroativa: primeiro o de 1993, depois de 1992, 1991, e assim sucessivamente, até esses objetos musicais se tornarem raros quanto mais antigo fosse o ano de lançamento. Vale lembrar que haviam dois discos por ano: o do Rio e o de São Paulo, e era a escassez de dinheiro que ditava o ritmo dessas aquisições. Essa corrida pelos discos de samba-enredo, quase algo de colecionador para alguém tão jovem, era ocasionada por uma*

*empatia que não se explica. Comecei a ficar fascinado pelo ritmo das baterias, pelas diferenças entre elas. Fixava-me nas letras dos sambas-enredos, nas melodias, nas temáticas abordadas pelas escolas de samba. Comecei a virar especialista de detalhes insólitos como os relacionados aos anos em que os puxadores famosos tinham trocado de escola de samba ou aqueles relacionados aos compositores. Esta espécie de fixação que se instalava em mim foi fundamental para minha sociabilidade juvenil que, de maneira paradoxal, não se deu com a turma do shopping, não ocorreu ao redor da turma fã de motocicletas ou bicicletas, não se deu com a molecada que curti gêneros dançantes como o house ou a música eletrônica, tão em moda na época, e nem aconteceu com a turma do hip-hop. Minha sociabilidade se deu em blocos carnavalescos do bairro, em um primeiro momento, e em escolas de samba, posteriormente.*

*Voltando um pouco mais no tempo, lembro-me que entre 1986 e 1988 minha irmã acolheu rodas de samba em uma casa de dois cômodos em que vivíamos, em um bairro de nome Vila União. Lembro-me que esses sambistas, alguns dos quais vizinhos, se divertiam ensaiando passos de break, então na moda e que viria a ser o embrião dançante do rap.*

*Tempos depois, já no começo dos anos 1990, e por um motivo qualquer, deixamos de receber em casa aquelas reuniões sambísticas. No entanto, minha irmã seguia gostando de samba e formando meu gosto musical. Por várias horas do dia, ela escutava a rádio Transcontinental, a FM mais escutada em São Paulo na época, e que se especializava em executar sambas e o recém denominado pagode, ou samba romântico. Por vezes escutávamos os hits do pop internacional pelas rádios Cidade e Transamérica. Nunca se tocou um rap em casa. Lembro-me que meu primeiro contato com o gênero ocorreu na escola pública onde estudava. Na qual alguns jovens cantavam os versos “meu nome é Thaíde/ me atire uma pedra que eu lhe atiro uma granada”. Já tinha escutado “A lagartixa na parede”, um grande sucesso de fim dos 1980. Dos Racionais escutava “Pânico na Zona Sul” e “Mulheres Vulgares”, apesar de não saber que quem cantava esses raps era um grupo de nome Racionais MC’s. No entanto, o primeiro rap que aprendi, e nem sei como, listava nomes de mulheres, começando pelos versos “Rute, Carolina...”. De maneira difusa e inexplicável conhecia esses raps, mas não saberia dizer mais nada sobre eles. Ainda me pergunto como tomei contato com eles na passagem dos 1980 para os 1990. Não sei se por meio da rádio, da rádio de casas vizinhas, pelos colegas da escola, na rua, ou sei lá onde... Só sei dizer que em*

*algum momento houve a apreensão sensível de um fenômeno musical que, de fato, não passava pela minha casa.*

*De maneira surpreendente, um amigo meu evangélico me falava de rap e sabia vários de memória. Eu achava engraçadas as letras e tinha curiosidade em saber mais daquele tipo de música que, ao que parecia, alguma parcela da molecada estava escutando. Era o ano de 1991. São essas as memórias mais antigas que eu, moleque da periferia da zona leste, tenho do rap.*

*O tempo transcorreu sem consideráveis matizes musicais até a já citada busca pessoal pelo samba-enredo que ocorreu no ano de 1993. No final desse ano, fui com meu pai passar férias na Argentina e visitar nossa família lá residente. Ao retornar ao Brasil, em janeiro de 1994, três hits pra mim desconhecidos inundavam insuportavelmente as rádios FMs daquele quente verão: Jorge Benjor e o seu pegajoso “Alô alô, W Brasil”; Gabriel O Pensador e o “Lôra Burra” e um rap cujo refrão dizia “Vamos Passear no Parque”. Eram os Racionais MC’s, que de tão tocados e repetidos por alguns conhecidos do bairro me fizeram decorar a letra do “Fim de Semana no Parque”. Simultaneamente, “Um Homem na Estrada” também se tornou sucesso. Interessante notar que até as rádios voltadas para outros públicos, como a Transamérica, tocavam esses raps. Pessoalmente, me surpreendi com suas letras. Eu, periférico, filho de dona de casa líder comunitária da zona leste, tinha sido impregnado na infância pela gramática interpretativa da realidade da base militante do PT e pelo viés do sofrimento e da crença nos pobres ditado pela Teologia da Libertação. Aqueles raps estavam dizendo outra coisa do mesmo objeto: a pobreza, a violência, a crítica social, o sofrimento dos pobres, enfim, a periferia. Era um novo jeito de falar de uma realidade que todos ali fazíamos parte, mas que nunca havia sido enunciada e explicada daquela maneira. Havia algo de revelação naqueles versos. Aquele jovem de 13 anos que gostava de samba e olhava o rap como algo constitutivo de sua realidade social, nunca poderia imaginar o impacto que aquelas letras teriam em toda uma geração. Era janeiro de 1994”.*

## **Cena 2: Escutando o “Sujeito Periférico”**

*“Eram meados de 2011. Os últimos 15 anos da minha vida tinham passado como um turbilhão: pessoas, canções, projetos, trabalhos, estudos, encontros, despedidas, viagens,*

*lugares, enfim... Tudo o que a vida pode apresentar a qualquer pessoa dos 15 aos 30. Com certeza, período nada trivial da existência de qualquer ser humano... No meu caso e no da minha geração, nos tocou ser jovens e entrar na idade adulta no período que vai de 1995 a 2010, na periferia de São Paulo, no sempre conturbado contexto histórico brasileiro. Não, não houve trivialidades...*

*Entre 1995 e 2000 fui um assíduo frequentador de quadras de escolas de samba. Cantei, compus, toquei na bateria... Anos intensos, agitados como uma batucada. Apreendi os segredos e a malemolência da estrutura organizacional que sustentava a maior festa popular do país. Fui feliz... Mais pelo samba, pelo ritmo e pelos amigos do que propriamente pelos rumos que os desfiles tinham tomado. Saí da escola de samba, mas me prometendo voltar... Ali pelos vinte anos, era bom pensar em fazer uma faculdade. A vida cobrava. Eu, oriundo de escola pública, não consegui entrar na USP. Me faltaram dois pontinhos no famigerado vestibular. Lá fui eu fazer ciências sociais como bolsista da ESP (Escola de Sociologia e Política). Dois anos depois, por fim, entro na USP, por meio de uma prova de transferência. Assim como o samba, minha vida acadêmica começava cheia de improvisos e atalhos...*

*Os intermináveis deslocamentos Itaquera-USP mobilizaram milhares de horas em transporte público durante graduação e pós-graduação. A cidade, como sempre, era algo a ser vencido, atravessado. Muitos textos e livros foram lidos nesse trajeto. Foi praticamente uma formação no busão. As idas e vindas pelo espaço da cidade logo se transformaram em idas e vindas simbólicas e subjetivas. Na universidade aprendi uma série de teorias e metodologias de pesquisa sobre as classes populares e os pobres em geral. Tal cabedal apreendido não me possibilitou observar o mundo externo da maneira objetiva como pregavam os manuais das ciências sociais. Paradoxalmente, não fez mais que me empurrar a um necessário e inescapável processo de flexibilidade sobre tudo o que tinha vivido em carne própria: a mobilização política dos 1980; a miséria e a raiva de uma geração nos 1990. As promessas e os fracassos dos 2000.*

*Nos primeiros anos de graduação, me sentia e me faziam sentir uma estranha figura periférica na USP. Porém, mais estranho ainda era ser uspiano naquele bairro popular da zona leste de São Paulo onde havia nascido e crescido. Nesses dois pontos opostos do mundo, uma trajetória carregada de sobreposições de pontos de vistas próprios, assimilação de entendimentos distintos sobre a sociedade e justificativas recorrentemente instadas por parceiros de bairro e colegas da universidade sobre as minhas próprias escolhas individuais.*

*Tomar pelo lado engraçado da questão deixou tudo mais leve, mas não pôde ocultar nunca como uma mera trajetória pessoal nada mais era do que a expressão de uma tragédia social na qual as relações se marcam pela distinção e pela desigualdade.*

*No entanto, tal sensação de estranheza com relação a qualquer pertencimento não era algo novo pra mim. Meu pai é argentino. Desde criança me levou pra passar férias nesse país, do qual tive e tenho profundo contato com sua história e cultura, além de familiares e amigos. Falar bem espanhol e ter feito inúmeras viagens internacionais com apenas dez anos de idade me fazia um diferente naquele ponto de mundo onde nasci e me criei. Olhar meu bairro com certa estranheza, questão novamente ativada e desta vez pelo fato de estudar numa universidade tão emblemática como a USP, não era muito novidade pra mim, assim como constantemente negociar e afirmar o pertencimento à quebrada na própria quebrada para os manos da quebrada. E neste embaralhamento de posições, o sempiterno periférico na USP. Ao fim e ao cabo, todos os locais aos quais mirei minha visão foram olhados com certa estranheza. Nada trivial...*

*No correr dos 2000, trabalhei em institutos de pesquisa e intervenção como o CEM (Centro de Estudos da Metrópole), o CEBRAP (Centro Brasileiro de Análise e Planejamento) e a Usina (Centro de Trabalhos para o Ambiente Habitado). Também participei de inúmeros grupos de estudo dentro e fora da universidade. Fiz um mestrado em sociologia urbana. Muita leitura e muita pesquisa. Um aprendizado vasto, grandioso... Mas sentia falta da música. Resolvi fazer um doutorado que soubesse unir discussões urbanas com inquietações artísticas.*

*No ano de 2008, fui convidado a contribuir na reorganização da Unidos da Lona Preta, a escola de samba do Movimento Sem Terra. A experiência no mundo das escolas de samba auxiliou na tentativa de construção de um carnaval não mercantilizado e não financeirizado. E isso tudo dentro de um movimento social. A Unidos da Lona Preta foi e é uma experiência riquíssima do ponto de vista político, para além do crescimento individual.*

*No começo de 2010, fui convidado a fazer parte do coletivo Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes, um dos mais atuantes e politizados de São Paulo. Nele participo como músico, uma vez que não sou ator, mas também contribuo na elaboração de pressupostos artísticos e políticos. Enfim, na linguagem corriqueira, “ajudo a pensar”. A participação nesses dois coletivos de arte, com suas discussões, vivências e estudos efetuados coletivamente, contribuíram para formular alguns argumentos presentes no texto. De todo*

*modo, estes dois coletivos são apenas grãos de areia na imensidão de coletivos artísticos que atuam hoje na periferia de São Paulo. Essa imensidão de coletivos, enquanto fenômeno histórico, social e político, por si só justifica esta pesquisa, para além da participação do pesquisador em dois deles.*

*Cabe esclarecer também que nunca fui do “mundo do rap”, mas sempre fui do “mundo do samba”. Este esclarecimento se faz importante uma vez que o samba esteve desde sempre na elaboração intelectual e sensitiva do pesquisador, enquanto que o rap é um fenômeno que este “viu” acontecer, olhando-o de fora, mas evidentemente apoiando e “curtindo” essa expressão artística. O fato de nunca ter pertencido ao mundo do rap auxiliou no aguçamento da percepção da potência desse fenômeno para minha geração assim como evitou sobredimensionar a cena hip hop.*

*Eram meados de 2011. Entre Dolores e Unidos, entre rodas de samba e relações com diversos movimentos de moradia e coletivos da periferia de São Paulo, cruzava a todo instante com artistas populares. Um deles foi Tita Reis, músico, militante e morador de Guaianases. Havia conhecido Tita em idos de 2002 em rodas de violão por diversos cantos da zona leste de São Paulo e voltamos a ficar bem próximos quando da minha entrada no Dolores, do qual Tita já fazia parte. Eu, pesquisador em ação, buscava conceituar aquilo que muitos da nossa geração já haviam percebido: em um certo momento, lá pelos 1990, começou a haver um orgulho de ser periférico. Tita, músico e poeta em ação, apresentava aos amigos canções de sua autoria. Uma delas, espécie de autobiografia, se chamava “Sujeito Periférico”. Pensei comigo: – É isso! O cara tinha matado a charada. Só mesmo uma expressão artística podia nomear da melhor maneira um fenômeno – o orgulho periférico – também criado por artistas. Esta história se conta com detalhes no capítulo 4 desta tese. De maneira impertinente, passei a utilizar o nome da canção como conceito sociológico que explicava algo que eu não conseguia dar nome. Tita Reis, além de falar de si mesmo, falou implicitamente da sua geração, desse nós coletivo que atua, padece, sonha e constrói. Com a liberação por empréstimo do título da canção, esta acabou virando o título desta tese.*

*A Tita Reis todos os créditos e todos os aplausos, por favor. Eram meados de 2011...”.*

## SUJEITO PERIFÉRICO

(Tita Reis/Renato Gama/Luciano Carvalho)

*Sujeito periférico*

*À noite em vinhos e cigarros*

*Entre folhas e canetas*

*Traça planos e projetos*

*Poemas e canções*

*Amores ilusões*

*De manhã acorda cedo, é real*

*Trem lotado passageiros sonolentos*

*Compartilham o mesmo sentimento.*

*Sujeito periférico*

*À noite corpos fustigados*

*Entre ombros e soluços*

*Força os cílios contra o teto*

*Poentes sem paixões*

*Sem grana, sobra o riso*

*De manhã acorda cedo, é real*

*Trem lotado passageiros sonolentos*

*Compartilham o mesmo sentimento.*

## ***Introdução***

Nos últimos vinte anos, mais intensamente a partir da década de 1990, o termo *periferia* passou a circular amplamente no campo dos debates públicos e acadêmicos. Carregando sentidos polissêmicos, o termo concorre, substitui ou opera como equivalente a termos que indicam processos ou espaços geográficos e sociais similares, tais como bairros populares, moradores de bairros populares, bairros pobres, e mesmo classes populares. Posto, em um primeiro momento, como indicador das peculiaridades dos processos de urbanização das nossas cidades, com o correr dos anos o termo se consolidou no campo da denominada *questão urbana*.

No correr dos anos 1990, o termo passou a ser usado por um leque maior e muito diversificado de atores, para além dos circuitos estritamente acadêmicos e de especialistas. Seus usos e sentidos também se alteraram e se diversificaram. Ao longo desses últimos anos, houve um deslocamento no jogo de referências e remissões que o termo *periferia* parece mobilizar. Não mais entendida apenas como local de pobreza, privação e sofrimento passível de comiseração, a periferia passa a ser um termo utilizado como marcador da presença ativa de populações vistas não sob o signo da fragilidade, mas da *potencialidade*. No Rio Janeiro, esse mesmo deslocamento ocorreu com o termo favela. *Potencialidade* aqui entendida em dois sentidos: portador de possibilidades e portador de potência ou força.

No entanto, essa *potencialidade* é marcada pela ambivalência. De um lado, carrega o que se pode entender como um sentido emancipatório, associado à diminuição da posição de subalternidade, à valorização das formas de ser dessas populações e dissolventes dos estigmas que sempre acompanharam, neste país, a condição de pobreza. Por outro lado, essa *potencialidade* foi também capturada pelo mercado, passando a ser alvo e operador de uma celebração mercadológica dos pobres: é nesse registro que se pode entender a disputa, nos últimos anos, do chamado mercado de consumo popular, construindo as figuras mercadológicas da assim chamada “Classe C”, junto com a celebração festiva da dita “nova classe média”, emergente e consumidora.

De certo modo, a voltagem crítica que o termo *periferia* adquiriu na década de 1990 foi esvaziada à medida que o *periférico* passou a ser associado à figura do “pobre-que-venceu-na-vida”, em uma peculiar versão da dita “inclusão social”, ocorrida pelas vias do consumo. Aqui, nesse registro, no registro do “*periférico-que-virou-classe C*”, a periferia comparece como negócio e mercado a ser disputado. Essa celebração da pobreza como

mercado foi acompanhada por uma exposição midiática sem precedentes de *periferias*, *favelas* e seus habitantes. Essa exposição pode ser verificada nos produtos da indústria do entretenimento, como filmes e novelas; nas empresas de publicidade; e também na agenda pública<sup>1</sup>.

Essa reconfiguração do que antes era visto como territórios da carência e privação não foi acompanhada pela organização política dessa população, seja ela expressa em partidos políticos progressistas ou movimentos sociais populares, cuja capacidade de mobilização decresceu nas últimas décadas. Isso não quer dizer que nada esteja ocorrendo. As classes populares estão sempre em movimento buscando saídas e alternativas, mais ou menos radicais, para seus dilemas e desafios históricos. Este momento é de reconstrução de bases das quais se possam produzir novos fazeres políticos, em um momento onde as principais representações das classes populares nas últimas décadas entraram em crise. É tempo de reforçar a potencialidade de alguns processos e superar aqueles que já não oferecem respostas analíticas e organizativas.

### ***Perguntas orientadoras***

Nos últimos 20 anos, fenômenos importantes e intensos perpassaram as periferias de São Paulo. São fenômenos que se processam nesse cenário paradoxal, no qual a celebração das potencialidades dos territórios da pobreza caminha em paralelo com o esvaziamento ou crise das formas históricas de participação e organização dos setores populares. Mas é justamente nesse cenário que as perguntas desta tese se colocam. São quatro as perguntas principais que se tenta enfrentar, à guisa de entender novas formas de politização e

---

<sup>1</sup> Seria interessante, em um outro momento, problematizar essas questões, buscando as ressonâncias com os processos analisados por Francisco de Oliveira, em sua crítica sobre os rumos do PT como operador de políticas neoliberais na última década no país, processo que o autor designou como “hegemonia às avessas”. Na formulação do autor: “Parece que os dominados dominam, pois fornecem a direção moral (...). Parece que os dominados comandam a política (...). Parece que a economia está finalmente estabilizada, que se dispõe de uma sólida moeda, e que tal façanha se deveu à política governamental. O conjunto de aparências esconde outra coisa, para a qual ainda não temos nome, nem talvez conceito (...). Está-se frente a uma nova dominação: os dominados realizam a “revolução moral” (...) que se transforma, e se deforma, em capitulação ante a exploração desenfreada (...). O consentimento transforma-se no seu avesso: não são mais os dominados quem consentem na sua própria exploração. São os dominantes – os capitalistas e o capital, explicita-se – que consentem em ser politicamente conduzidos pelos dominados, à condição de que a “direção moral” não questione a forma de exploração capitalista”. (OLIVEIRA, 2007).

representação e autorrepresentação da população periférica. As perguntas que orientam esta pesquisa são:

- a) Quais sentidos e significados estão em jogo para o termo *periferia*?
- b) Qual a influência do atual movimento cultural da periferia na formulação de um novo significado para o termo *periferia*?<sup>2</sup>
- c) Por que houve uma explosão de atividades culturais na periferia nos últimos vinte anos?
- d) Qual o caráter e o alcance da ação política desses coletivos artísticos?

As respostas a essas perguntas se constroem por meio de narrativas, descrições e análises de algumas situações e processos sociais. Este trabalho pode ser lido em vários planos que, no decorrer da escrita, se imbricam, se sobrepõem, se interconectam, se relacionam e interagem entre si.

De um lado, está a tentativa de compreender por que, em dado momento histórico, houve uma explosão de atividades culturais em bairros periféricos de São Paulo. Junto com isso, busca-se entender como a produção artística construiu um significado para o termo *periferia* e, nesse caso, se tentará entender como uma categoria a princípio geográfica passa a reverberar politicamente a partir do uso que dela fazem os artistas, operadores e agentes dessa produção artística. Aqui, a pergunta também se desdobra: quais são as implicações sociais do uso político de uma noção territorial por parte desses artistas? Nesse registro, pode-se dizer que este trabalho segue a trajetória de um termo crítico denominado *periferia*.

Por outro lado, tenta-se entender os nexos que articulam produção cultural, a realidade social e o tempo histórico dessa realidade e que embasa a produção cultural. Para tal discussão, se tomará como referência a produção do grupo de rap Racionais MC's. Também se discutirá brevemente a ação política dos coletivos de produção artística.

O pano de fundo de todos estes registros é o de uma interpretação da história da periferia paulistana nos últimos vinte anos. Neste caso, uma interpretação musicada da

---

<sup>2</sup> O inegável valor artístico da produção cultural da periferia nos últimos anos embasou as proposições políticas dos grupos que fomentam essa produção. Desse modo, se utilizará nesta tese a definição *artistas*, que corresponde, em boa medida, ao modo como esses atores se autodesignam e se designam mutuamente. Quando abordar especificamente a atuação de grupamentos aqui denominados *coletivos*, esta tese os denominará *coletivos de produção artística da periferia*. Ao processo social mais amplo que abarca estes grupamentos, esta tese denominará *movimento cultural da periferia* ou *produção cultural da periferia*.

periferia, do neoliberalismo ao *lulismo*. A marcação dos tempos históricos será importante para bem situar essas questões, os condicionantes e as mutações da experiência social processada nas periferias e metabolizada nos vários registros da produção cultural das populações periféricas.

### ***De 1990 a 2013, o que mudou?***

Como recurso analítico, este trabalho parte de um tempo histórico específico, a década de 1990, buscando entender quais elementos mudaram ou foram introduzidos na periferia a partir das peculiaridades e especificidades desse momento histórico.

Os anos 1990 podem ser vistos como a década que fez erodir as esperanças da década de 1980, quando uma crise econômica persistente conviveu com um intenso processo de mobilização popular, projetando as classes populares no centro da cena política do país. Foram os anos das reformas neoliberais, que levaram à fragilização de conquistas sociais dos anos anteriores; o desemprego aumenta, os salários se deterioram e o chamado mundo do trabalho se desfaz sob o impacto da precarização das relações de trabalho e do aumento do mercado informal.

Nesses anos, a violência também aumenta, e muito. De acordo com Vera Telles, em trabalho no qual analisa a relação entre dinâmica urbana e violência, a taxa de homicídios na cidade de São Paulo manteve uma tendência de crescimento desde o começo da década de 1980 até 1993, com pequenas variações. A partir de 1994, a curva que mede a taxa de homicídios sobe de forma abrupta, tendo seu pico entre os anos de 1999 e 2001, quando começa a baixar de maneira tênue até este índice passar a cair de maneira mais acentuada a partir de 2004. Entre 1996 e 1999 houve um incremento de 18% na taxa de homicídios na cidade de São Paulo. Segundo a autora:

Em algumas regiões da periferia paulista, esses indicadores eram ainda mais altos, assustadores: em 1999, no Jardim Ângela eram 93,6 homicídios por 100.000 habitantes. M'Boi Mirim: 91,5. Jardim São Luiz 89,3. Brasilândia: 88,1. Cidade Tiradentes: 84,6. Grajaú: 87,2. Guaianases: 78,7. Capão Redondo: 67,2. Em termos absolutos, algumas centenas de mortes violentas por ano em cada distrito. Alguns milhares, no conjunto da cidade de São Paulo. (TELLES, 2012: 240; 241).

Seguindo as pistas fornecidas por Vera Telles, nesses anos houve uma especial mistura dos chamados motivos fúteis e dramas da vida cotidiana, rivalidades entre gangues de bairro e

desacertos nas atividades ilícitas, disputa de território e a generalização do varejo da droga nos bairros periféricos. Por outro lado, a pauperização generalizada nas periferias nessa época deu-se no cenário de erosão das promessas de progresso social e individual associadas ao trabalho e, mais ainda, ao binômio trabalho-moradia, expresso no projeto da casa própria. No seu conjunto, circunstâncias desestabilizadoras que reverberavam nas relações sociais nos bairros periféricos. Por um lado, no âmbito dos espaços públicos compartilhados: interditos, desconfianças, medo, e o que se chama esgarçamento do tecido social. No âmbito dos sentimentos: descrença, frustração, fatalismo, sensação de que portas e promessas haviam se fechado.

Desesperançada, pobre, desempregada e absorvida nas matanças corriqueiras de jovens entre si e destes com a polícia, a população periférica empenhou-se em construir mecanismos e inventar formas para contornar a violência e se manter viva. Lutar pela própria sobrevivência foi a questão catalisadora que fez girar uma engrenagem produtora de fatos e circunstâncias que afetaram a vida social, sob o primado de soluções práticas para um contexto de morte. É nesse registro que se pode entender o surgimento dos coletivos artísticos nas periferias. Mas é também nesse registro que se deve buscar as ressonâncias e interações entre esses coletivos e os outros registros pelos quais é possível cifrar ou decifrar esses imperativos da vida – muitas vezes, os limites frágeis entre a vida e a morte – que marcou a periferia nesses anos: de um lado, a aderência ou mesmo aceitação da organização criminosa que leva o nome de Primeiro Comando da Capital, o PCC e suas capilaridades nos bairros periféricos; de outro, o crescimento das igrejas evangélicas nas periferias.

Em torno dessas situações e dessas experiências, a população periférica engendrou uma *narrativa* e elaborou uma *subjetividade* para explicar seu lugar no mundo e fundamentar sua existência. A narrativa criada por essa população foi aquela expressa por um movimento cultural que soube condensar expectativas e sentimentos da população periférica. A principal expressão desse movimento é o grupo de rap Racionais MC's. Por outro lado, surgiu uma nova subjetividade por meio de uma intensa luta para se colocar no mundo e se perceber por meio do *orgulho*, e não do *estigma*. Quando o indivíduo portador dessa nova subjetividade age politicamente é denominado neste trabalho como *sujeito periférico*.

### ***Uma narrativa***

A dramática conjuntura social vivida pelos bairros periféricos na década de 1990 foi apresentada ao mundo por uma narrativa que buscou retratar aquele momento e aquele espaço. A forma: a música, e dentro das possibilidades musicais: o rap, cantado por jovens protagonistas daquele contexto. Verdadeira narrativa do drama, os raps do grupo Racionais MC's tornaram-se a trilha sonora legitimada por aquela população para registrar suas misérias, seus dilemas, desesperos e sonhos. Dentre várias possíveis narrativas, foi a que teve maior reverberação. Para esta pesquisa, a abordagem sobre a periferia feita pelo grupo auxiliou na construção de uma ética regulatória das relações entre a população periférica. Também auxiliou na construção de um significado para o termo *periferia*.

A narrativa elaborada por este grupo de rap é uma criação dos bairros populares, exaltando o *orgulho* de ser periférico na mesma medida em que é um fenômeno decorrente desse *orgulho*. A narrativa criada pela população periférica e expressa, mormente, pelos Racionais MC's será o tema principal do capítulo 3 desta tese.

### ***Uma nova subjetividade***

Calcados na historicidade de atributos estigmatizantes e formulados quase sempre fora dos bairros populares, seus moradores começaram a construir novas formulações sobre si mesmo e sobre sua posição no mundo. Dessa forma, uma nova subjetividade se forma na periferia, sobretudo entre os jovens, enfatizando o *orgulho* de sua condição e as *potencialidades* dessa condição. Esta tese conceitua como *sujeito periférico* o morador da periferia que passa a atuar politicamente a partir de sua condição e orgulhoso dela.

Ou seja, a posse do *orgulho periférico* é a expressão da existência de uma nova subjetividade. No entanto, a transformação em *sujeito periférico* só ocorre quando essa subjetividade é utilizada politicamente, com organização coletiva e ações públicas.

A formação de uma subjetividade baseada no *orgulho periférico* embasou a construção dos coletivos artísticos da periferia. Porém, vale notar que esse *orgulho periférico* entrou em ressonância com dois outros fenômenos que igualmente marcaram a periferia: o PCC e, mais recentemente, nos anos 2000, em outra chave, diferente da gramática própria dos negócios ilícitos, talvez o seu inverso, a face legal-conformada, que é o que vem sendo chamado de *lulismo*.

Esta nova subjetividade, expressa no *orgulho* da condição de periférico, e o *sujeito periférico*, serão o tema principal do capítulo 4 desta tese.

### ***Coletivos Artísticos da Periferia***

A partir da década de 1990, uma série de coletivos artísticos surgiram nos bairros periféricos de São Paulo. Quatro foram os principais motivadores para esse fenômeno: a possibilidade de fazer política em um contexto de descenso dos movimentos sociais e dos partidos políticos; a luta por pacificação; a necessidade de sobrevivência material, da qual a produção artística se revelou como uma possibilidade e; a arte como emancipação humana. Por sua ação e discursividade, estes coletivos exaltam o *orgulho periférico* do mesmo modo que são fenômenos decorrentes desse *orgulho*. A existência desses coletivos também foi tema da narrativa supracitada.

De certo, a produção cultural realizada por moradores de bairros populares foi um elemento definitivo na formulação de um novo significado para o termo *periferia*, que passou a incluir em seu bojo os elementos *arte* e *cultura* concomitantes a significados antes apenas restritos a *pobreza* e *violência*. Esta produção artística revelou a potência criativa desse morador na mesma medida em que auxiliou na construção do *orgulho periférico*. É fato que essa produção artística também foi motivada por agentes estatais e por ações ligadas ao empreendedorismo social que tenderam a fazer da arte uma espécie de analgésico social. Também é fato que a arte foi e é muitas vezes produzida na periferia visando à indústria cultural e o *status* advindo da condição de artista. Sobre estas e outras questões já existe uma consolidada bibliografia expressa, por exemplo, pelos trabalhos de Érika Peçanha (2011), Livia Tommasi (2011), Livia Tommasi & Dafne Velazco (2011), Cibele Rizek (2011), Ana Paula do Val (2012), George Yúdice (2006), Paulo Arantes (2004), dentre outros.

No entanto, para além das variadas dimensões que um fenômeno como este (a explosão de atividades artísticas na periferia) pode conter, é importante reter para a finalidade desta tese o caráter emancipador que a arte proporciona ao ser humano em sua completude. No caso do morador da periferia, a produção artística auxiliou no deslocamento do indivíduo da posição de *estigma* à posição de *orgulho*. Neste caso, *estigma* e *orgulho* condicionados pela posição de *periférico*.

## ***O PCC***

Em função da necessidade de construir marcos regulatórios que permitissem balizar a vida em sociedade em um contexto altamente violento, os moradores dos bairros populares sempre buscaram construir dispositivos que permitissem operar, como diz Vera Telles (2012), a gestão da ordem local. Mais recentemente, sobretudo a partir dos anos 2000, o PCC (Primeiro Comando da Capital) se firmou como agente e operador dessa ordem por via de normas e condutas reguladas que passaram a se generalizar nos bairros periféricos. Organização formada nos presídios de São Paulo, o PCC passou a atuar também nos bairros periféricos, mediando conflitos, monopolizando uma série de atividades ilícitas e se contrapondo, por vezes de maneira violenta, ao poder estatal representado pelas forças policiais. De certo modo, e isso teria que ser estudado mais a fundo, o PCC exalta em suas posturas o *orgulho* de ser periférico, ao mesmo tempo em que é um fenômeno decorrente desse *orgulho*. Várias vezes cantado pela narrativa periférica, há uma elaboração endógena dos sentidos da presença do PCC nos bairros populares. O PCC não será um tema tratado por esta tese, ainda que se discorra sobre ele em algumas partes do texto.

## ***O crescimento evangélico***

Outro fenômeno importante das periferias paulistanas nas últimas duas décadas foi o crescimento do número de adeptos de igrejas evangélicas. As causas desse crescimento são várias, entre as quais vale citar: o forte apelo proselitista das igrejas evangélicas; a necessidade de uma ética regulatória que orientasse as relações entre os indivíduos, fundamentalmente nos bairros periféricos; a possibilidade de um ordenamento na conduta individual; os ganhos materiais e simbólicos advindos da pertença a uma comunidade; a conexão entre o discurso de algumas igrejas evangélicas e o discurso de prosperidade em voga em vários setores sociais; a possibilidade de sobrevivência ofertada pela pertença à comunidade evangélica em contextos violentos, dentre outros. Em que pese não estar vinculado diretamente ao *orgulho* de ser periférico/morar na periferia, este crescimento relaciona-se de maneira direta com a busca por uma ética regulatória em contextos violentos, além de ser um tema presente na narrativa periférica. O crescimento evangélico não será um tema tratado por esta tese, ainda que se discorra sobre ele em algumas partes do texto.

## ***O Lulismo***

Se por um lado as políticas implementadas pelos governos Lula/Dilma obedecem a ditames de grupos de pressão internacionais e nacionais, o fenômeno político expresso pela figura de Luís Inácio Lula da Silva e sua forma de governar, denominada *lulismo*, deriva de processos sociais construídos pelas classes populares nos últimos trinta anos da história brasileira. A chegada de Lula ao governo se deu, entre inúmeros fatores, pelo desejo de uma reorientação econômica e política por parte dos setores populares e pelo fortalecimento simbólico desses setores antes desse governo e durante esse governo. O apoio ao governo Lula e a hegemonia, ainda que às avessas, das classes populares, também são frutos de um dado *orgulho periférico*. O aumento do consumo e os benefícios advindos de programas sociais são algumas das expressões nos bairros periféricos das políticas tomadas por este governo. O *lulismo* não compõe a narrativa, mas seria possível dizer que ele, de alguma forma, é também expressão desse *orgulho*, ao mesmo tempo em que é um fator que avaliza esse *orgulho*, em que pese à ênfase predominante na promoção do consumo e a inclusão pelas vias do mercado.

\*\*

Ao longo da década de 2000, o cenário das periferias urbanas se altera muito. De um lado, as redes urbanas se universalizaram por toda a região e também os equipamentos de saúde e educação se estenderam. Em que pese problemas de qualidade e descontinuidades territoriais, os indicadores sociais melhoraram, conforme pode ser atestado por várias pesquisas realizadas pelo cientista político Eduardo Marques, do Centro de Estudos da Metrópole (CEM) em São Paulo. Por outro lado, conforme discute a socióloga Vera Telles (2006; 2012), os grandes equipamentos de consumo chegaram até as mais distantes regiões da cidade, de modo que os *shoppings centers* e os grandes supermercados passaram a compor o cenário urbano desses lugares, ao mesmo tempo em que se multiplicaram o que a literatura chama de novas centralidades, agora situadas em regiões onde antes apenas existiam moradias precárias e as tradicionais atividades de sobrevivência. Vera Telles (2006; 2012) mostra o impacto desses circuitos do mercado nas redes familiares e da sociabilidade local nessas regiões. Finalmente, abriu-se um período de crescimento econômico e abertura de chances no mercado de trabalho, o desemprego diminuiu e o consumo popular cresce intensamente, estimulado pela generalização do crédito e do endividamento popular. Essa foi a questão

estudada por Claudia Sciré (2012). Também aumenta sobremaneira a presença de organizações não governamentais em periferias e favelas de São Paulo.

Levar em conta esse cenário alterado é importante para situar os deslocamentos recentes, antes apontados, nos usos e sentidos do termo *periferia* e os nexos que podem articular, de um lado, o *lulismo* e, de outro, a periferia (e os “pobres”) como mercado e negócio sob a figuração da “Classe C” ou, como se diz agora, a “nova classe média”, medida pelos indicadores de consumo.

### ***Os três desdobramentos de uma nova subjetividade***

#### *PCC, Lulismo e Coletivos Artísticos da Periferia*

A partir da década de 1990, a condição de ser habitante de bairros periféricos começa a ser elaborada no registro do *orgulho de ser periférico*. Este processo foi encabeçado, sobretudo, pela parcela jovem e negra da população, e se alastrou para todos os outros setores das classes populares. Três processos sociais importantes se desdobraram a partir de uma relação com esse *orgulho* que se cristalizou: os coletivos artísticos da periferia, o PCC e o *lulismo*. De certo modo, os três fenômenos são também soluções práticas engendradas pela população da periferia de São Paulo para superar a violência que permeava as relações sociais na década de 1990. Numa perspectiva mais ampla, esses fenômenos expressam também a luta empreendida pelos setores sociais desfavorecidos para melhorarem suas condições de vida e ocuparem espaços de poder na sociedade, alimentando-se do legado dos movimentos sociais das décadas anteriores. A ação empreendida pelos indivíduos que representam e expressam os fenômenos citados tem por pressuposto uma mudança na subjetividade da população periférica que passa a crer na sua própria capacidade de superação dos dilemas históricos que se apresentam. Esta nova subjetividade, cujo cerne reside no reconhecimento da própria condição, na potencialidade dessa condição e no *orgulho* dessa condição, quando aciona o agir político, para esta tese, transforma o indivíduo em *sujeito periférico*. Cabe lembrar que a construção de uma nova subjetividade e o *sujeito periférico* decorrente da ação baseada nessa nova subjetividade são pontos de partida conceituais para os três desdobramentos aqui apontados, mas, dialeticamente, são conceitos que se constroem à medida que esses fenômenos ocorrem na realidade social.

O PCC é um desses desdobramentos. Já existe um consolidado debate sobre o tema expresso pela obra de autores como Vera Telles (2012); Daniel Hirata (2010); Rafael Godói (2009); Karina Biondi (2010); Karina Biondi & Adalton Marques (2010); Gabriel Feltran (2011), dentre outros.

Esta tese não tem o objetivo e nem a possibilidade de entrar nesse debate. No entanto, quer evidenciar que o surgimento dessa organização; os levantes por ela engendrados; a atitude de enfrentar órgãos estatais dedicados à repressão política e social e; o pressuposto de organizar a população carcerária e a população periférica, são ações oriundas de um tempo em que a população mais pobre, ligada ou não a atividades ilícitas, assume o revide e/ou o ataque, violento ou não, como resposta a uma situação histórica de opressão e violência do Estado e das elites contra ela. Nesse registro, seria possível dizer que a violência é demonstração de potência e compõe esse processo de afirmação e tomada de posição, como atitude valorizada em contraposição à passividade e à sujeição. Essa tomada de posição e uma ação pautada pelos códigos do “proceder”, tais como praticados pelo PCC, mas não só, também pode ser visto como afirmação de uma subjetividade que se orgulha também pela sua capacidade regular o ambiente imediato de reprodução da vida.

A formação de um dado *orgulho periférico* também foi um dos processos sociais responsáveis pela existência de um fenômeno político denominado *lulismo*. Não se pretende discutir o fenômeno. Para tanto, existe uma literatura que se dedicou a essa temática, da qual se destacam os trabalhos de André Singer (2012), Rui Braga (2012), Márcio Pochmann (2012), Lincoln Secco (2011) e Francisco de Oliveira (2010; 2007). No entanto, o que se gostaria de pontuar se refere à relação simbólica entre a hegemonia política exercida por um partido oriundo das lutas populares e por um presidente nordestino, operário e pobre, e essa espécie de promoção da figura do “*pobre-que-deu-certo*” pelas vias do mercado e da festejada explosão do consumo popular. De fato, o *orgulho periférico* e o *sujeito periférico*, com sua ação e discurso em defesa da periferia e dos pobres, ajudou a construir o *lulismo* enquanto fenômeno político e social. Por sua vez, a hegemonia exercida pelo *lulismo* fez crescer a importância do morador de bairros populares, ainda que, de certo modo, tenha feito esvaziar o caráter crítico de sua postura sob a figuração de “classe C”, um deslizamento de sentido pelo qual a assim chamada inclusão passa a ser confundida com participação no mercado de consumo.

## ***Uma ética regulatória***

### *Coletivos Artísticos da Periferia, PCC e Evangélicos*

Um dos desdobramentos da busca pela população periférica de novos parâmetros de sociabilidade que viessem a superar o contexto marcadamente violento da década de 1990 foi a tentativa de instituição de uma ética regulatória que normatizasse a vida na periferia. Dessa forma, novas condutas e atitudes passaram a ser incentivadas por agrupamentos cuja gramática moral nem sempre se conciliam, como é o caso de padrões de conduta defendidos pelo PCC, pelos evangélicos e por padrões de sociabilidade oferecidos por coletivos produtores de arte. No entanto, foram estes agrupamentos os que mais influenciaram a população periférica nos últimos vinte anos no que tange à formulação de padrões e códigos de sociabilidade regidos pelo imperativo de conter a violência nas interações sociais naqueles bairros.

No caso do grupo de rap Racionais MC's, estes levaram até as últimas consequências a utilização de posicionamentos ético-normativos em uma produção cultural. São opiniões, conselhos e imperativos de qual a melhor forma de agir, qual o comportamento adequado em meio aos riscos da sociedade como um todo, e fundamentalmente, diante das incertezas da *periferia*.

Vale ressaltar que, a partir do momento que esse discurso ético-normativo orienta práticas e condutas na vida real, por assim dizer, deixa de ser apenas objeto de análise estética para ser passível de análise sociológica e política. É isso que se tentou fazer nesta pesquisa: partir da produção cultural enquanto síntese da dialética entre artista e contexto e desdobrá-la nas consequências sociais dessa produção cultural para além do campo artístico.

Alguns autores notaram essa tentativa de elaboração de um ideário normativo na periferia de São Paulo. Ideário este que tinha no rap um de seus principais canais de emissão. A psicanalista Maria Rita Kehl (2008) denominou esta busca por uma regulação nas relações sociais por parte do grupo como *esforço civilizatório*. Por sua vez, Daniel Hirata (2011) verifica na obra do grupo ressonâncias de um termo amplamente utilizado nas ruas e nas trajetórias bandidas: o *proceder*. Este termo foi amplamente pesquisado por Adalton Marques (2009), que buscou dar inteligibilidade e estatura a ele, e entendendo-o como um vocábulo que indica uma ação constitutiva da busca por posturas e condutas regulatórias.

A relação de continuidade entre uma dada “gramática moral” expressa em algumas letras de rap e a população carcerária é algo a ser estudado mais a fundo. De fato, as letras de samba durante todo o século XX discorreram sobre o crime e a marginalidade, expressando tal fenômeno basicamente do ponto de vista da “dialética da malandragem”, mas não só.

A partir da década de 1980, o denominado “encarceramento em massa” (WACQUANT, 2008; WACQUANT, 2001) passa a ser um fenômeno mundial, colocando a questão no centro de importantes debates sociológicos (GARLAND, 1999; MILLER & ROSE, 2008). Nos Estados Unidos, o rap passa a ser o porta-voz das populações mais afetadas pela onda punitiva, ou seja, negros e pobres. No Brasil, começa a ocorrer o mesmo fenômeno de aumento da população carcerária e, do mesmo modo, o movimento hip-hop, mais especificamente em sua vertente musical, o rap, denuncia e dá visibilidade ao drama dessa população. De certo modo, existem “afinidades eletivas” entre o discurso ético-normativo presente no rap em geral e o ordenamento social, também ético-normativo, proposto e induzido pelo PCC nas periferias da cidade de São Paulo. Esta questão valeria uma pesquisa à parte e detalhada, mas é recorrente na obra dos Racionais MC’s menções à necessidade de pacificação social, à busca de uma normatividade que regule um contexto de violência e à vida da população carcerária.

Sobre a questão, vale citar uma interessante passagem de uma entrevista dada por Edi Rock, componente do grupo Racionais MC’s, a Revista Caros Amigos. Quando indagado se o PCC havia conseguido diminuir o número de homicídios na periferia, assim respondeu o *rapper*:

Isso é uma grande realidade que não devemos ou podemos negar. O poder paralelo tem uma ação que o Estado não consegue, é como o Brown falou, é uma brecha que o Estado dá e deixou na periferia, aí o crime entrou. A gente entende essa ordem como uma bandeira branca: vamos viver aqui, não vamos nos matar, não pode roubar a casa dos outros. É como se fosse um conceito de respeito, uma palavra de ordem. Isso não foi o Estado que fez, foi o próprio povo. Hoje, com essa lei interna, muita gente deixou de morrer. Hoje é muito mais palavra e respeito do que uma insígnia. Tem um conceito, um respeito, uma organização, mesmo sendo paralela, foi natural, era preciso se organizar de alguma forma. Eu tenho convicções que o rap ajudou muito, e quem criou essas leis sempre ouviu rap, a gente fez parte dessa bandeira branca na quebrada. (EDI ROCK, Entrevista concedida a Revista Caros Amigos, 2012).

Em outro âmbito, é notório como o cerne do discurso do rap opera por meio da palavra como emissor privilegiado de uma mensagem. Também se nota que esse gênero possui em sua estrutura discursiva três elementos onipresentes: narrativas de tragédias; discurso

normativo e apelo salvacionista. Estes elementos de conteúdo e forma também são o cerne do discurso evangélico. De um lado, a força da palavra. Do outro, a salvação pelos ensinamentos. De fato, rap e evangélicos compartilham zonas simbólicas. Para a assimilação do discurso evangélico por parte do rap foi um passo rápido. Para além da superposição simbólica entre ambas as posturas, o próprio crescimento evangélico nas periferias fez com que qualquer narrativa descritiva sobre a periferia tivesse que levar em consideração a presença evangélica. Não por coincidência, os raps dos Racionais passaram a citar cada vez mais os evangélicos ou apropriaram-se de discursos evangélicos.

Segundo dados do Censo de 2010, do IBGE, os evangélicos representavam 22,2 % da população do país, um aumento considerável se comparado com os dados do Censo de 2000, quando representavam 15,4 %. Segundo os dados de 2010, 63,7% dos que se declaram evangélicos pentecostais estavam na faixa dos que recebiam até 1 salário mínimo<sup>3</sup>. Essa tendência da presença dos evangélicos, sobretudo os de orientação pentecostal, entre os mais pobres, já havia sido demonstrada por Ronaldo de Almeida ao analisar os dados desagregados de orientação religiosa por faixa de renda. (ALMEIDA, 2009: 36). Os dados só confirmam um fenômeno notório para quem acompanha trajetórias individuais e o cotidiano da periferia em uma dimensão histórica.

É fato que o discurso ético-normativo proposto pelos evangélicos passou a ter mais reverberação em contextos dramáticos como o da cidade de São Paulo em meados da década de 1990. Fazer parte de uma comunidade, como no caso das igrejas, e com um certo salvo conduto que o pertencimento ao pentecostalismo oferece, muitas vezes significou a possibilidade da vida em um contexto de morte certa.

Crescendo nas periferias, arregimentando um público antes católico ou umbandista, e servindo de refúgio material e simbólico para parcelas da população vítimas preferenciais de violência, o crescimento evangélico também se fez presente propalando um discurso conservador e apoiando candidatos, sobretudo, de centro-direita, mas não só. Para tanto, vale citar uma passagem do livro sobre o PT escrito pelo historiador Lincoln Secco:

No ano de 2010, uma ampla base social petista de baixa renda ou emergente estava mais próxima de igrejas evangélicas neopentecostais enquanto a CNBB e muitos católicos progressistas se distanciavam do partido (SECCO, 2011: 28)

---

<sup>3</sup>Informação extraída do site [www.ibge.com.br](http://www.ibge.com.br), acessado em 27/12/2012.

Em síntese, fenômenos como os coletivos artísticos da periferia, o PCC ou o crescimento evangélico expressaram em suas posturas e em seu arcabouço discursivo uma necessidade de regulação de um ambiente estruturado pela desconfiança e pelo esgarçamento do tecido social. O rap também propôs regras de conduta em seu discurso. Esse entrelaçamento entre um processo social de busca de regulação, a narrativa deste processo, e como dita narrativa potencializa por sua vez o referido processo deve ser discutido em outras pesquisas. Esta tese se limita a afirmar que o discurso do rap soube ler e cantar a necessidade de uma ética regulatória na periferia, assim como o *orgulho* de ser morador da periferia.

### ***Por que os Racionais MC's?***

Por que os Racionais MC's foram escolhidos como eixo estruturante da argumentação dessa tese?

Antes de mais nada, a principal razão dessa escolha reside no notável impacto que a obra do grupo exerceu sobre toda uma geração de jovens, nascida e criada nos últimos vinte anos, sobretudo nos bairros periféricos da cidade de São Paulo. Para essa geração, foi inescapável algum tipo de experiência com as letras de rap escritas pelo grupo. Maria Rita Kehl, em seu estudo sobre os Racionais MC's, explicou da seguinte maneira o sucesso do grupo:

É a capacidade de simbolizar a experiência de desamparo destes milhões de periféricos urbanos, de forçar a barra para que a cara deles seja definitivamente incluída no retrato atual do país (um retrato que ainda se pretende doce, gentil, miscigenado), é a capacidade de produzir uma fala nova e significativa sobre a exclusão, que faz dos Racionais MC's o mais importante fenômeno musical de massas do Brasil dos anos 1990 (KEHL, 2008: 73).

Essa capacidade de simbolização de uma experiência de vida pode ter sua síntese na assertiva de que o grupo de rap auxiliou na produção de uma *visibilidade* inédita da periferia da cidade com relação ao mundo. Parte-se da premissa de que os Racionais MC's elaboraram uma fala própria, um colocar-se no mundo e para o mundo, sempre absorvendo um legado de mobilizações das classes populares dos anos 1980 e um contexto social e político específico do começo da década de 1990.

É fato que após o surgimento do grupo e do impacto do discurso por eles elaborados, nunca mais a *visão* sobre a periferia foi a mesma. Esse discurso foi eficaz a ponto de modificar

o ponto de vista de cientistas sociais<sup>4</sup>, de agentes do poder público<sup>5</sup> e de produtores artísticos sobre a *periferia*<sup>6</sup>. Ou seja, para qualquer formulação sobre o assunto após o momento em que os Racionais MC's entraram na cena pública, foi necessário ter clareza de que essa *fala* existia. É neste ponto, ou seja, no do impacto desse discurso, que reside a importância deste grupo no cenário social e o transforma em tema relevante para a análise sociológica.

Isto posto, cabe ressaltar que da obra do grupo é possível extrair três dimensões: é uma produção cultural, por motivos evidentes; é uma narrativa social que confere inteligibilidade às vivências do mundo social, e; é uma pauta política, uma vez que se transformou também num *formulador de práticas sociais* reproduzidas por grande número de jovens, sobretudo moradores de bairros periféricos<sup>7</sup>. No que tange às proposições sociais e políticas existentes na obra dos Racionais, cabe ressaltar que a mesma é contraditória internamente. No entanto, contraditória e confusa é a realidade da periferia. Um dos maiores trunfos dos Racionais enquanto obra artística é fazer uma leitura sensível dessa realidade. Logo, essa obra artística absorve as contradições presente no mundo real e vivido, assim como tenta, e em boa medida consegue, conferir inteligibilidade a essa realidade confusa.

O contexto social explosivo da década de 1990 apresentava as bases para que a crítica social existisse. Os Racionais foram felizes ao anunciar uma mensagem em um período específico, e sua força reside na enunciação de uma mensagem inédita em um contexto

---

<sup>4</sup> Depois da ratificação de que viver na periferia era motivo de *orgulho* e requeria um certo *modus operandi*, nunca mais a pesquisa de campo em sociologia ou antropologia foi a mesma. Sobre o impacto de uma gramática criada pelos moradores de bairros populares, cabe apresentar um manifesto organizado por intelectuais em novembro de 2012, quando da onda de assassinatos de jovens nas periferias paulistanas. No manifesto, intitulado “Parem de Matar”, apontava-se como o alvo preferencial da política de extermínio eram “pretos”, “pobres” e “periféricos”. Chamou-me a atenção a inclusão do terceiro adjetivo no manifesto e me ocorreu que o mesmo não seria utilizado para uma finalidade parecida em manifestos formulados há duas décadas atrás.

<sup>5</sup> Em outubro de 2012, em plena campanha para o segundo turno das eleições municipais de São Paulo, o então candidato do PT, Fernando Haddad, realizou uma reunião com representantes de coletivos artísticos da periferia de São Paulo, dos quais se destacavam importantes nomes do movimento hip-hop e dentre estes, dois integrantes dos Racionais MC's: Mano Brown e Ice Blue. Nessa reunião, a fala mais esperada e impactante foi a de Mano Brown, que foi enfático ao dizer que não queria falar de “cultura”, mas denunciar o extermínio de jovens negros nas periferias. Segundo a imprensa, naquele momento se deu o encontro de um então candidato a um poder virtual, Haddad, e um indivíduo detentor do poder real, Mano Brown, dada a hegemonia exercida por suas ideias entre os jovens de baixa renda. De fato, para acessar essa população e ter seu apoio, o candidato teve que pedir a benção a um representante legitimado desta.

<sup>6</sup> A maneira de narrar as periferias e favelas de São Paulo pelos Racionais e por outros grupo de rap passou a influenciar outros setores da produção artística brasileira. Desse modo, uma série de filmes e documentários passou a retratar essa temática nos últimos quinze anos, transportando para as telas e de maneira imagética aquilo que se apresentava na narrativa rap. O grande número de filmes e seriados com essa temática e o fato delas se diferenciarem no estilo de outras produções fez nascer um novo gênero cinematográfico denominado *favela situation*. Esta tese discutirá brevemente este gênero nas considerações finais.

<sup>7</sup> Com relação à consciência do grupo de seu papel, chama a atenção o seguinte verso: “apenas um rapaz latinoamericano/ protegido por mais de cinquenta mil manos” (Capítulo 4, Versículo 3. In: CD *Sobrevivendo no Inferno*, 1997).

histórico peculiar. Com o passar do tempo, tal força foi sendo ratificada pela sensível leitura que fazia de seu entorno, apreendendo os elementos mais destacáveis da realidade da periferia e ao mesmo tempo se entrelaçando com essa realidade. De evidente potência, essa produção cultural interpretava a realidade que a circundava auxiliando aos agentes dessa realidade a entenderem essa própria realidade, até que, em dado momento, produção cultural e seus seguidores dela passaram a compor a própria realidade, concomitantemente à absorção que continuaram fazendo dela.

O desafio que uma produção cultural dessa ordem coloca do ponto de vista de sua interpretação diz respeito ao entendimento de como os elementos externos – sociais e históricos – são incorporados e cifrados na gramática interna da poesia e da música e as possíveis homologias e conexões entre o externo e o interno. Para tanto, esta tese se propõe a cercar o fenômeno de variadas maneiras. No capítulo 1, enfatiza-se a relação dialógica do discurso dos Racionais sobre *periferia* em relação a outros discursos sobre a mesma temática. No capítulo 2, se discorre sobre o contexto histórico-social em que o grupo estava inserido nos seus primeiros anos. Já no capítulo 3, aponta-se brevemente a herança artística sintetizada pelo grupo somada ao contexto artístico dos anos 1990, quando os Racionais começaram a fazer sucesso. Também nesse capítulo se discorre sobre as temáticas preferenciais do grupo e como as mesmas se coadunam com processos sociais ocorridos nas periferias nos últimos vinte anos.

Todavia, se é bem verdade que os Racionais MC's foram um elemento catalisador que propiciou a movimentação de uma engrenagem baseada no *orgulho* de ser periférico e nos *sujeitos periféricos* e cujos desdobramentos sociais e políticos são os temas desta tese, cabe ressaltar que o grupo nunca esteve só. Sua existência foi acompanhada de um movimento cultural imenso e ainda pouco estudado, e cuja reverberação artística e política ainda não é possível mensurar. Assim sendo, esta tese escolheu os Racionais em meio a um grande movimento cultural de ressemantização do termo *periferia* e de ressignificação do fazer político nas periferias. Este processo social engloba: a literatura marginal e seus principais autores; os grupos de teatro da periferia; as comunidades do samba; os saraus; as posses de hip-hop; os artistas populares da periferia das mais variadas formas; cineclubes e produções audiovisuais periféricas, dentre inúmeras outras expressões artístico-políticas que cresceram em número, tamanho e abrangência a partir da década de 1990. Como é impossível fazer um estudo sobre todas estas manifestações, optou-se neste trabalho por discorrer sobre

aquela cuja obra derivou em maior impacto social e cuja narrativa metaforiza processos sociais concretos vividos na periferia de São Paulo. Em suma, para esta tese, os Racionais *sintetizam* todo este movimento cultural, possuindo, internamente, em sua obra, e externamente, em sua postura pública, os principais elementos que permitem uma análise da realidade social e do movimento cultural que circundam o grupo e são mais amplos que ele.

De fato, este grupo tornou-se o maior representante de toda uma geração de grupos de rap, em particular, e de artistas periféricos, no geral, que, somados e atuando de diversas maneiras na periferia e durante vários anos, modificaram a perspectiva do olhar sobre a periferia e os significados sobre esta. Em síntese, e como este trabalho pretende demonstrar, os Racionais MC's canalizaram anseios e expectativas de sua classe como nenhum outro ator social do período. Eles expressaram uma geração, aumentando a estima quando essa população necessitava estima, doando sentido quando os sentidos se embaralhavam e organizando referências quando as referências eram poucas. Mais que formadores de opinião, foram os principais expoentes de uma nova forma de enxergar os territórios da pobreza no Brasil, e por extensão, o próprio Brasil.

A literatura acadêmica que trata dos Racionais MC's já existe em número considerável. Este trabalho dialogará preferencialmente com quatro autores que se dedicaram a essa temática. O crítico musical Walter Garcia, em suas publicações e palestras, discorreu longamente sobre a obra do grupo, sendo uma das principais referências para o entendimento da mesma. Sobre as variadas dimensões da análise do autor sobre a obra do grupo, esta tese destaca duas assertivas: o tema fundamental dos Racionais MC's é a violência e o sucesso do grupo se explica por uma formidável adequação entre forma e conteúdo. Por sua vez, a antropóloga Teresa Caldeira (2011) privilegiou em suas análises sobre o grupo a dimensão urbana expressa nas letras. Segundo a autora, se por um lado as letras denunciavam diversos níveis de segregação e preconceitos sociais, elas tendem a acentuar separações ao se fecharem em um mundo próprio e restrito. Em suas análises sobre a obra dos Racionais, o sociólogo Daniel Hirata (2011) discorreu sobre o caráter regulador da mesma, enfatizando o termo *proceder*, presente na obra do grupo e no léxico periférico. O autor também discorreu sobre as particularidades de *guerreiros* e *vermes*. Na senda do discurso regulatório também trabalha a psicanalista Maria Rita Kehl (2008), visualizado na obra dos Racionais orientações discursivas e esforços civilizatórios destinados a uma geração sem possibilidades de planejamento e em crise sobre o seu lugar no mundo.

Outros trabalhos também se dedicaram à obra do grupo. Bruno Zeni (2004) privilegia aspectos formais da estrutura do rap e o universo da pobreza e da prisão nas letras dos Racionais. Leandro Pasini (2007) analisa aspectos psicológicos dos autores presentes nas letras e a subjetividade dos mesmos, posicionando a obra do grupo na tradição poética brasileira. Em seu estudo, Henrique Takahashi (2011) discorre sobre as conexões entre teologia cristã, códigos morais e éticos do crime e a estrutura desigual da sociedade brasileira. Pedro Guasco (2001) analisou a construção de identidades e representações sobre a periferia por parte de *rappers* da região metropolitana de São Paulo. Em trabalho de amplitude considerável, Julia Andrade (2007), explora as possibilidades existentes nas narrativas urbanas de Racionais MC's e Tom Zé para o campo da educação, situando ambos os artistas como representantes da modernidade brasileira. Por fim, Gilberto Tedéia (2012) analisa o rap composto pelos Racionais MC's em homenagem ao revolucionário comunista Carlos Marighella, visualizando nesse fato, dentre outros efeitos, uma apropriação por parte das camadas populares brasileiras da possibilidade da luta armada como caminho para a transformação social.

Por fim, para finalizar este item, cabe uma pequena lembrança. O nome do principal líder dos Racionais MC's é Mano Brown. A palavra *mano* provém do castelhano, sendo uma corruptela de *hermano*, que significa irmão. Na acepção periférica, *mano* possui o mesmo significado: irmão, presente em frases do tipo: “aquele é meu *mano*”. Com a consolidação de novos significados para o termo *periferia* a partir da década de 1990, *mano* passou a ser indicativo de um sujeito social específico que continha as características de ser jovem, morar na periferia e quase sempre, mas não necessariamente, gostar de rap. Essa indicação também passou a valer para os não moradores da periferia que, para fazer referência a estes, ao invés de dizerem *periféricos* ou *pobres*, passaram a denominá-los *manos*, em frases como: “aquele cara é *mano*”.

Por sua vez, a palavra *Brown* é da língua inglesa e significa *marrom*, uma cor. Por um deslizamento simbólico quase evidente, dizer *Brown* é enunciar a cor de pretos e pardos, o setor social mais desfavorecido de nossa sociedade, vítima de séculos de opressão, repressão e discriminação.

Logo, pode-se notar a importância de um fenômeno artístico e social quando a própria linguagem denota que, em *Mano Brown*, a particularidade virou universalidade e a singularidade se fez totalidade.

Cabe a indagação: a missão do rap não foi justamente a tentativa de unir, por meio da palavra e da ação os negros, os pardos, os pobres? O fim último não seria observar periféricos unidos e orgulhosos de sua condição e sua cor, tendo a possibilidade de chamarem-se entre si de *manos marrons*?

---

## ***Resumo dos capítulos***

### ***Primeira Parte - Um lugar e um tempo;***

#### **Capítulo 1 – Um lugar**

O capítulo 1 apresenta três campos discursivos que elaboraram uma definição ao redor do termo *periferia*: a academia, os coletivos artísticos da periferia e a indústria do entretenimento. Se discorrerá como cada um desses campos obteve a *preponderância* de definir o termo em determinado tempo histórico: a academia de meados da década de 1960 até o princípio da década de 1990; os artistas populares do princípio da década de 1990 até os primeiros anos da década de 2000, e; a indústria do entretenimento do começo dos anos 2000 até o presente momento.

Os artistas da periferia se impuseram na cena pública brasileira também a partir de um *deslocamento cognitivo* em relação à produção acadêmica, na própria medida em que se multiplicam as vozes com capacidade de enunciação e são outros os lugares a partir dos quais esses discursos múltiplos são enunciados. São outras também as figurações que ganham forma e que entram em circulação. Os artistas populares da periferia passaram a ter maior força discursiva e maior capacidade de reverberação de sua interpretação para o todo da sociedade, ao mesmo tempo em que o campo discursivo da academia perde força, fundamentalmente por ter diminuído sua capacidade crítica. Essa passagem da *preponderância* da academia para os coletivos artísticos da periferia sobre o que venha a ser *periferia* será tratado no capítulo 1 desta tese. No entanto, a passagem da *preponderância* desses coletivos artísticos para a indústria do entretenimento será tematizada nas considerações finais deste trabalho.

#### **Capítulo 2 – Um tempo**

O capítulo 2 versará sobre o contexto sociopolítico da década de 1990, tentando demonstrar como nesse período peculiar de hegemonia neoliberal e crises nos bairros

populares surgiu uma narrativa que se fez eficaz por denunciar dada situação em uma época de escassa crítica social.

## ***Segunda parte: A formação do sujeito periférico***

### **Capítulo 3 - Uma narrativa: Os Racionais MC's**

O capítulo 3 pretende discorrer sobre como e por que a obra dos Racionais MC's foi referendada pela população periférica como a narrativa dos dilemas dessa população em um dado tempo histórico. Em um primeiro momento, se discorrerá brevemente sobre a história do surgimento do movimento hip-hop no Brasil, à guisa de situar o grupo historicamente. Também se fará uma descrição do cenário artístico brasileiro entre os anos 1985 e 1993, com o intuito de correlacionar sincronicamente com seus pares musicais os primeiros anos do grupo. Este item, denominado *Condições Artísticas de Surgimento do Fenômeno Racionais MC's* dialoga com o capítulo 2, dedicado a analisar as condições sociais de produção do referido fenômeno.

A seguir, o texto se deterá brevemente sobre os integrantes do grupo para então passar a analisar sua obra. A obra do grupo será dividida em quatro fases distintas e se realizará uma análise entre o tempo histórico e as características de cada uma dessas fases. Depois, a obra do grupo será analisada por temáticas preferenciais, donde se tentará extrair da mesma processos sociais vividos na realidade concreta, denotando assim a fina leitura que a obra realizou do contexto social na qual estava inserida. Isto posto, se problematizará sobre as saídas aos dilemas periféricos propostos pela obra dos Racionais. Também se discorrerá sobre as matrizes políticas da obra do grupo. Por fim, o texto tentará compreender quais são os elementos embutidos nessa obra que a tornaram eficaz no que tange à crítica por ela elaborada.

### **Capítulo 4 – De uma nova subjetividade ao *sujeito periférico***

O capítulo 4 pretende problematizar os termos *periférico* e *periferia*, explicitando o entrelaçamento e a interdependência entre os dois. O texto discorrerá sobre alguns usos dados a esses termos, enfatizando o processo de *alargamento* do termo *periferia* e problematizando o uso do termo *periférico* pelos moradores de bairros populares. Por fim, se tentará definir o que esta tese denomina como *sujeito periférico*.

## ***Terceira parte – A afirmação artística do sujeito periférico***

### **Capítulo 5 – A saga artística da periferia de São Paulo**

Por meio de etnografias realizadas em coletivos de produção artística da periferia, este capítulo pretende descrever e analisar a atuação desses coletivos enfatizando fundamentalmente suas ações estéticas e políticas. Também se tentará entender quais foram as principais motivações que fizeram aumentar o número de produções artísticas na periferia de São Paulo a partir da década de 1990.

Neste capítulo 5 se apresentará também uma breve discussão musicológica, onde será problematizada a preponderância contemporânea de gêneros musicais baseados no pulso em detrimento da melodia. Também se discutirá a atuação de expressões culturais populares e urbanas atualmente no Brasil e seu papel nas representações sobre o país, tendo como contraponto gêneros e movimentos musicais há tempos consolidados no cenário brasileiro.

### **Conclusão: os avanços, limites e desafios do *sujeito periférico***

A conclusão pretende discorrer sobre as possibilidades artísticas e políticas do *sujeito periférico* na atual conjuntura social brasileira, na qual é possível observar a hegemonia do contraditório fenômeno denominado *lulismo* e um crescente conservadorismo na sociedade. Nesse contexto, onde e de como *os sujeitos periféricos* podem avançar politicamente? Como é possível construir uma hegemonia artística que recoloque o conflito no centro dos debates em um momento onde o campo artístico popular tende à conciliação? Por fim, se tentará discorrer sobre a trajetória da criticidade do termo *periferia*.

### ***Procedimentos de pesquisa***

Vários foram os procedimentos utilizados pela pesquisa que redundou nesta tese.

#### a) Bibliografia;

Foi consultada a bibliografia pertinente aos temas envolvidos nesta pesquisa, dando-se especial ênfase às publicações que versavam sobre *periferia*, rap, produção cultural, formas de análise da obra de arte, música brasileira e *lulismo*.

b) Entrevistas;

Também foram realizadas entrevistas com inúmeros moradores da periferia de São Paulo, fundamentalmente jovens com alguma ligação com a arte, mas não só. Algumas entrevistas de profundidade foram feitas com indivíduos selecionados por algum motivo. Nestes casos, se explorou, sobretudo, a trajetória individual dos entrevistados, sua vinculação com a produção artística e como estes analisavam alguns processos sociais em curso. Quando existe alguma referência a estas entrevistas, os entrevistados são citados.

Por outro lado, esta tese recolheu uma infinidade de relatos e conversas informais nas mais variadas situações em que o autor esteve presente. Essas situações sempre apresentaram frases que explicavam ou descreviam questões trabalhadas nesta tese. Essas frases muitas vezes foram incorporadas com a preocupação de citar o contexto social e a origem do formulador da frase, mas não necessariamente revelando sua identidade.

c) Análise de letras;

Cabe ressaltar também que foi elaborado um banco de dados com 66 composições dos Racionais MC's. Todas estas composições foram analisadas, catalogadas e classificadas. O resultado desta análise é apresentado, sobretudo, no capítulo 3 desta tese.

d) Observação participante;

A participação ativa em diversas situações devido à posição do pesquisador no campo foi um fértil manancial de informações. Dessa forma, atividades musicais e teatrais, manifestações, reuniões, eventos variados, dentre outras formas de diálogo com os coletivos problematizados nesta tese transformaram-se em momentos de intenso acúmulo de informações sobre os fatos vivenciados pelo autor e recriados analiticamente pela pesquisa.

e) Etnografia;

A descrição etnográfica de agentes e situações sociais foi utilizada em larga escala nesta pesquisa, sobretudo nos momentos que exigiam menor intervenção por parte do pesquisador. A descrição dos cenários, de eventos e de situações foi indispensável para muitas das análises propostas por este estudo. Em muitos desses eventos foram abordadas questões discutidas por esta tese. Em diversos momentos, não houve diálogo algum entre o autor e o formulador de frase exposta neste trabalho. No entanto, o autor anotou e problematizou frases

e falas que exemplificavam situações ou processos que se encaixavam nos objetivos da pesquisa. Quando possível, são citados nominalmente os autores de tais frases. Quando não foi possível essa identificação, buscou-se ao menos pontuar o coletivo que o enunciador representava ou alguma identificação que fosse possível situar socialmente tal enunciador.

f) Escuta musical;

O autor escutou e analisou diversas obras musicais citadas nesta tese.

### ***As cenas***

No transcorrer desta tese, são apresentadas algumas *cenas*. Estas *cenas* foram extraídas do mundo social. Elas retratam situações vivenciadas pelo autor ou relatam acontecimentos que se relacionam com os objetivos da tese. Estas *cenas*, mais do que explicar ou exemplificar, apresentam questões. Disso decorre que pode haver a impressão de que estão descoladas do texto. Contudo, o objetivo delas é expor questões trabalhadas por esta tese e presenciadas no mundo social. Amparando-se na linguagem teatral, tais cenas funcionam como esquetes dentro da totalidade do texto. Estas cenas funcionam também como uma espécie de apresentação do diário de campo, ou de bordo, do pesquisador. Assim sendo, funcionam também como citação de fontes. Como se observará, nas situações apresentadas nessas cenas muitas das reflexões contidas neste texto estavam sendo produzidas.

### ***Epílogo de uma introdução***

A história da periferia nos últimos vinte anos não é nenhuma história gloriosa, é simplesmente a sua história. Este trabalho não pretende ser nem pessimista nem otimista com as soluções encontradas e/ou implementadas nas periferias e pelas periferias para superação de seus dilemas. Não é verdade que tudo tenha dado em nada. Muita coisa foi feita pelos moradores dos bairros populares nos últimos vinte anos e se algo de suas vidas melhorou em grande parte foi por causa de sua ação. No entanto, estas soluções não romperam com a dominação exercida por outros setores sociais sobre essa população.

Por fim, as soluções encontradas por uma população em busca da própria sobrevivência ou pela melhoria de sua condição de vida podem não ter sido as melhores. No entanto, foram as soluções encontradas, construídas em meio aos condicionamentos que seu contexto histórico impôs. Partir da realidade concreta é a única possibilidade para a construção de uma outra realidade concreta. Vamos ao texto...

## ***Primeira Parte - Um lugar e um tempo;***

### **Capítulo 1- Um Lugar: a *Periferia***

Mutações e disputas sobre o termo periferia;

*A preponderância acadêmica;*

*A preponderância periférica;*

---

### **Capítulo 2 – Um tempo: *a década de 1990***

1993: um ano emblemático;

## Capítulo 1- Um Lugar: a *Periferia*

### Mutações e disputas sobre o termo *periferia*;

A *preponderância* acadêmica;

A *preponderância* periférica;

---

### Um lugar: a *Periferia*

“– Mas o que é então a periferia?  
(foi a pergunta)  
– Periferia?  
Aquele músico do Racionais diz tudo...  
periferia é isso aí.”<sup>8</sup>

Uma das principais novidades ocorridas no Brasil nas últimas décadas foi a publicização do termo *periferia* –, um termo polissêmico e algo escorregadio em sua definição. Com o transcorrer do tempo, o termo ganhou diversos matizes e conotações *pari passu* à apropriação e à utilização do mesmo por distintos campos discursivos.

Desse modo, o principal propósito deste capítulo é justamente discorrer sobre como o termo foi utilizado e disputado por três campos discursivos distintos: a academia, mais precisamente na produção das ciências sociais; os artistas populares da periferia e; a indústria do entretenimento. Em um primeiro momento, o texto buscará refletir sobre as mutações do entendimento do fenômeno *periferia* entre distintos campos das ciências sociais, quando as ciências sociais detinham o que aqui se denomina *preponderância*<sup>9</sup> sobre a explicação do termo. Segundo esta pesquisa, em meados da década de 1990, mais ou menos em 1993, esta *preponderância* passa do campo da ciência para o campo da produção artística, sobretudo em sua vertente popular.

---

<sup>8</sup> Diálogo vivenciado em trabalho de campo realizado pela socióloga Vera Telles. (Telles, 2012: 124)

<sup>9</sup> A palavra *preponderância* é empregada neste texto em seu sentido básico, cuja explicação mais completa reside no verbo *preponderar* do Dicionário Aurélio, cujo significado é: “ser mais pesado, ter mais peso; ter mais influência ou importância; predominar, prevalecer”. Isto posto, corrobora-se aqui a afirmação de que os três campos discursivos analisados – a academia, os coletivos artísticos da periferia e a indústria do entretenimento – discorreram sobre o termo *periferia*, atribuindo-lhe um ou mais significados. No entanto, em alguns momentos históricos, houve a *preponderância* de uma interpretação sobre as outras, ou seja, alguma delas teve mais peso, maior abrangência, maior influência sobre o todo da sociedade, maior potência explicativa do fenômeno. Isso não quer dizer, e vale aqui ressaltar, que os outros campos do conhecimento não seguissem produzindo interpretações sobre o fenômeno *periferia*. Muitas vezes uma interpretação é mais completa e mais representativa do real, no sentido de explicar o fenômeno, mesmo não sendo a *preponderante*.

Já na entrada dos anos 2000, algo próximo ao ano de 2002, dita *preponderância* segue no campo artístico, mas é apropriada por produções da indústria do entretenimento. Este segundo momento de mudança na *preponderância* sobre do termo *periferia* – ou seja, quando o termo passa da *preponderância periférica* para a *preponderância* da indústria do entretenimento – não será tratado neste capítulo, mas brevemente discutido nas considerações finais desta tese.

Faz-se necessário esclarecer que as datas aqui utilizadas servem como referência para uma dinâmica social muito mais escorregadia e imprecisa no que tange à sua datação. O que se pretende aqui é pontuar a coexistência de três visões que lutam, coexistem, se imbricam, se inter-relacionam e se retroalimentam, mas que mantêm traços autônomos relacionados ao seu fazer, aos seus objetivos e à sua posição na estrutura social. Tal datação é uma referência. Muitas vezes, as *preponderâncias* demoram mais tempo para se ratificarem, coexistindo em algum período de tempo com outras *preponderâncias* que aos poucos vão perdendo força.

Em suma, o primeiro propósito deste capítulo é realizar uma abordagem histórica do termo. Por fim, a análise histórica das definições sobre *um lugar*, feita neste capítulo 1, somada à análise de *um tempo*, a periferia na década de 1990, realizada no capítulo 2, formará a base necessária para a descrição e a análise de alguns processos sociais que ocorreram na periferia durante e após a supracitada década.

Na sequência, o texto passará a discorrer sobre como o termo foi sendo construído pelas ciências sociais, tendo sempre em vista que cada um dos campos de produção aqui elencados, internos e externos à academia, baseiam-se em distintos campos de referência e em espaços conceituais ora conflitantes, ora convergentes.

## ***Mutações e Disputas sobre o termo periferia***

### ***A preponderância acadêmica***

A definição do termo *periferia* foi sendo construída na medida em que o próprio fenômeno passava a existir socialmente. Até mais ou menos a década de 1950, o centro de São Paulo e seus arredores constituíam aquilo que se denominava cidade. Para além dessa mancha urbana localizavam-se núcleos urbanos espalhados dentro da fronteira territorial do município. Ditos núcleos mantinham vida própria e um ambiente de semirruralidade.

Com a explosão demográfica da cidade de São Paulo a partir da década de 1950, todos esses arrabaldes começaram a ser ocupados<sup>10</sup>, tendo como referência o centro da cidade e a mancha urbana circundante a ela. Nesse processo de imprecisa marcação temporal, se fazia importante, enquanto processo social, aquilo que viria aos poucos ser denominado como *periferia*.

Cabe ressaltar que esta explosão populacional ocorrida nos arredores do centro de São Paulo era produto de um tempo histórico e se inseria em importantes debates intelectuais sobre o modelo econômico brasileiro e latinoamericano. As altas taxas de crescimento demográfico ocorridas nas principais cidades latinoamericanas, mormente entre as décadas de 1940 e 1970, colocaram na pauta de discussão pública a chamada *questão urbana* como nunca antes na história dos países do continente. Desse modo, desdobrando as discussões relativas à *migração e industrialização*, o problema da *urbanização* passava a ser uma questão social premente, e, em decorrência disso, um tema candente para as ciências humanas. Devido à repressão política estendida a maior parte dos países latinoamericanos entre os anos de 1960 e 1980, foram reprimidas e/ou silenciadas as reivindicações populares relacionadas às carências infraestruturais dos bairros pobres. O condicionamento ao fazer político desta população (assim como o condicionamento às formas até então tradicionais do fazer político, sobretudo em partidos e sindicatos) e a sua dificuldade de se fazer visível publicamente, teve como uma decorrência quase que a restrição da referida discussão ao campo acadêmico. Especificamente no caso brasileiro, o campo acadêmico gozava de uma abertura maior para a formulação da crítica se comparado a outros setores como os partidos políticos, os sindicatos, os movimentos sociais e o campo artístico, já que apesar da repressão e da vigilância, conseguia desenvolver e publicar pesquisas que tratavam a *periferia* através de um cunho crítico e denunciando como a pobreza nesses locais era decorrência de um sistema político e econômico. No caso paulistano, entre as décadas de 1960 e 1980, fazer pesquisas de campo na periferia, discorrer sobre ela, estudar as causas da produção desse fenômeno, denunciar suas mazelas ou descrever modos de vida aí presentes tornavam-se uma atividade altamente crítica à sociedade como um todo, quando não uma atividade expressamente militante. De certa maneira, e não isento de tensões, a posição social salvaguardou o campo acadêmico para que este se tornasse

---

<sup>10</sup> Segundo Nabil Bonduki (1998), o crescimento dos bairros populares em São Paulo se deu a partir do tripé autoconstrução, loteamento irregular e casa própria.

o pioneiro na tentativa de uma formulação crítica e de uma explicação sobre o fenômeno urbano e social denominado *periferia*.

No caso de São Paulo, cidade onde o termo *periferia* foi utilizado com maior profundidade e escala, muitas escolas intelectuais disputaram a utilização do termo no âmbito acadêmico. Desse modo, este texto fará uma breve discussão sobre a utilização do termo *periferia* em três grupos: os *marxistas*, divididos em dois grupos, como se observará na sequência do texto<sup>11</sup> e os *antropólogos*.

Cabe ressaltar que, em que pese às marcadas diferenças entre estes no que tange a metodologias, teorias, conceitos, posições políticas e resultados, os escritos dos três grupos se interpenetraram e se influenciaram mutuamente. Este texto esboçará uma análise das três correntes por meio da apresentação e discussão de importantes nomes e publicações referentes a cada uma delas. Como eixo condutor do argumento, se enfatizará a produção acadêmica de um dos principais intelectuais que se dedicou ao tema: o cientista político Lúcio Kowarick, cuja obra, com o transcorrer do tempo, incorporou as interpretações das três correntes.

Os primeiros intelectuais latinoamericanos que buscaram fundamentar aquilo que seria uma espécie de *teoria da urbanização na periferia do capitalismo* o fizeram relacionando a urbanização a processos como a *dependência econômica*, o *subdesenvolvimento* e o *imperialismo*. Seguindo essa senda, os intelectuais brasileiros pioneiros em uma reflexão sobre a *questão* se apoiaram, mormente, na obra do francês Manuel Castells (1973; 1983). Assim sendo, construíram uma teoria sobre o urbano na qual a produção deste era um *reflexo* da produção econômica, ou seja, não havia na obra destes autores uma teorização sobre as formas próprias assumidas pela produção capitalista especificamente por meio do ambiente urbano. Pode-se resumir o ponto de vista destes autores da seguinte maneira:

- a) a cidade (sobretudo os bairros populares) é o local da reprodução da força de trabalho. Sendo assim, os autores enfatizam o *consumo* da cidade, e não sua produção.
- b) na cidade, o conflito central não se dá no eixo de luta entre capital e trabalho, mas entre movimentos sociais urbanos e Estado.

---

<sup>11</sup> Para uma análise da produção marxista sobre *o urbano* em São Paulo, ver Pedro Arantes (2009).

No Brasil, um dos autores pioneiros na formulação de uma teoria sobre o urbano, entendendo-o como uma reprodução em nível espacial das contradições entre capital e trabalho foi Lúcio Kowarick. Cabe observar a seguinte passagem do autor: “a distribuição espacial da população no quadro deste crescimento caótico reflete a condição social dos habitantes da cidade, espelhando ao nível do espaço a segregação imperante no âmbito das relações econômicas” (KOWARICK, 1979: 34).

Outros autores e obras que utilizaram a noção próxima do *espelhamento*, aqui sugerida por Lúcio Kowarick, foram Paul Singer, em *Economia Política da Urbanização*, publicado em 1973 e Francisco de Oliveira, em *Crítica à razão dualista*, publicado em 1972. Para essa corrente interpretativa, a *periferia* da cidade seria um bolsão de reprodução da força de trabalho, onde a classe trabalhadora se reproduzia enquanto tal e em condições críticas. Pode-se verificar com evidência a afirmação acima na seguinte passagem de Lúcio Kowarick: “(...) a periferia como forma de reproduzir nas cidades a força de trabalho é consequência direta do tipo de desenvolvimento econômico que se processou na sociedade brasileira nas últimas décadas”. (KOWARICK, 1979: 42-44).

Em artigo em que analisa essa corrente da produção intelectual, o urbanista Pedro Arantes afirma que o fato de não haver ainda um campo teórico constituído e com categorias próprias sobre o *urbano*, foram solucionadas por uma escolha política cuja intenção era privilegiar “o entendimento da cidade pelo lado do consumo coletivo, da reprodução da classe trabalhadora, da cultura de massas e da ação do Estado” (ARANTES, 2009: 126). Preocupados em caracterizar a emergência de um novo sujeito político (o cidadão organizado em movimentos territoriais e urbanos), estas pesquisas estavam “comprometidas em orientar a ação institucional ou das organizações da sociedade civil – em suma, pesquisas na superação prática do atraso e da desigualdade” (ARANTES, 2009: 126).

O principal livro publicado por essa corrente foi *São Paulo 1975: Crescimento e Pobreza*<sup>12</sup>, resultado de um estudo realizado pelo CEBRAP (Centro Brasileiro de Análise e Planejamento) para a Pontifícia Comissão de Justiça e Paz da Arquidiocese de São Paulo. A publicação foi um marco nos estudos sobre urbanização e pobreza, tornando-se referência inescapável para os estudos vindouros sobre o assunto. A importância desse livro foi acentuada devido àquele momento histórico no qual a participação política estava vetada.

---

<sup>12</sup> Os autores que publicaram textos no livro *São Paulo 1975: Crescimento e Pobreza*, foram Lúcio Kowarick, Vinicius Caldeira Brant, Cândido Procópio de Camargo, Fernando Henrique Cardoso, Frederico Mazzucchelli, José Álvaro Moisés, Maria Herminia Tavares de Almeida e Paul Singer.

Naqueles anos, a discussão das precárias condições de vida nas periferias da cidade tinha um forte sentido crítico e de denúncia das condições opressivas da época e, sobretudo, da natureza profundamente excludente dos processos econômicos então em curso, expressos nas desigualdades sociais e urbanas que o livro tratava de expor. Por outro lado, o fato de ser uma pesquisa promovida pela Igreja Católica não era irrelevante para entender a importância e a ressonância que o livro ganhou naqueles anos. Importante, senão único, esteio e amparo à resistência ao regime militar na época, a Igreja ocupava um lugar político de primeira ordem também nas periferias da cidade. Importante lembrar que foram nesses anos, meados da década de 1970, que as comunidades eclesiais de base, surgidas no início dessa década, começaram a se proliferar nas periferias, constituindo-se em peça fundamental das articulações políticas que iriam dar sustentação aos então emergentes movimentos sociais e também ao operariado cuja organização política no âmbito das fábricas estava vetada.

Fruto da força política da Teologia da Libertação<sup>13</sup>, as comunidades eclesiais de base foram espaços de sociabilidade, liturgia e discussão política. Enraizadas nos bairros populares de São Paulo, ditas comunidades foram locais de encontro de uma população acuada que por meio da prática religiosa e política, formulou a resistência à ditadura militar, denunciando as condições de vida e a pobreza.

Este breve apontamento sobre a presença da esquerda católica nas periferias e sua importância na luta contra a ditadura militar no Brasil serve para colocar a questão de como um setor da academia estabeleceu alianças com outros agentes sociais, neste caso a Igreja Católica em sua face progressista, e como esse fato foi essencial na consolidação da legitimidade desse setor no que tange à representação sobre *periferia*. Essas alianças foram possíveis porque a preocupação desses agentes era apontar os sujeitos políticos portadores da força necessária para mudar os rumos da política e denunciar a miséria vivida pela população naquele momento. De certa maneira, a academia se refugia na Igreja para poder exercer sua crítica intelectualmente. De fato, o livro *São Paulo 1975: Crescimento e Pobreza* foi uma publicação que marcou época no entendimento do fenômeno social expresso pelo crescimento da *periferia* de São Paulo.

Outro livro que marcaria o debate sobre os processos de urbanização em curso na cidade de São Paulo foi *A produção da casa (e da cidade) no Brasil industrial*, publicado com

---

<sup>13</sup> O fortalecimento da Teologia da Libertação ocorreu após a realização dos Concílios de Puebla, em 1968, e Medellín, em 1979. Nestes encontros, foi ratificada a opção pelos pobres, por parte da Igreja Católica.

textos escritos entre 1975 e 1979. Organizado pela urbanista Ermínia Maricato<sup>14</sup>, essa publicação expressou um salto qualitativo em sua geração, ao anunciar formas propriamente urbanas de produção do capital.

A grande virada que a reflexão destes autores fez com relação à geração pioneira das interpretações marxistas sobre o urbano foi haver observado a edificação da cidade não como “palco” da reprodução do capital e da força de trabalho, mas sim como uma “forma específica” de produção do capital. Essa produção ocorreria por meio de fenômenos aparentemente corriqueiros como a falta de planejamento, os vazios urbanos, os loteamentos irregulares, os terrenos baratos sem infraestrutura etc. Todos estes expedientes fazem parte da dinâmica de extração de renda da terra tanto por parte dos agentes especulativos como por parte do capital construtivo, só para citar dois exemplos. Esse argumento se expõe também em um famoso artigo de Lúcio Kowarick publicado em 1979 e chamado “A lógica da desordem”. Este artigo fazia parte de uma importante publicação do autor denominada *A Espoliação Urbana*, e que também foi fundamental nos estudos urbanos.

Na proposição “lógica da desordem”, o autor denomina “lógica” expedientes colocados em prática nos processos de urbanização que teriam seu fundamento na acumulação e na especulação. A lógica da acumulação é a extração de lucro. A lógica da especulação é a extração de renda da terra, entendendo a terra como capital. No entanto, essas duas lógicas fundem-se na desordem. Dita desordem seria o resultado da ação empreendedora de uma série de agentes dispostos a auferir renda e lucro de tal (des)configuração urbana. Como não há uma ação organizada por parte destes, mas sim uma série de empreendimentos privados sem planejamento urbano, a resultante teria sido o caos e a desordem.

Décadas depois da publicação de *A Espoliação Urbana*, Lúcio Kowarick compilou uma série de artigos nos quais abordava os mesmos temas do livro de 1979. Publicado no ano 2000, o livro *Escritos Urbanos* reúne artigos das décadas de 1980 e 1990. Ainda que os argumentos centrais do livro de 1979 estivessem mantidos, os textos de *Escritos Urbanos* qualificam algumas posições anteriores no que tange aos processos ocorridos na periferia.

Já na introdução de *Escritos Urbanos*, Kowarick aponta que seu trabalho: “ao se desamarrar sem se desprender das âncoras estruturais, passa a enfatizar a problemática da subjetividade social” (KOWARICK, 2000: 14). De certo, a subjetividade social a que se

---

<sup>14</sup> Além da organizadora, os autores que publicaram textos nesse livro foram Paul Singer, Gabriel Bolaffi, Rodrigo Lefèvre, Raquel Rolnik, Nabil Bonduki e Gerson Ferracini.

refere Kowarick se relaciona à incorporação por parte do autor de temas e conceitos provindos da obra do historiador inglês E.P. Thompson, que influenciou toda uma geração de intelectuais dedicados aos estudos urbanos, e do qual um dos livros mais importantes foi *Quando novos personagens entraram em cena*, de Éder Sader, publicado em 1988. Outros autores importantes no estudo dos movimentos sociais urbanos nesse momento da produção foram Vera da Silva Telles, Silvio Caccia Bava e Maria Célia Paoli.

Também nesses anos, a antropologia urbana passou a fazer parte do debate sobre a *questão urbana* ao discutir modos de vida, práticas e o imaginário social das populações moradoras de bairros populares. Um dos pressupostos do trabalho antropológico naquele momento propunha um “mergulho no real” ao invés de estudos macroestruturais e globalizantes. No lugar da explicação abstrata e totalizante, a ênfase nos “microprocessos”.

No momento mesmo em que a antropologia se firmava como disciplina indispensável para o entendimento do urbano, Eunice Durham, em 1986, discorreu desta maneira sobre o fenômeno dos estudos antropológicos:

[...] o sucesso recente da antropologia está certamente vinculada ao fato de que, hoje, essas minorias desprivilegiadas emergem como novos atores políticos, organizam movimentos e exigem uma participação na vida nacional da qual estiveram secularmente excluídos. (...) em virtude mesmo do que parece ser uma nova dinâmica da sociedade brasileira, os esquemas globalizadores com os quais a sociologia e a ciência política produziram, no passado, uma interpretação coerente da sociedade nacional, têm-se revelado singularmente inadequados. Nota-se hoje, claramente, nessas disciplinas, uma crise explicativa que está provocando uma revisão crítica muito profunda tanto dos seus pressupostos teóricos e metodológicos, quanto da própria concepção da sociedade brasileira que construíram no passado. Neste sentido, o trabalho altamente descritivo da antropologia, sua capacidade de detectar perspectivas divergentes e interpretações alternativas, apresenta um material provocativo para repensar a realidade social (DURHAM, 1986b: 18-19).

Nesse mesmo texto, no hoje longínquo ano de 1986, Durham já observava os limites teórico-metodológicos da antropologia, verificados na grande quantidade de estudos microssociais pouco generalizáveis, na tendência a entender a periferia como um mundo à parte e na sobreposição entre explicações *nativas* e explicações antropológicas. Sobre essas dificuldades, afirma Durham:

[...] sair desse impasse significa dissolver essa visão colada à realidade imediata e à experiência vivida das populações com as quais trabalhamos, não nos contentando com a descrição da forma pela qual os fenômenos se apresentam mas investigando

o modo pelo qual são produzidos. Não se trata obviamente de exigir que cada pesquisa empírica construa o quadro completo ou a teoria acabada da sociedade brasileira. Mas é necessário que em algum lugar da reflexão antropológica esses problemas comecem a ser investigados (DURHAM, 1986b, p.33).

Como se pôde observar nas citações de Durham, o trabalho antropológico tentava, com avanços e limitações, tirar a ênfase dos condicionamentos macroestruturais nos processos de formação das periferias urbanas. Uma boa síntese dos novos caminhos desbravados foi escrita por Heitor Frúgoli, para quem os autores filiados à antropologia:

[...] tomaram as áreas periféricas como local de pesquisa, buscando compreender detidamente redes de parentesco e vizinhança, modos de vida, estratégias de sobrevivência, formas de sociabilidade e representações políticas, com ênfase em dimensões cotidianas e em representações simbólicas, muito pouco contempladas nas perspectivas 'macroestruturais'. Tratava-se de um outro tipo de olhar sobre a periferia (...). (FRÚGOLI, 2005: p.141).

Desses novos caminhos abertos pela antropologia derivaram novas definições sobre o termo *periferia*. Teresa Caldeira, por exemplo, enfatiza o caráter simbólico das representações sobre a periferia, afirmando que o termo “aponta para aquilo que é precário, carente, desprivilegiado” (CALDEIRA, 1984: p. 7). Porém, talvez o mais importante no debate aberto pelos antropólogos, foi a ênfase na diversidade de fenômenos existentes. Essa é a questão que se enuncia e se formula nas definições da periferia como espaços de representações, práticas e interações sociais moldando formas de vida e experiências vividas. Como, afirmou Durham: “periferia é fenômeno uniforme e diverso” (DURHAM, 1986a).

Em suma, se as ciências sociais fundaram um campo profícuo e vasto de discussão sobre o fenômeno urbano, cada uma das disciplinas que a compõem se comprometia com a superação dos limites teórico-metodológicos que possuíam, à guisa de aperfeiçoar suas pesquisas. No entanto, com o decorrer do tempo e o fortalecimento de outros atores sociais, os enunciados sobre o que seria *periferia* passaram a se multiplicar. Concomitante às interpretações das ciências sociais, coletivos juvenis da periferia passam a se firmar como outro campo discursivo que iria lançar outras referências e outras figurações da cidade e das periferias. No correr dos anos 1990, esse campo de atuação e de enunciação iria ganhar uma importância cada vez maior, na própria medida em que conquistava visibilidade e passava a se impor como referência para uma reinvenção do discurso crítico sobre a cidade e, especificamente, sobre a condição periférica. O discurso acadêmico iria perder o monopólio do discurso legítimo e também do discurso crítico sobre a periferia.

## ***A preponderância periférica***

Entre o momento em que a interpretação acadêmica sobre o fenômeno *periferia* era preponderante, e o momento da *preponderância* usufruída pelos artistas populares da periferia, existe histórica e conceitualmente um elo representado pelos movimentos sociais urbanos da década de 1980. Sobre o assunto, assim discorreu o antropólogo José Guilherme Magnani: “os acadêmicos usavam o conceito de periferia, principalmente os marxistas, depois os movimentos sociais da periferia pegaram o conceito.”<sup>15</sup>.

No entanto, parece que a questão é um pouco mais complexa. Segundo uma moradora de um bairro popular da zona leste de São Paulo, liderança comunitária na década de 1980 e uma das principais articuladoras das CEBs e do PT na região, o termo *periferia* não possuía tanta abrangência. Ao ser indagada sobre se os movimentos populares da década de 1980 utilizavam o termo *periferia*, a resposta foi taxativa:

Não. A gente lá pelos 1980 não falava de *periferia*. A gente falava muito *povo*, falava muito *trabalhador* e *classe trabalhadora*. A gente sabia que a pobreza era por causa dos patrões, por causa dos ricos, mas a gente não falava *periferia*. O que fazia a diferença pra gente eram os cursos de formação. A gente fazia muito curso, isso ajudava no entendimento de como a sociedade funcionava. Isso não tem mais hoje. A gente se sentia muito forte porque estava sempre unido. Sentíamos que tínhamos força. E era tudo na luta, tinha uma pureza, ninguém ganhava pra militar. Mas a gente se identificava enquanto povo, enquanto trabalhador. Não tinha uma coisa de ficar falando de *favela* o tempo todo, e nem *periferia* (Dalva da Silva, entrevista concedida ao autor, 2012).

É possível extrair e discutir variados elementos do excerto acima apresentado. Isso será realizado durante o decorrer desta tese. Por enquanto, cabe destacar que este depoimento de uma liderança comunitária que toda sua vida viveu em um bairro popular da zona leste é relevante. Cabe notar que José Guilherme Magnani possui uma opinião parecida. Segundo o antropólogo: “Quando estudei periferia não se usava o termo na época”<sup>16</sup>. Possivelmente, o autor esteja fazendo referência aos primeiros anos da década de 1980. Esta frase sua, mais próxima à opinião da liderança comunitária, não contradiz a outra frase sua, acima citada, que aponta que os movimentos sociais populares passaram a fazer uso do termo *periferia*.

Para esta tese, o termo *periferia* foi primeiramente utilizado pela academia. Com o passar do tempo e com a troca de informações entre intelectuais, movimentos sociais populares e moradores da periferia, estes passaram a montar um quadro explicativo sobre as

<sup>15</sup> Frase proferida no *Seminário Estéticas da Periferia*/maio de 2011.

<sup>16</sup> Frase proferida no *Seminário Estéticas da Periferia*/maio de 2011.

desigualdades territoriais e urbanas que continha uma série termos e conceituações, do qual *periferia* era apenas um deles, sendo mais ou menos utilizado. Desse modo, ressalta-se que o termo teve importância para a produção acadêmica que se dedicou aos estudos urbanos, foi utilizado em maior ou menor escala por moradores da periferia e movimentos sociais populares, e foi apropriado posteriormente por jovens da periferia que potencializaram a utilização desse termo, já com outros sentidos e figurações.

Para esta tese, houve uma ampliação do leque de sujeitos sociais que passaram a utilizar terminologias e explicações do que seria de fato a *periferia*, ampliando um círculo antes restrito à academia. No contato entre distintos sujeitos sociais, a academia estudava os movimentos tentando conceituar sua prática política, muitas vezes debruçada sobre conquistas de melhorias urbanas. Logo, a partir da década de 1980, o entendimento da *questão urbana* já não poderia ocorrer sem o entendimento dos posicionamentos políticos da população organizada dos bairros populares expressos pelos movimentos sociais. Por outro lado, a pressão sobre o poder público realizada pelos movimentos sociais passou a utilizar todo um arcabouço teórico construído pela academia. Contudo, nesta zona de empréstimos semânticos e sobreposições analíticas, somente os movimentos sociais populares podiam fazer uso político da condição de *morador* de bairros populares. É nesse momento que ocorre de maneira embrionária a utilização do termo *periferia*, como uma crítica aprofundada à sociedade e como subjetividade compartilhada e reconhecimento mútuo de uma condição, como se debaterá no capítulo 4 desta tese.

Fundamentalmente pelo refluxo dos movimentos sociais e pelo avanço do neoliberalismo, o *fazer político* passa por um momento de crise nas grandes cidades naqueles 1990. Uma das implicações desse refluxo foi o crescimento de coletivos de produção artística nos bairros populares que, na falta de um referencial oriundo de partidos políticos e de movimentos sociais, passaram a se agrupar ao redor de núcleos centrados na produção artística como forma de sociabilidade. Nessa dinâmica histórica, o movimento artístico foi um dos que melhor catalisou as impossibilidades da política, passando a fazer política por meio da atividade artística, consolidando *periferia* como um modo compartilhado de estar no mundo, um posicionamento político e um discurso ressemantizador sobre o que venha a ser *periferia*.

De fato, a *preponderância* sobre a utilização do termo *periferia* começou a mudar de mãos quando uma série de artistas e produtores culturais oriundos dos bairros populares

começou a pautar publicamente como esse fenômeno geográfico/social e subjetivo deveria ser narrado e abordado. Eram escritores, cineastas, artistas plásticos, músicos, cantores e compositores. Todos estes artistas foram rompendo o cerco da invisibilidade e colocando seus produtos culturais na cena artística paulistana e brasileira, propiciando assim uma maior circulação de suas ideias e de seu ponto de vista sobre o mundo. O cerne da *preponderância* do discurso deste movimento cultural foi, sem dúvida, o fato de falarem da *periferia* sendo *moradores da periferia*. O falar “de dentro” foi utilizado como recurso para relativizar outros postos de observação.

O início desse “terremoto”<sup>17</sup> foram as canções de um grupo de rap de nome Racionais MC’s. Formado em 1988 por jovens dos bairros populares de São Paulo, o grupo discorreu sobre o que era ser negro e pobre com uma crueza nunca antes vista. O posicionamento era radical, criticando os “playboys”, a classe política, a polícia e o racismo vigente na sociedade. Conhecidos no mundo do rap, estes artistas passaram a fazer a diferença para o todo da sociedade a partir de 1993, quando estouraram nas rádios. Como exemplo explícito da mudança de perspectiva (ou da luta por essa mudança) do olhar sobre a periferia, nota-se que logo no primeiro verso do primeiro rap gravado pelos Racionais surge essa temática. Trata-se da faixa “Pânico na Zona Sul”, gravada em 1988, regravada em 1990 e entoada ao longo dessa década como *hit* periférico. Como sentença repetida inúmeras vezes e em vários contextos, afirma o referido verso:

*“só quem é de lá sabe o que acontece”*

Ainda que pesem outros argumentos que serão mais bem desenvolvidos nesta tese, a potência da mensagem dos Racionais só pode ser entendida pela peculiaridade do contexto histórico em que foi enunciada. Eis a década de 1990, quando as ilusões da igualdade social foram substituídas pelo avanço neoliberal. Eram tempos de recessão e desemprego. Repressão e assassinatos na *periferia*. O capítulo 2 desta tese se dedicará à análise das especificidades desse tempo histórico, a década de 1990.

Para a finalidade deste capítulo, cabe reter que é nesse cenário de desagregação social que os Racionais se tornaram famosos, dando visibilidade para a *periferia* ao denunciar

---

<sup>17</sup> A afirmação de que os Racionais MC’s foi um “terremoto” social foi feita por outro artista fundamental do rap brasileiro, o brasiliense Gog, em evento realizado em São Paulo em maio de 2011.

o que nela faltava, utilizando do mesmo expediente discursivo que os movimentos sociais urbanos e populares da década de 1980. Como notou a antropóloga Teresa Caldeira “(...) foi em um processo político que uma fatia do espaço urbano, *qualificada pelo que ela não tinha*<sup>18</sup>, passou a ser conhecida como periferia” (CALDEIRA, 1984: 7). Pois foi justamente a partir da denúncia da falta, e da narração da cidade enquanto caos, numa certa semelhança com a “lógica da desordem” pontuada por Kowarick (1979), que os Racionais passaram a possuir a fala preponderante do que seria *periferia*. Vale lembrar, contudo, que o discurso da “falta” empreendido pelo grupo possuía um viés altamente crítico e enfatizava os elementos *pobreza* e *violência*. No entanto, apesar da acentuação no discurso da “falta”, o grupo e o movimento cultural que o circunda jamais deixaram de mencionar o que “existe” na periferia bem como a potencialidade de sua população.

Isto posto, cabe notar como a exclusividade do discurso acadêmico começou a perder espaço para a pluralização de pontos de vista. Pela característica da enunciação dos coletivos artísticos, cujo enunciado ocorre mormente pela produção artística, este ponto de vista alcançou uma abrangência social maior, passando a ter mais desdobramentos sociais que a enunciação acadêmica. No entanto, internamente ao campo artístico, dois grupos disputaram e obtiveram a *preponderância* discursiva em dado momento histórico: os coletivos artísticos e a indústria do entretenimento, sendo o segundo influenciado pela narrativa e pela estética do primeiro.

Assim sendo, o discurso preponderante sobre o que seja a periferia muda novamente de mãos com o lançamento do filme *Cidade de Deus*, em 2002. Nesse momento, a perspectiva enunciada pelo cinema, atrelada ao mercado e com potentes meios de circulação, ultrapassa em abrangência e influência na sociedade a perspectiva emitida pelos coletivos artísticos da periferia. A *preponderância* da indústria do entretenimento será problematizada nas considerações finais desta tese.

Por fim, este capítulo procurou demonstrar a existência de vários discursos e enunciações do que seja *periferia*, pontuando a *preponderância* histórica de três campos discursivos: a academia, os coletivos artísticos da periferia e a indústria do entretenimento, entendendo que houve um *deslocamento cognitivo* quando os coletivos artísticos da periferia

---

<sup>18</sup> Os grifos são do autor deste texto.

passam a deter a *preponderância* com relação ao que seja *periferia*, dado que essa *preponderância* sai do campo científico e entra no campo artístico. No entanto, cabe ressaltar que a dita *preponderância* muda de campo discursivo quando passa dos coletivos artísticos da periferia para a indústria do entretenimento, expressando uma disputa interna ao campo artístico.

No próximo capítulo, se esboçará uma descrição e uma análise do contexto social de surgimento de uma fala da periferia e para a periferia. Trata-se da década de 1990.

## ***Capítulo 2 – Um tempo: a década de 1990***

*1993: um ano emblemático;*

---

### ***Capítulo 2 – Um tempo: a década de 1990***

“Volto  
Quero crer que estou voltando  
Com minha melhor e minha pior história  
Conheço este caminho de memória  
E mesmo assim me surpreendo”

*Mário Benedetti – Poeta Uruguaio*

O capítulo 1 discorreu sobre as diferentes enunciações e *preponderâncias* com relação ao que seja um lugar: a *periferia*. Este capítulo 2 se centrará na apresentação e na discussão de um tempo histórico: a década de 1990.

Muitos trabalhos acadêmicos se dedicaram a analisar a obra dos Racionais MC's e do rap em geral. Já existe uma considerável bibliografia sobre as variadas temáticas que uma trajetória artística dessa envergadura pôde propiciar.

No entanto, poucos trabalhos colocaram em relevo o contexto histórico, social e político em que a obra do grupo ganhou popularidade. É certo que muitos desses trabalhos realizaram uma análise do contexto social no qual surgiu o Racionais: a periferia. Contudo, apenas analisar o contexto sincrônico que circunda a aparição de um fenômeno artístico, sem historicizar esse contexto, limita a envergadura da análise.

Pretende-se aqui enfatizar justamente a marcação do tempo histórico, dado que a aparição do fenômeno Racionais MC's, a explosão de coletivos artísticos na periferia e alguns outros processos correlatos só ocorreram por causa do contexto histórico da década de 1990 e muitas vezes como resposta a esse contexto.

Como se verá com maior rigor de detalhes no capítulo 3, foi no ano de 1993 que o grupo Racionais MC's lançou o CD *Raio X Brasil*, um marco fundamental no que tange ao conhecimento e ao autorreconhecimento da população periférica como tal. A partir desse trabalho, o rap passa a ser uma expressão senão de toda periferia, ao menos muito conhecida em toda periferia. Esse trabalho mudou a forma de enxergar os bairros populares por parte de

toda a sociedade. Desse modo, foi um dos responsáveis pela mudança de *preponderância* do discurso sobre a *periferia*, como analisado no capítulo anterior.

Pode-se elencar algumas razões para a eficácia dessa obra artística. Por um lado, uma mudança de ponto de vista do olhar sobre a periferia. Por outro, uma novidade substantiva na potência da emissão dos discursos sobre a periferia, uma vez que este discurso se realizava por meio de uma expressão artística: a música. Para além de emitirem uma mensagem por meio da música, estes a faziam por meio do rap, expressão de elevada potencialidade discursiva, como se verá no capítulo 3. No entanto, todos estes elementos fariam pouco sentido se não houvessem ocorrido na década de 1990, a década que mudou tudo.

Para fins analíticos, o texto fará um recorte atendo-se especificamente ao ano de 1993. Para esta pesquisa, esse ano condensa as características objetivas e subjetivas fundamentais do primeiro quinquênio da referida década. Espécie de fundo de poço ou abismo social, síntese de falta de perspectiva e desespero, tal situação gerou vários processos sociais formulados pela população dos bairros populares, visando à superação histórica daquelas condições. Antes de se ater a esses processos, cabe lembrar o que foi o ano de 1993, dentro de um todo complexo e contraditório que foi a década de 1990.

### ***1993: um ano emblemático***

O ano de 1989 foi particularmente importante no Brasil, dado que representou o começo do fim de uma era de protagonismo para as classes populares baseada em organizações coletivas clássicas como os movimentos sociais, os partidos políticos de esquerda e os sindicatos. É nesse ano que começa a denominada *curva de descenso das massas* que perpassa toda a década de 1990 e adentra os 2000. No que tange especificamente aos bairros populares, podem-se elencar três fatores que foram decisivos para o refluxo dos movimentos sociais, populares e das organizações comunitárias que neles atuavam: a queda do Muro de Berlim e a crise do ideário socialista em escala mundial; a derrota de Lula para Collor de Melo na eleição presidencial de 1989, que teve por decorrência uma série de medidas internas ao Partido dos Trabalhadores, dentre as quais o fim do trabalho de base e; o paulatino cerceamento ao trabalho da Teologia da Libertação nas periferias paulistanas.

Segundo o historiador Lincoln Secco, em seu livro *História do PT*, o desaparecimento dos núcleos de base foi ocorrendo de forma paulatina de selou a profissionalização da militância internamente ao partido. Por sua parte, esta profissionalização teve como

decorrência direta a burocratização da organização. Por sua vez, a derrota de Luis Inácio Lula da Silva para Fernando Collor de Mello nas eleições de 1989 após uma campanha radicalizada à esquerda fez com que o PT, também paulatinamente, iniciasse um processo visando o pragmatismo eleitoral, que teve por consequência o aumento da abrangência de seu arco de alianças, inclusive com partidos de centro e de direita, e a perda de profundidade, caracterizada pela sua relação com a base.

Outro fator de perda de referencial político nas periferias se deu com a diminuição da presença de agentes ligados ao catolicismo de esquerda. A capilaridade que a Teologia da Libertação havia conquistado nos bairros populares foi decisiva nas mobilizações contra a carestia e por melhorias urbanas, nos finais dos anos 1970. Também teve vital importância em movimentos como o das Diretas Já e na fundação do próprio PT, no âmbito institucional, e de movimentos sociais como o MST e movimentos sociais urbanos e populares. Em muitos casos, núcleos do PT foram formados dentro de igrejas católicas nas periferias urbanas, assim como núcleos do MST tiveram seu início em igrejas católicas localizadas em zonas rurais do país.

Tal presença do catolicismo de esquerda na política nacional nunca ocorreu sem tensão no que tange ao âmbito interno à igreja católica. Assim sendo, um ponto de inflexão decisivo nessas disputas ocorreu em 1989, quando sob ordens do Papa João Paulo II, foi realizada uma redefinição territorial das hierarquias da igreja católica na cidade de São Paulo. Um dos principais objetivos dessa redefinição era transferir padres progressistas que haviam realizado sólidos trabalhos de politização em regiões pobres, tendo o apoio dessas populações<sup>19</sup>. Essas mudanças afetaram diretamente todo o baixo clero e, por conseguinte, toda a organização popular erigida por meio das CEBs nos bairros populares de São Paulo.

O desaparecimento da movimentação política engendrada pelo PT nas periferias de São Paulo e o fim das discussões fomentadas pelas CEBs foram fatores fundamentais para a falta de representatividade política que passou a assolar os bairros populares à época. A perda destes referenciais é sentida até hoje, e nunca mais as periferias urbanas voltaram a fervilhar politicamente com a mesma intensidade como ocorreu nos anos 1980 e em grande parte devido à ação destes dois agentes. É bem verdade que outras formas do fazer político estão em curso.

---

<sup>19</sup> Consultando minhas memórias, recordo perfeitamente quando, em 1989, foram transferidos os dois padres militantes que fomentavam a movimentação política no bairro popular em que passei a minha infância. Um foi transferido para o bairro da Brasilândia, o outro para a cidade de Manaus!

Esta é uma das principais teses desta pesquisa, mas estas novas formas ainda não alcançaram tal intensidade como a vivenciada naqueles anos.

Se por um lado o PT e as CEBs desapareciam dos bairros populares, Paulo Maluf assumia como prefeito de São Paulo em um mandato que durou entre 1993 e 1996. Nesse período, sua gestão foi marcada por remoções de favelas; privatização de serviços públicos com o programa PAS na área da saúde; vertiginoso decréscimo na qualidade em áreas como educação<sup>20</sup> e transportes públicos; políticas populistas como o Projeto Cingapura; evidentes desigualdades na alocação de recursos municipais entre bairros periféricos e bairros de elite, do qual se sobressaem os gastos em pontes, avenidas e viadutos na região sudoeste e; por fim, escândalos de corrupção<sup>21</sup>.

No âmbito nacional, o país adentrava 1993 com a posse do presidente Itamar Franco, substituindo Fernando Collor de Mello que assinou sua renúncia nos últimos dias do ano de 1992, após um processo de *Impeachment*. De certa maneira, o *Impeachment* de Collor diminuía a confiança da população nas estruturas democráticas que se construíam no pós-ditadura e cujo otimismo atingiu seu ápice na constituição de 1988 e nas eleições de 1989. Segundo Lincoln Secco, o ascenso organizacional das massas foi um ciclo que durou de 1984 até 1992, nas passeatas pelo *Impeachment*. Segundo o autor, no entanto, estas passeatas já representavam o começo do descenso.

Com um prefeito de direita que fazia retroceder avanços conquistados a duras penas, somadas à deposição de um presidente por causa de escândalos de corrupção, ficava mais difícil pra população em geral se reconhecer na política institucional. Como se não bastasse, já não mais existiam os núcleos do PT e das CEBs nas periferias. Assim começava 1993.

No âmbito econômico, o país cada vez mais se ressentia das medidas neoliberais colocadas em prática já nos primeiros anos da década de 1990. O processo de privatizações de empresas públicas fazia decair uma série de serviços públicos em todo país. Estas transações favoreceram setores empresariais privados nacionais e internacionais e foram realizadas por

---

<sup>20</sup> Outra vez as lembranças: durante a gestão Luíza Erundina (1989-1992) os alunos das escolas municipais (como eu) recebiam materiais escolares da prefeitura; se comia bacalhau nas refeições oferecidas nos intervalos das aulas e os professores tinham cursos de capacitação com o educador Paulo Freire. Na gestão de Paulo Maluf (1993-1996), as famílias eram obrigadas a adquirir os materiais escolares; os professores faltavam muito mais, devido ao achatamento dos salários e o bacalhau fora substituído pela salsicha ruim.

<sup>21</sup> 1993: um pai e um filho esperam um ônibus numa periferia de São Paulo. O ônibus demora a passar. Se a qualidade do transporte público nunca foi boa, notava-se naquele período que havia sofrido uma piora. O pai impaciente reclama. Discorre sobre a demora e sentencia para o filho: – isso é o neoliberalismo. Foi a primeira vez que escutei a palavra, e sem muito refletir sobre o assunto já tinha uma impressão do que se tratava.

meio de extensas irregularidades já comprovadas, mas nunca investigadas (RIBEIRO JR, 2011).

Também com a decorrência da onda neoliberal, os empregos formais caíram sobremaneira. Com isso aumentou a informalidade e, sobretudo, o desemprego passou a ordem do dia das classes populares. O fim do paradigma fordista (ou varguista, se baseado exclusivamente no caso brasileiro) que por gerações orientou condutas, trajetórias e perspectivas individuais e familiares começava a fazer água e não havia outro horizonte que substituísse a possibilidade de ascensão social pelo mundo do trabalho. Esta ruptura foi determinante para toda uma geração.

Se por um lado grande parte da mão de obra se viu excluída do trabalho formal, para os que ficaram a realidade não era tão animadora. Os salários passaram a cair em todos os setores. Segundo o economista Márcio Pochmann, entre 1995 e 2004, a renda do trabalho perdeu 9% do seu peso relativo na renda nacional, ao passo que a renda da propriedade cresceu 12,3 % no mesmo período (POCHMANN, 2012: 9). Em paralelo com o aumento do desemprego e o rebaixamento dos salários, o poder de pressão dos trabalhadores organizados também passa a diminuir. Dessa forma, cai o número de trabalhadores sindicalizados e diminui o número de greves, que por sua vez passam a ter um caráter mais defensivo e por manutenção de direitos do que um caráter ofensivo, ou por aquisição de novos direitos (SECCO, 2011: 178).

Se é fato que as medidas neoliberais pioravam as condições de vida de trabalhadores e moradores de bairros populares, é bem verdade também que alguns setores sociais enriqueceram, sobretudo agentes ligados ao setor financeiro. A partir dessas medidas, o capital passou a ser mais volátil, e a economia brasileira ainda mais dependente da ciranda financeira internacional. Muitos produtos importados chegaram ao país, já livres de restrições. A burguesia paulistana saudava tais modificações e comemorava a chegada de um novo estilo de vida propiciado pelos novos rumos da economia. É nessa época que proliferam os condomínios fechados e o consumo de luxo. Também era propagandeado como sinal de progresso o aumento do número de automóveis nas ruas, assim como o fato de São Paulo ter se transformado na cidade com a segunda maior frota de helicópteros do mundo. Cabe ressaltar ainda que nesse momento a cidade deixa de ser eminentemente industrial devido ao aumento do setor de serviços.

---

Todas essas mudanças de cunho econômico, político e social vieram acompanhadas de um intenso aparato propagandístico dos valores neoliberais. Dessa forma, um discurso de prosperidade se impunha por sobre toda sociedade. Tal discurso reverberava em muitos estratos sociais pregando o *faça você mesmo* e o empreendedorismo no plano econômico. Impulsionados pela possibilidade de aquisição de produtos importados, o consumismo e a ostentação se colocaram como balizadores das relações sociais. Condutas individualistas eram estimuladas e tudo aquilo que denotasse ser comum ou público era criticado em nome das vantagens do *privado*. A partir desse discurso, passam a ser justificados os condomínios fechados, a privatização da gestão urbana e a substituição dos serviços públicos pelos serviços privados, por meio do desmonte do Estado, dentre outras medidas.

Como síntese deste período, pode-se afirmar que à falta de representatividade política e ao descrédito nas instituições somaram-se os baixos salários e o desemprego em massa, que por sua vez se mesclaram ao individualismo utilitarista cada vez mais em voga e à privatização da vida e dos espaços públicos. Por sua vez, estas novidades, ao se incrustarem em bases assentadas em nossa sociedade e cuja origem são a escravidão e ao autoritarismo, fizeram da década de 1990 um caldeirão explosivo no plano social.

Os primeiros anos da década de 1990 foram marcados por uma violência generalizada do Estado contra setores populares e marginalizados da sociedade.

Em 02 de outubro de 1992, uma intervenção da Polícia Militar de São Paulo, liderada pelo Coronel Ubiratan Guimarães, na Casa de Detenção de São Paulo resultou na morte de 111 detentos<sup>22</sup>. O episódio, conhecido como Massacre do Carandiru, foi a mais violenta ação da história do já violento sistema prisional brasileiro, sendo um marco indiscutível da história social do país, dada a repercussão nacional e internacional que obteve. De fato, as condições carcerárias não se modificaram muito após o massacre. Por outro lado, tal episódio evidenciou como nenhum outro a violência estatal contra populações marginalizadas. Tempos depois do Massacre do Carandiru, o Brasil acordava chocado com mais um massacre. Na madrugada de 23 de julho de 1993, oito crianças e adolescentes (dos quais apenas dois com mais de dezoito anos) foram assassinadas em frente à Igreja da Candelária, no centro do Rio de Janeiro. Os assassinos eram policiais e ex-policiais que abriram fogo contra mais ou menos setenta crianças e adolescentes em situação de rua que dormiam nos arredores da igreja.

---

<sup>22</sup>O número oficial de mortos é contestado por familiares de detentos e organismos de Direitos Humanos, que afirmam ser maior o número de vítimas do massacre.

Mal havia passado um mês do assassinato de crianças e adolescentes no centro do Rio de Janeiro e outro massacre impacta o país, desta vez no bairro de Vigário Geral, na zona norte dessa cidade. Ocorrida no dia 29 de agosto de 1993, a Chacina de Vigário Geral, como ficou conhecido o episódio, culminou na morte de 21 moradores do bairro, sendo que a maior parte deles não tinha qualquer ligação com atividades ilícitas. Essa chacina foi perpetrada por um grupo de extermínio composto por policiais e ex-policiais militares, e teria ocorrido como vingança pela morte de quatro policiais no dia anterior, na praça central do bairro. Cabe ressaltar que esses três massacres são feridas abertas na memória social da população pobre brasileira, espécies de cicatrizes não fechadas, recalques não resolvidos por completo. E como se sabe, todo recalque se expressa, de uma maneira ou de outra. É bom que se diga também que, dos três casos, apenas no da Chacina da Candelária houve condenações. Os outros dois ainda hoje permanecem impunes.

Para além dos três massacres ocorridos em tão pouco tempo, outros eventos expressavam o grau de tensão acumulada na sociedade brasileira no período em questão. Em 18 de outubro de 1992, um domingo de sol, uma série de brigas e roubos ocorridos nas praias cariocas são veiculados nos jornais de grande circulação e pela mídia televisiva. Tal episódio, intitulado como Arrastão, punha a nu a fragilidade da segurança pública nos bairros de elite do Rio de Janeiro. A reverberação do episódio foi enorme e resultou em grandes debates públicos ao redor de questões como segurança, repressão, desigualdade social e *segregação socioespacial*. Atrelado a esse episódio, começou a se tornar público à época a violência que ocorria nos bailes funks dos subúrbios cariocas, motivado pela rivalidade entre gangues. Muitos acusaram essas gangues de serem os protagonistas da violência ocorrida na praia. De qualquer modo, ambas as questões, a insegurança nos bairros de elite e a violência dos bailes funks, passavam a ocupar o imaginário social.

Por sua vez, outro tema recorrente era a disputa entre facções pelos pontos de venda de drogas no Rio de Janeiro e os confrontos entre estas e a polícia. À época, o termo *comunidade* ainda não tinha a conotação de hoje, e falar de *morro*, muito mais do que falar de samba, era falar de *violência*. Localidades como Rocinha, Borel, Alemão, Dona Marta, Salgueiro, Vidigal, Manguinhos, Jacarezinho, Andaraí, Acari, dentre outros começavam a ser nomeados e a fazer parte de uma certa geografia nacional do perigo. Já na segunda metade da década de 1980 os noticiários televisivos pautavam com cada vez mais frequência a violência urbana no Rio de Janeiro, dando especial ênfase aos conflitos nos morros e favelas. É em julho de 1994

que o desajustado equilíbrio existente na guerra entre as facções se acentua, quando o traficante Uê assassina o traficante Orlando Jogador numa emboscada e funda a facção A.D.A. (Amigo dos Amigos). Até então, ambos pertenciam ao Comando Vermelho. No entanto, a partir do episódio e a suposta traição que ele representava, se aprofundaram ainda mais os ódios, as vinganças pessoais e os conflitos por pontos de drogas.

Em outro âmbito, o futebol também expressava as tensões patentes do momento<sup>23</sup>. Nunca como entre os anos 1990 e 1995, a violência entre torcidas de futebol resultou em tantas mortes, tanto no Rio de Janeiro como em São Paulo. Foi nessa época que as chamadas “torcidas organizadas” passaram à pauta pública, acusadas de serem muito mais uma congregação de vândalos e arruaceiros do que um núcleo de sociabilidade<sup>24</sup>. Vale lembrar que foi em janeiro de 1992 que ocorreu a primeira morte em estádio, numa partida entre São Paulo e Corinthians. Esse número se elevou rapidamente e só passou a diminuir quando da proibição das torcidas organizadas em 1995.

Até este ponto, o texto esboçou uma breve descrição do contexto econômico, político e social do ano de 1993, com o evidente legado de acontecimentos também ocorridos no ano de 1992. Nesses anos, o país no geral, e São Paulo especificamente, enredavam-se em um contexto no qual se mesclavam neoliberalismo, privatizações, desemprego recorde, malufismo, remoções, favelização, crescimento demográfico das periferias, perda de referências em partidos políticos e movimentos sociais e crescimento das torcidas organizadas e do movimento hip-hop enquanto referências identitárias da juventude da periferia. Em paralelo (e em decorrência) a essas rápidas mudanças ocorridas nos planos político, econômico e social, a violência permeava as relações sociais e se expressava por massacres e taxas de homicídios recordes até então. Um clima de tensão pairava por todos os segmentos sociais aumentando o potencial conflitivo daquela conjuntura.

A partir do ano de 1993, as taxas de homicídios na cidade de São Paulo passam a subir atingindo níveis alarmantes. O pico nessa taxa ocorre entre os anos 1997 e 1999, passando a decair levemente até 2004 e de maneira acentuada até 2011<sup>25</sup>.

<sup>23</sup> Neste âmbito, cabe lembrar o acidente ocorrido no estádio do Maracanã em junho de 1992 na final do Campeonato Brasileiro disputada entre Flamengo e Botafogo, resultando em sete vítimas fatais.

<sup>24</sup> Nessa época, cresce o fenômeno das torcidas organizadas e adesão de jovens a estas organizações. Para esta pesquisa, o crescimento das organizadas e do movimento hip-hop, na época e sobretudo em São Paulo, está totalmente vinculado à diminuição da presença de agentes sociais como partidos políticos, sindicatos e movimentos sociais nas periferias urbanas.

<sup>25</sup> Fonte: PRO-AIM, SIM – Sistema de Informação sobre Mortalidade, Município de São Paulo. Para um aprofundamento da discussão sobre a variação das taxas de homicídio na cidade de São Paulo, ver Telles (2012).

Em meados da década de 1990, bairros da zona sul de São Paulo possuíam índices de assassinatos equiparáveis às regiões mais violentas da Colômbia ou de países em guerra civil. Nessa época, o bairro do Jardim Ângela é considerado o mais violento do mundo e, juntamente aos bairros do Jardim São Luís e o Capão Redondo, conformam o que se denominou “triângulo da morte”, onde qualquer desavença corriqueira resultava em morte para além dos conflitos entre traficantes e destes com a polícia. Configurava-se um cenário de total esgarçamento do tecido social, com baixos índices de confiabilidade nas redes sociais de vizinhança. O individualismo imperava entre os pobres, o medo era sistemático, a tensão era um imperativo e sobreviver, fundamentalmente entre jovens, uma arte<sup>26</sup>.

Em grandes traços, esta era o contexto social, político e econômico dos bairros periféricos de São Paulo na década de 1990. Uma mescla de desesperança, raiva, fracasso, resignação, pobreza, sangue, insegurança. Enfim, desespero. A civilização havia chegado ao limite e se equilibrava na beira de um abismo, impondo as perguntas mais básicas da espécie: a comida ou a fome, a vida ou a morte. Não havia outra saída a não ser tentar buscar a esperança no mais básico dos instintos, aquele cujo objetivo é perpetuar a espécie.

A partir desse cenário, cujo epicentro analítico aqui escolhido foi o ano de 1993, e a partir do legado de experiências que haviam acumulado, os moradores de bairros populares passam a buscar saídas ao quadro que havia se estabelecido. Eram necessárias respostas práticas. Dessa forma, e como pontuado na introdução desta tese, pelo menos oito fenômenos de ampla envergadura ocorreram nas periferias de São Paulo nos últimos vinte anos. São eles: o surgimento de uma narrativa; a formação de uma nova subjetividade; a explosão de coletivos artísticos; o surgimento do PCC; o crescimento evangélico; o *Lulismo*; o aumento da presença estatal e a governamentalização dessa população expressa pela presença de organizações não governamentais.

Este trabalho se aterá, nos capítulos que seguem, a descrição e à análise de três desses fenômenos: a construção de uma narrativa (capítulo 3); o surgimento de uma nova subjetividade (capítulo 4), e; o trabalho estético-político de alguns coletivos da periferia de São Paulo (capítulo 5). No próximo capítulo, se esboçará a descrição e a análise de uma narrativa dos dilemas e do estar no mundo da população periférica, aquela expressa pelo grupo de rap Racionais MC's.

---

<sup>26</sup> Para uma análise aprofundada e ampla das condições socioeconômicas do bairro do Capão Redondo na década de 1990, ver Carril (2006).

## ***Segunda Parte: A Formação do sujeito periférico***

---

### ***Capítulo 3 – Uma Narrativa: Os Racionais MC's***

#### **Breve apresentação do surgimento do rap**

O surgimento do rap no Brasil

#### **Condições artísticas de surgimento do fenômeno Racionais**

#### **Racionais: Vida e Obra**

A vida

A obra

**Análise temporal da obra dos Racionais MC's**

**Análise temática da obra dos Racionais MC's**

As saídas propostas

As matrizes políticas

**A eficácia da crítica**

**Notas sobre o público dos Racionais**

### ***Capítulo 4: De uma nova subjetividade ao Sujeito Periférico***

***Periferia: um termo crítico***

**Morar na periferia: uma experiência compartilhada**

Cena 3: Periférico é periférico em qualquer lugar

***Por que periférico?***

**Periférico ou trabalhador**

O trabalho na obra dos Racionais

A cidade na obra dos Racionais

***O sujeito periférico***

**Um novo significado para o termo *periferia***

## ***Capítulo 3 – Uma Narrativa: Os Racionais MC's***

### **Breve apresentação do surgimento do rap**

O surgimento do rap no Brasil

### **Condições artísticas de surgimento do fenômeno Racionais**

#### **Racionais: Vida e Obra**

A vida

A obra

#### **Análise temporal da obra dos Racionais**

#### **Análise temática da obra dos Racionais**

As saídas propostas

As matrizes políticas

#### **A eficácia da crítica**

#### **Notas sobre o público dos Racionais**

## ***Capítulo 3 – Uma Narrativa: Os Racionais MC's***

“no princípio era o verbo”

(*João 1:1-3*)

No capítulo 1 pôde-se observar como existem distintas formulações para o termo *periferia* e como cada uma delas se circunscreve em regimes discursivos em que estão inseridas, fazendo sentido em dado tempo histórico. Nesse âmbito, a detenção da hegemonia com relação à formulação de um sentido para *periferia* por parte de um enunciado artístico provindo da periferia se deu por pelo menos três fatores: pela mensagem ser enunciada por agentes pertencentes ao próprio âmbito enunciado; pela forma artístico-musical ter se revelado propriamente potente para dirigir-se aos setores mais desfavorecidos socialmente, e; pela emissão da mensagem aprofundar a voltagem crítica em uma época na qual havia um descompasso entre a dramaticidade da realidade social, como observado no capítulo 2, e a

crítica que se formulava sobre essa realidade. A emissão dos grupos de rap à época, e de seus correlatos artísticos, à época e posteriormente, vieram a preencher essa lacuna.

Isto posto, marcada a ruptura discursiva proposta por jovens da periferia (capítulo 1) e a conjuntura histórica peculiar na qual se formulou tal discurso (capítulo 2), o presente capítulo 3 pretende analisar de maneira aprofundada, tanto externamente como internamente, uma obra artística: os Racionais MC's. Seguindo o paradigma proposto pelo crítico literário Antonio Candido (1965), cada obra de arte apresenta os próprios critérios que permitem analisá-la. Desse modo, torna-se inviável aplicar os mesmos instrumentos analíticos para toda e qualquer obra de arte. Para este trabalho, a obra artística do grupo de rap em questão se enuncia totalmente perpassada pelo contexto em que está inserida, sendo difícil analisá-la sob critérios que advogam a autonomia da obra de arte. Para além disso, defende-se aqui a tese de que o sucesso deste grupo se deveu e se deve, justamente, a uma leitura fina da realidade social da periferia, interpretando seus elementos principais, mas também os corriqueiros e cotidianos. Cabe ressaltar que a obra dos Racionais não é entendida apenas como uma “cópia” da vida na periferia mas, sobretudo, como um enunciado fiel de vários elementos presentes nesse espaço geográfico e social que, ao enunciarem e se cristalizarem num discurso potente como o do rap, passam a ser parte constitutiva da própria realidade, dado que transformado em discurso legítimo sobre ela.

Este capítulo possui alguns objetivos. O primeiro deles é situar a obra dos Racionais dentro de uma linha histórica que começa no surgimento do hip-hop, no final da década de 1960 nos Estados Unidos, perpassa o início desse movimento no Brasil e termina quando da afirmação desse grupo no cenário musical paulistano.

Em paralelo, se no capítulo 1 se enfatizou o legado da discussão sobre periferia, e no capítulo 2 o contexto histórico-social em que o grupo estava inserido nos seus primeiros anos, será neste capítulo 3 que se apontará brevemente a herança artística sintetizada pelo grupo somada ao contexto artístico dos anos 1990, quando o grupo começou a fazer sucesso.

Ainda conectado com as discussões iniciadas nos capítulos 1 e 2, aqui se aprofundará a discussão de por que os Racionais foram um choque em uma geração. Nesse item serão apresentados elementos sociais e musicais que construíram a eficácia discursiva. Esta discussão sobre a *forma* desta obra artística terá continuidade no capítulo 5, onde se inserirá a apresentação dos elementos discursivos do rap juntamente a outras expressões artísticas de bairros periféricos e em contraposição a uma tradição hegemônica da música popular

brasileira. Também se fará neste capítulo uma breve apresentação dos CDs dos Racionais, apontando uma mudança nas temáticas com o decorrer do tempo.

Logo após, serão apresentados alguns elementos da obra dos Racionais que auxiliaram na construção de um significado para o termo *periferia*.

Por último, serão analisados enunciados propositivos extraídos do interior da obra do grupo. Tais proposições visam fundamentalmente orientar condutas e apresentar possibilidades de superação dos dilemas historicamente colocados à população periférica nos últimos vinte anos.

Cabe ressaltar que este trabalho aponta que obra dos Racionais MC's foi a *narrativa* elaborada pela população periférica para contar sua história, seus dilemas, para elaboração de uma crítica à sociedade e apontar possíveis possibilidades de superação das encruzilhadas históricas da população periférica. Esta narrativa nasce num tempo em que era necessário um grito desesperado: a primeira metade da década de 1990, e acompanha com rara sensibilidade todo o percurso sociopolítico desta população. Eis aqui uma pequena história dessa Narrativa.

### ***Breve apresentação do surgimento do rap***<sup>27</sup>

Entre grande parte dos autores que têm se debruçado sobre a história do rap, há um consenso de que o surgimento do gênero musical ocorreu no final dos anos 1960, no bairro do Bronx, em Nova York (ROCHA, 2001; TICKNER, 2006; DJ TR, 2007; RODRIGUES, 2009). Por sobre autofalantes gigantes postados nas ruas do bairro, utilizados para reuniões dançantes, MCs (mestre de cerimônias) encarregados de animar o público, passaram a falar e improvisar discursos ao compasso da música. Surgido de maneira espontânea, esse ato de falar sobre uma base musicada foi se aperfeiçoando com o correr dos tempos e por meio das mais variadas possibilidades com que o rap se expressou até o presente momento e em todas as partes do mundo.

No entanto, houve toda uma história de tradições, migrações, cruzamentos culturais e musicalidade para que o ato de formular um discurso improvisado por sobre uma base

---

<sup>27</sup> Cabe aqui uma breve explicação dos termos utilizados. Rap é um gênero musical no qual, em seus primórdios, um MC improvisava versos sobre uma base percussiva. O MC era o *mestre de cerimônias* das atividades dançantes aqui descritas, existentes anteriormente ao surgimento do rap propriamente dito. Ele era responsável por apresentar os artistas e animar o público nessas atividades. Com o desenvolvimento do gênero, MC passou a ser chamado o próprio cantor de rap. O MC faz parte dos quatro elementos do hip-hop. Os outros três são o *DJ*, responsável por musicalizar os eventos; o *break*, expressão dançante efetuada pelos *b.boys* e; o *graffite*. Cada um desses quatro elementos representam a palavra, a música, a dança e a pintura. Muitos participantes do movimento advogam a existência de um quinto elemento: a consciência.

musical ocorresse em algum ponto do Bronx<sup>28</sup>, no final da década de 1960. Segundo o sociólogo senegalês Abdoulaye Niang<sup>29</sup>, a maior parte dos elementos fundantes do rap vieram da África: de um lado, a corporalidade expressa nas danças de rua derivaria de danças e rituais africanos que teriam aportado nas Américas. Por outro lado, a utilização da *palavra* como recurso central da mensagem derivaria de figuras da tradição oral africana como o *griot* e o *toastes*, encarregados de transmitir a cultura de uma comunidade bem como seus valores e conhecimentos. Este argumento é compartilhado por autores como Tikcner (2006) e Rodrigues (2009).

Tais festas realizadas no meio da rua ao som de ritmos dançantes eram organizadas, em um primeiro momento, por imigrantes jamaicanos residentes em bairros pobres de Nova York e que tinham por hábito realizar esse tipo de evento em seu país de origem. Os ritmos mais utilizados na Jamaica eram o dub, o calypso, o rocksteady e o reggae, dentre outros. Nos Estados Unidos foram acrescidos o jazz, o blues, a race music e o funk. Cabe destacar que, muito mais que para diversão, esses encontros musicados nas ruas de bairros pobres de Nova York tiveram por desdobramento social apaziguar um contexto de rivalidades e violências, no qual mais de duzentos e cinquenta gangues conflitavam. Segundo Afrika Bambaataa, um dos principais articuladores do Movimento Hip-Hop em seu princípio:

Este é o conjunto Bronx River Houses, o berço do hip-hop e o lar de Deus. Uma pequena Vietnã, tão perigosa que nem a polícia entrava. Havia muita violência entre gangues, o que gerou uma conscientização social. Foi por isso que fundamos a Zulu Nation. Tentamos transformar a afiliação às gangues em algo positivo. Começamos a organizar as pessoas na rua, os grupos de dança, os *b-boys* e as *b-girls*, os *rappers* e os grafiteiros para criar esta cultura<sup>30</sup>.

De fato, ser jovem negro naquele contexto do Bronx do final da década de 1960 fazia da sobrevivência uma possibilidade remota. Foi nesse cenário onde se mesclavam violência policial, violência entre gangues, pobreza e drogas, que o desespero, o desejo de sobrevivência e a necessidade de algum tipo de regulação social construíram uma

<sup>28</sup> Segundo uma participante do seminário *Estéticas da Periferia* (2012): “o hip-hop só poderia surgir em um lugar mestiço: o Bronx nos anos 1960”.

<sup>29</sup> Abdoulaye Niang é professor senegalês e pesquisador do movimento hip-hop. As informações aqui citadas foram extraídas do curso “Representer jusqu’à la mort”, organizado pelo pesquisador na École de Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), de Paris, França, em junho de 2012 e do qual o autor desta tese foi frequentador.

<sup>30</sup> Informações citadas por DJ Tr (2007) e extraídas de documentário dirigido por Doug Pray e exibido pelo canal a cabo GNT.

possibilidade de contenção dos conflitos por meio da arte. Algumas formas de canalização da rivalidade existente entre as gangues ocorreram com a transferência do conflito do plano material para o plano da disputa simbólica. Dessa maneira, surgem as disputas entre dançarinos, que viriam a derivar no *break*, e as disputas entre rimadores de improviso, estilo que viria a se denominar *free style*<sup>31</sup>.

Isto posto, cabe reter para a finalidade desta pesquisa, que o hip-hop nasceu em um bairro pobre de uma grande cidade dos Estados Unidos, num contexto de violência e pobreza, e no qual a produção artística expressa pelos elementos do hip-hop foi uma forma de diminuição dos conflitos em um dado território e, no limite, de sobrevivência. Em outros termos, trocou-se a bala pela arte. De certo modo, o mecanismo de reorganização societária supracitado ocorreu também em São Paulo na década de 1990, como apontado em vários capítulos desta tese.

Em outro âmbito, pode-se afirmar que o rap *se cristaliza* de uma determinada maneira e num dado contexto histórico em um bairro pobre dos Estados Unidos. Todavia, muito dos elementos que o conformam vieram da África e uma outra gama importante de elementos já estavam presentes na cultura jamaicana.

Uma vez cristalizado, ou tendo sido criada uma forma básica de se fazer e interpretar o gênero musical que após algum tempo seria denominado rap, o mesmo passou a se desenvolver e a ganhar formas mais complexas de expressão. Cabe destacar que é somente na década de 1970 que esse novo estilo musical é denominado. O termo *hip-hop* só viria a ser criado em 1974, e somente em 1978 surgiu a expressão *rap music* (DJ TR, 2007: 33).

O ano de 1979 é especialmente emblemático na história do rap. Nesse ano é gravado o disco *Rappers Delight*, vendendo mais de dois milhões de discos nos Estados Unidos e popularizando em alta escala o rap e os outros elementos do hip-hop no país (TICKNER, 2006; DJ TR, 2007). A gravação do disco teve alguns importantes desdobramentos:

- a) Diminui a quantidade apresentações ao vivo, preparadas por DJs e MCs, uma vez que estas já podiam ser substituídas pela gravação. Este recurso serviu para a popularização do gênero via sua reprodução e comercialização;
- b) Introduz o rap no *mainstream* musical dos Estados Unidos, tornando-o um artigo valioso no mercado cultural desse país, e;

---

<sup>31</sup> Pesquisador das tradições afrobrasileiras ligadas ao samba, Nei Lopes, em seu livro *Partido Alto. Samba de Bamba* (2008), faz minucioso estudo sobre o improviso nas rodas de samba, analisando as matrizes africanas dessa prática.

- c) Viabiliza a disseminação do rap no mundo todo, ainda que de maneira paulatina e de acordo com as especificidades de cada local.

Para esta pesquisa, vale reter este último ponto. De fato, o rap aportou mundo inteiro por meio do potente aparato comercial e comunicacional existente nos Estados Unidos, capaz de exportar com sucesso inclusive expressões culturais de seus setores mais desfavorecidos. Este argumento é reforçado pelo importante livro *O Atlântico Negro*, do escritor inglês Paul Gilroy. Nesse livro, o autor demonstra como muitos intelectuais negros produziram e compartilhavam ideias e ideais, muitos deles inovadores, por todos os territórios relacionados por meio da escravidão negra e cujo centro de deslocamento seria o oceano atlântico. Logo, Europa, África, América do Sul, Caribe e América do Norte foram locais de produção de pensamentos criativos e inovadores formulados a partir da experiência histórica comum de negros escravizados e seus descendentes, experiência esta baseada no deslocamento geográfico, na exploração de seus corpos por meio do trabalho forçado e, posteriormente, pela discriminação racial e social (GILROY, 2001). Uma questão importante abordada pelo autor se refere à assimetria de poder existente entre os pontos nodais de articulação dessa experiência negra em comum. No argumento de Paul Gilroy, cidades como Londres, Nova York e Miami, situadas no hemisfério norte, teriam maiores possibilidades de disseminação de seus pressupostos intelectuais e de sua produção artística e cultural do que suas correlatas situadas no hemisfério sul ou no Caribe, ainda que todas estas pertençam ao território comum de experiências compartilhadas denominado *Atlântico Negro*.

Em síntese, pode-se afirmar juntamente com Rodrigues que: “o hip-hop nasce globalizado em território norte-americano” (RODRIGUES, 2009: 99), devido aos distintos elementos africanos e caribenhos presentes nos bairros populares dos Estados Unidos no momento da *crystalização* de formas e procedimentos do que viria a ser o movimento hip-hop, no geral, e do rap, em particular. No entanto, este produto híbrido formulado em território estadunidense, teve maior possibilidade de se capilarizar pelos distintos pontos nodais do *atlântico negro* (e de todo mundo) justamente por ter sido produzido nos Estados Unidos, fato que comprova a potência dos guetos dessa potência econômica com relação aos guetos, periferias, favelas e assentamentos precários existentes em outras partes do mundo e que foram receptivas ao rap enquanto gênero musical. À guisa de exemplo, Abdoulaye Niang explica que na África não existe a sensação de que o rap é algo provindo de um país

estrangeiro. Segundo o sociólogo, nesse continente e, sobretudo entre músicos e intelectuais da cultura, há uma sensação de retorno reapropriado e acolhimento da própria cultura quando da elaboração do rap em terras africanas. Vale ressaltar, contudo, que o próprio autor nega esse ponto de vista, afirmando que o rap nasceu nos Estados Unidos.

Onde aportou, o rap foi apropriado e transfigurado segundo as idiosincrasias sociais e culturais dos polos receptivos. No entanto, e em todos eles, o rap se instalou entre as classes desfavorecidas. Aos poucos foi instituído como gênero musical que representa os pobres. Faz-se importante notar como em bairros populares de variados países o rap passou a expressar um importante e inédito processo de transnacionalização por baixo de um gênero musical que passou a ser considerado como a própria voz dos pobres de todo o mundo, independente de sua nacionalidade. Em nenhum momento da história da música um gênero alcançou tal potencialidade a ponto de ser considerado, de maneira metafórica, como expressão de uma pátria denominada *pobreza*, independente dos limites geográficos e territoriais.

Essa transnacionalidade da pobreza por meio do rap pode ser atestada em vários exemplos: em países islâmicos da África, onde o MC é considerado o profeta da atualidade, tendo uma missão e utilizando fundamentos baseados no Alcorão<sup>32</sup>. Também se apresenta no *expresso Cátia-Petare*<sup>33</sup>, na Venezuela e no rap denunciador da ostentação da burguesia da Coreia do Sul<sup>34</sup>. Faz-se presente no rap aymara, cantado pelos jovens habitantes de El Alto, nos subúrbios de La Paz, na Bolívia<sup>35</sup> e na fala de um jovem *rapper* de Clichy-Sous-Bois, subúrbios de Paris, na França, que afirma: “nós queremos tomar a palavra”<sup>36</sup>. Transnacionalidade da pobreza que também se observa no rap cubano, salpicado de elementos musicais da ilha e no Mali, onde se afirma que: “no rap as pessoas escutam o que está sendo dito”.

Presente em grande parte das periferias e favelas de todo o mundo, o rap passou a ser uma das principais expressões artísticas a retratar a vida nos bairros populares e em diferentes aspectos de como esta se apresenta. Em muitos casos, passou a ser a própria fala legitimada dos pobres e da pobreza. Em outro âmbito, transformou-se em expressão artística de

<sup>32</sup> Informação fornecida pelo sociólogo Abdoulaye Niang.

<sup>33</sup> Cátia e Petare são duas favelas de Caracas, capital da Venezuela. O rap em questão é cantado pelo grupo Guerrilla Seca.

<sup>34</sup> Referência ao *Gangnam Style*, do *Rapper* PSY. Reportagem realizada pela Revista Veintitres, n 747, 2012.

<sup>35</sup> Kunin (2009).

<sup>36</sup> Frase ouvida em evento de rap no bairro de Clichy-Sous-Bois, subúrbios de Paris, em maio de 2012.

importância e presença notável em territórios populares do mundo todo, fato que o transformou em elemento inescapável da representação externa a esses territórios do que seria a *periferia*, a *favela* ou os *bairros populares*. Em síntese, nos últimos vinte anos, discorrer sobre *favela* ou *periferia* de qualquer grande cidade do mundo requeria uma visão atenta sobre a produção artística contemporânea desses lugares, do qual o rap era um elemento importante, ainda que não o único. Fazendo-se presente em qualquer discussão ou representação que pretendesse abarcar, quando não a *totalidade*, ao menos os elementos mais importantes, a produção artística passava a moldar a própria conceituação do que seria *favela*, *periferia* ou *bairro popular*. Tratar-se-á desta reorientação semântica na sequência do texto, quando este se debruçar sobre o alcance da obra do mais importante grupo da história do rap brasileiro, os Racionais MC's. Antes de propriamente realizar essa discussão, este texto discutirá brevemente como o rap aportou no Brasil.

### ***O surgimento do rap no Brasil***

A década de 1970 foi marcada pelo surgimento nas grandes cidades brasileiras, sobretudo São Paulo e Rio de Janeiro, de um movimento musical denominado de maneira genérica *black music*. Este movimento incluía ritmos musicais como o soul e o funk, dentre outros, e se caracterizou por ser um movimento fundamentalmente de música dançante, comercial e proveniente dos Estados Unidos. Esse movimento inundou clubes, bailes e discotecas na passagem dos anos 1970 e 1980, levando consigo toda uma geração de seguidores, fundamentalmente jovens negros moradores de bairros populares. Sobre esse período comenta DJ Hum, um dos pioneiros do rap no Brasil:

Comecei fazendo bailes na periferia de São Paulo, na Zona Leste, em Ferraz de Vasconcelos, em 1980. Lá, é muito forte o impacto da música negra. Na época eu ouvia muito funk (dos anos 1970) e soul, ouvia também muito samba de morro do Rio de Janeiro, que era um samba diferente, mais parecido com o rap de hoje. Cantava as músicas de samba com as bases de funk, até então, a gente nem tinha ideia do que rolava lá. (DJ Hum, entrevista concedida a revista Sportswear e reproduzida em DJ TR, 2007: 146)

Tal aspecto dançante presente na *black music* se desdobrou genealogicamente numa outra dança também proveniente dos Estados Unidos, o *break*, que passou a arrebatar o público negro e jovem da *black music*. A maior diferença entre os dois estilos dançantes residia no fato de que o *break* apresentava-se como uma dança de rua e a *black music* um estilo mais propenso a discotecas e clubes fechados, ainda que isso não fosse uma regra.

Após o aparecimento desse novo estilo musical em São Paulo, o *break* perambula por vários pontos da cidade, como uma verdadeira expressão errante, até se fixar na estação de metrô São Bento, que passa a ser o ponto de encontro dos dançarinos de *break* e de outras danças de rua. Hoje, os encontros da estação São Bento são considerados de maneira consensual como o local onde ocorreram os primórdios do que viria a ser o hip-hop em São Paulo e no Brasil.

Nelson Triunfo, um dos mais respeitados dançarinos do hip-hop brasileiro e considerado um dos pioneiros na questão, relata o processo da seguinte maneira:

Na maioria das vezes, ficávamos ali nos arredores das ruas 24 de maio, Barão de Itapetininga e Dom José de Barros, ali na Praça da República. Às vezes dançávamos na Sé (...). A roda de break nas ruas cresceu e logo apareceu na mídia, em jornais e revistas. Ainda em 1984, essa repercussão levou a gente para a televisão, quando eu e outros b.boys participamos da abertura da novela *Partido Alto*, misturando movimentos de break com passos de samba<sup>37</sup>. Em 1985, tive um problema de saúde, machuquei o joelho e tive que me afastar um pouco da dança. Foi quando o João Break e o Luizinho, irmão dele, levaram o break para a estação São Bento do metrô. E ali se formou o embrião do hip-hop brasileiro, porque o espaço começou a se popularizar e atrair muita gente que hoje é referência nacional, como os Racionais, o Thaíde, o DJ Hum, os grafiteiros Osgemeos, o Marcelinho Back Spin e muitas outras pessoas (Nelson Triunfo, entrevista concedida a Alessandro Buzo. BUZO, 2010: 26).

O já citado DJ Hum, um dos pioneiros da discotecagem no Brasil, relata da seguinte maneira a descoberta do *break*:

Um dia, fazendo uma festa, pintou um molequinho dançando tipo robozinho, e uma semana depois eu vi o clip do Malcolm McLaren com o Electric Boogie na TV. Na outra eu vi o Nelsão Funk & Cia. Na São Bento. Aí percebi que era uma onda nova... Isso em 1983. (DJ Hum, entrevista concedida a revista Sportswear e reproduzida em DJ TR, 2007: 146).

Mesmo com uma interpretação diferente com relação ao ano em que o *break* aporta na estação São Bento, o relato do DJ Hum também acentua a importância que o local obteve.

Antigo parceiro de DJ Hum e outro pioneiro do rap no Brasil, Thaíde relata de maneira parecida o processo de construção da importância e da fama da estação São Bento. Afirma Thaíde:

É o seguinte, quem achou a São Bento foi o Luizinho. Tem o Luizinho e o João Break, então eles chamaram dizendo que tinha um espaço legal para dançar um break e tal, foi quando surgiu a história da São Bento, a notícia da São Bento

<sup>37</sup> Crítico da *black music*, o sambista Nei Lopes afirma: “de partido alto a abertura daquela novela não tinha nada” (LOPES, 2008).

começou a circular nas ruas, aí a gente foi conhecer a São Bento e eu fiquei, não fui o primeiro a chegar na São Bento, pessoas chegaram antes da minha pessoa lá, mas eu cheguei bem no início, é como se você tivesse chegado lá na semana passada e eu cheguei uma semana depois (Thaíde, entrevista concedida a Alessandro Buzo. In: BUZO, 2010: 55).

Como se pode observar, o relato de três pioneiros do rap brasileiro converge ao discorrerem sobre como os encontros na estação São Bento tiveram um caráter fundacional no que tange ao hip-hop brasileiro. Sobre este ponto, a pesquisa não encontrou discordância em nenhuma outra fonte consultada. Sobre o caráter dessas reuniões, vale ressaltar que, ainda que fosse um espaço essencialmente organizado para a dança, confluíam à estação São Bento jovens também ligados às outras expressões do hip-hop, como o grafite e o rap. Logo, nessas reuniões os jovens criavam sociabilidade, trocavam informações e espalhavam as novidades da cultura hip-hop, trazendo mais adeptos. Em síntese, os encontros da São Bento serviram para criar uma *cena* cultural ao redor do movimento hip-hop então incipiente e, juntamente aos bailes da periferia, criaram um caldo de cultura propício para o surgimento dos primeiros grupos de rap. No ano de 1986, o selo Kaskatas Records grava a primeira coletânea de rap do país, intitulada *A Ousadia do rap*. Em 1988, o selo Eldorado lança a coletânea *Hip-Hop Cultura de rua*, revelando grandes nomes do rap, como os já citados Thaíde e DJ Hum.

Nesse mesmo ano de 1988, os encontros da São Bento sofrem um racha. Críticos ao que seria uma presença demasiada de *boys*, os *rappers* abandonam a estação e passam a se encontrar na Praça Roosevelt. Antes de propriamente entrar na discussão sobre os rachas do movimento hip-hop, vale um comentário sobre a importância do centro da cidade no surgimento deste movimento e para a cultura negra paulistana.

É interessante notar como os primórdios do movimento hip-hop em São Paulo ocorreram no centro: primeiro, em apresentações dançantes e por vezes de caráter errático na Praça da Sé e na Rua 24 de Maio. Depois, nos famosos encontros da estação São Bento e, logo, na Praça Roosevelt. Se bem o hip-hop, e posteriormente o rap, se configuraram como expressões criadas por jovens da periferia e que retratavam a vida na periferia, foi o centro o local onde num primeiro momento a rede do hip-hop se fortaleceu, dado que os habitantes dos bairros populares aí confluíam, tornando-o centro gravitacional de um movimento então em gestação. Contudo, cabe destacar que a presença negra no centro de São Paulo valeria uma discussão à parte sobre história urbana. Desde o século XIX, negros libertos e escravos de

ganho utilizavam as ruas do centro para seus afazeres cotidianos e para angariar recursos de subsistência, trabalhando em diversos ofícios. Com a paulatina substituição da mão de obra negra escrava pelos imigrantes europeus, somados a processos de urbanização cuja característica era a remoção de cortiços de áreas centrais, a população negra passa a se refugiar em bairros então suburbanos como Vila Brasilândia, Parque Peruche, Cruz das Almas, Vila Matilde, Vila Formosa, Vila Santa Catarina e Jabaquara, e em bairros mais centrais como Bela Vista, Liberdade e Barra Funda. Todos esses bairros vão expressar desde as primeiras décadas do século XX uma forte tradição ligada ao samba e às escolas de samba, que seguiram ocupando espaços públicos centrais, apesar da repressão. A partir dos anos 1960, o centro passa a abrigar também os fãs do movimento musical chamado *black music*, cujo leque compreendia gêneros como o samba-rock, o balanço, o suingue e o funk dos primeiros tempos. Os jovens negros de periferia iam até a extinta loja Mappim, então localizada em frente ao Teatro Municipal, para buscar panfletos que divulgavam bailes blacks de toda a cidade. Segundo um ativo participante desse movimento, o DJ Tony Hits, em entrevista ao documentário contido no DVD *Mil Trutas, Mil Tretas*: “eu morava na sul. Se eu não fosse pegar panfleto no Mappim, eu nunca ia saber que baile tinha na zona norte”. Outra atividade frequente em meados da década de 1970 era a juventude negra distribuir os referidos panfletos num corredor que ia da Praça Ramos de Azevedo até a Praça da Sé. Segundo um anônimo entrevistado na década de 1970, no viaduto do Chá, em cena que aparece no referido documentário: “estamos aqui de geração em geração”<sup>38</sup>.

Em síntese, o fato de o movimento hip-hop ter começado no centro de São Paulo não é surpresa, dado que herda um legado histórico de ocupações do espaço público central pela população negra. Esta ocupação foi sempre permeada de conflitos, tensões e repressões, como se ocupar o centro por meio da arte e da cultura fosse uma forma de se apossar simbolicamente de um território outrora negro. Tratando a questão pelo viés urbanístico, não se pode esquecer o caráter concêntrico da disposição das avenidas, das linhas de trem, e posteriormente do metrô, na cidade de São Paulo, fato que fazia do centro um local privilegiado para o encontro de jovens dos bairros periféricos dos quatro cantos da cidade. Passados quase trinta anos dos encontros na São Bento, o centro continua sendo ponto nodal da rede do hip-hop, mas já acompanhado de inúmeros outros locais localizados em bairros periféricos que passaram a agregar e organizar o hip-hop, tornando-se também pontos nodais.

---

<sup>38</sup> Informação extraída do documentário contido no DVD *Mil Trutas, Mil Tretas* (2006).

É fato notoriamente observável que participantes do movimento, assim como jovens periféricos participantes de outros movimentos culturais ou formas de associativismo, possuem uma prática de circulação entre periferias na cidade de São Paulo. O advento de novas tecnologias das quais a internet é o maior exemplo também facilitou o contato e a troca de informações e experiências entre as periferias.

É de se ressaltar, neste ponto, que a percepção da pobreza e da desigualdade é muito maior por aqueles que circulam pela cidade. A gramática crítica do rap também se construiu pela possibilidade de realizar comparações entre distintos pontos da cidade que expressavam realidades distintas. Para tanto, foi indispensável muita circulação por muitos bairros periféricos, pelo centro e por regiões mais abastadas da cidade.

O fato do surgimento dos Racionais MC's e do forte movimento cultural e político que os acompanha ter sido na zona sul de São Paulo pode ter sido influenciada por essa comparabilidade. Como se sabe, bairros como Campo Limpo, Capão Redondo, Jardim São Luís e Jardim Ângela estão bem distantes do centro histórico de São Paulo, mas próximos da moderna centralidade expressa pela Avenida Luis Carlos Berrini, Marginal Pinheiros e arredores. Nessa região, se concentram as sedes das empresas de telecomunicações, shoppings de luxo, uma série de edifícios *high-tech*, a Ponte Estaiada e bairros exclusivos como o Morumbi. A proximidade de uma riqueza ostensiva com uma miséria desesperadora, e a comparação dela decorrente, pode ser um elemento explosivo. Cabe ressaltar que os bairros citados da periferia sul passaram por acelerados processos de urbanização e adensamento demográfico entre os anos 1970 e 1980, com tudo que pode decorrer de precariedade urbana em processos desse tipo.

A socióloga Vera Telles também notou a questão. Segundo a autora:

não por acaso, foi dessa região que saíram os Racionais MC's, um dos importantes grupos de rap da cidade, ao menos o que ganhou maior projeção e influência entre a garotada pobre e negra da cidade. Nessa região, os fluxos da pobreza e da riqueza se tangenciam o tempo todo, se entrecruzam nos grandes centros de consumo e nessa especial mistura do legal e ilegal, regular e irregular, lícito e ilícito de que são feitos os circuitos dos empregos, que, do pólo moderno-moderníssimo da economia, vão se ramificando pelas redes de subcontratação e trabalho precário. E também se entrecruzam nas redes do tráfico de drogas, do crime organizado e das mil formas de “comércio ilícito (TELLES, 2012: 101).

Não se pode negar que a experiência urbana retratada nas narrativas do rap, por mais que focalizem os dramas e as vivências da periferia, o fazem a partir de uma experiência dialógica com outros espaços da cidade. O grito do rap colocou publicamente em pauta a

problemática da periferia, mas pode-se considerá-lo um grito urbano, metropolitano e cosmopolita, como se pôde observar na extensão mundial do fenômeno.

No entanto, esta tese passará agora a fazer algumas ressalvas. De fato, as narrativas do rap enfocam fundamentalmente as periferias. Para esta tese, inclusive, as letras de uma série de grupos de rap – não tanto os Racionais, diga-se de passagem – tenderam para algo que aqui se denomina *periferismo*, ou seja, uma insistência em retratar a periferia e discorrer sobre a periferia como se o mundo fosse apenas constituído por bairros populares. Se num primeiro momento foi importante e politizador discorrer sobre pobreza e violência nos bairros periféricos, talvez o salto qualitativo do movimento hip-hop não seja abandonar a periferia, como pregam alguns, mas tematizar o mundo e sua problemática por meio do ponto de vista de indivíduos da periferia. Esta é a aposta desta tese.

Por outro lado, é fato notório que os participantes do movimento hip-hop são, dentre os moradores da periferia, dos que mais circulam pela cidade. Hoje, na segunda década do século XXI (não se está falando da década de 1990), os *rappers* possuem redes de sociabilidade mais extensas; acesso a recursos; a novas tecnologias e a um repertório de contatos e possibilidades não dados a qualquer morador da periferia. Existe, para esses artistas, a possibilidade concreta de *falar do mundo pelo olhar da periferia* e não apenas *falar da periferia pelo olhar da periferia*, como muito já se fez e, ratifica-se aqui, foi muito importante em dado momento histórico.

Estas e outras questões geraram polêmicas entre autores que discutem a questão urbana. Alguns enfatizando o caráter móvel do jovem da periferia, que circularia por centros e quebradas, sendo um verdadeiro conhecedor da urbe. Essa tese relativiza as constrições derivadas do ordenamento segregacionista da cidade. Outros autores enfatizam justamente o outro lado, a de que o jovem *rapper* está guetificado e não consegue formular uma visão ampla e dialógica do mundo porque está preso ao seu local de moradia.

Entre a formulação de que *o jovem da periferia circula muito* e aquela que diz *o jovem da periferia não circula nada*, esta tese afirma que nenhuma coisa nem outra. Existem os que circulam muito e existem os que não circulam nada. Mas também é verdade que as referências, as informações, as imagens e os códigos circulam e mesmo o jovem não circulante termina por elaborar e metabolizar tudo isso, para além da experiência imediata e circunscrita de seu local de moradia.

Em primeiro lugar, a periferia não pode ser tomada e reduzida ao movimento hip-hop, como muito se fez. É inegável que este movimento foi o que obteve o maior potencial em descrever, narrar, problematizar, influenciar e publicizar o que seja *periferia*. A imensa maioria dos jovens da periferia gosta de rap e se sente identificado com ele. Grande parte dos adultos também. No entanto, os jovens periféricos que pertencem ao movimento hip-hop são uma minoria. Os jovens desse movimento circulam muito pela cidade, por uma questão histórica e pelo leque de relações que possuem, como já descrito. Tomar o jovem da periferia como sendo um *rapper* ou um grafiteiro, induz a esse tipo de máxima, um tanto quanto exagerada, de que *o jovem da periferia circula muito*. Em paralelo a isso, estão os trabalhadores adultos e jovens, moradores da periferia, que por mais que gostem e se identifiquem, não pertencem ao movimento hip-hop. Estes, em suas idas e vindas no trajeto casa-trabalho, circulam muito pela cidade. Neste caso, não há nenhum rompimento da *segregação socioespacial*, pelo contrário, essa grande circulação é só a ratificação da *segregação socioespacial*, expressa pela distribuição desigual de postos de emprego nas diferentes regiões da cidade; na precariedade dos transportes público; nas restrições às acessibilidades e, fundamentalmente, nos tempos de deslocamento.

Por fim, existem aqueles adultos e jovens moradores da periferia que pouco circulam pela cidade e possuem uma experiência quase que restrita ao seu local de moradia. Mas este não é o caso dos *rappers*.

Feitas estas considerações sobre centralidades e circulações sobre e no espaço urbano, voltemos às questões internas do movimento hip-hop. Estamos no ano de 1988. Logo após sua criação, o movimento hip-hop sofreria sua primeira grande cisão: dançarinos de um lado, cantores do outro. Cisão esta embasada por argumentos que levavam em conta a questão da negritude. Sobre o novo local de encontro dos *rappers*, afirma Mano Brown, líder do grupo Racionais MC's:

Eu comecei a achar que tinha que ter mais preto no movimento, se o movimento era de preto, então, tinha que ter preto, e não havia muitos. Eu e o Blue, a gente sempre teve essa visão: nós temos que ter um lugar que só vai colar quem é mesmo, e aí na Roosevelt começou a favela em peso a colar, porque aí já não era tanto o hip-hop, mas o rap! Tinha o break, mas ali já era época do rap mesmo. O rap passou a ter mais destaque, eu acho, pela própria forma de se expressar. O rap, ele tem a voz! Ele tem a música a serviço dele! Ele entra na sua casa sem pedir licença, coisa que as outras práticas do hip-hop não têm. São artes caladas! A dança, o muro pintado, são de igual valor, mas não tem como você negar que o rap

é música, e a música é f...! Então, na época, o pessoal do hip-hop não entendia e criou até uma rivalidade (Mano Brown, entrevista concedida a DJ TR, 2007: 156).

A referida divisão entre dançarinos e cantores, e a maior visibilidade adquirida por estes foi temática também discutida por Guiné, antigo membro do movimento hip-hop. Em entrevista concedida para esta pesquisa, assim afirmou:

Os B-boys, B-girls, ficam na São Bento. Então tem essa divisão. E aí...nessa hora dessa cisão, durante muito tempo ficou uma questão colocada para o movimento hip-hop. O quê que é? O hip-hop é movimento hip-hop ou movimento rap? Porque os MCs, até por causa da questão dos microfones, conseguiram mais visibilidade do que os Bboys. Os Bboys continuaram lá na São Bento. Dentro do seu trabalho de dança, troca de formação, de ensaio. E os MCs começaram a ter visibilidade nas festas, nos bailes. Você não tinha espaço pros B-boys...(Guiné, entrevista concedida ao autor, 2009).

A referida divisão abriu caminho para que os *rappers* tivessem um local de encontro e organização de suas demandas. Por entre cantores e rimadores que frequentavam a Praça Roosevelt, circulavam também produtores e articuladores do mercado fonográfico com o intuito de potencializar o rap, única expressão do movimento hip-hop capaz de ser comercializada por esse tipo de empreendimento<sup>39</sup>.

Foi graças a um desses produtores que o grupo Racionais MC's se formou. Todos os quatro integrantes do grupo já realizavam atividades artísticas vinculadas ao hip-hop até que, no ano de 1988, um produtor uniu-os, formando oficialmente o grupo. Todavia, antes de propriamente entrar na história e na obra dos Racionais, cabe discorrer um pouco sobre o contexto artístico nacional entre 1985, ano do fim da ditadura militar, até 1993, ano em que os Racionais explodem, uma vez que já foi apresentado uma breve genealogia do surgimento do rap no mundo e no Brasil.

---

<sup>39</sup> Sobre a presença desses articuladores na Praça Roosevelt, cabe a leitura do capítulo 1 do livro *Acorda Hip-Hop*. Baseado em entrevistas com pioneiros do rap em São Paulo, o capítulo apresenta inclusive como, em dado momento, os Racionais MC's tornaram-se os *queridinhos* da Gravadora Zimbabwe Records. (DJ TR, 2007: 165).

## ***Condições artísticas de surgimento do fenômeno Racionais MC's***

O primeiro ponto de abordagem para o entendimento das condições artísticas e culturais de formação do fenômeno Racionais MC's no primeiro quinquênio da década de 1990 é o que se refere ao fim da ditadura militar no Brasil, que durou vinte e um anos, transcorrendo de 1964 a 1985<sup>40</sup>. Nesse período, a música brasileira teve seu potencial crítico e criativo coagido pela conjuntura política do país. Dessa forma, muitos artistas se exilaram e/ou tiveram que utilizar de uma série de subterfúgios poéticos e literários para formularem a crítica de maneira a não serem censurados. No entanto, a restrição à expressão artística no Brasil não impediu que uma crítica de esquerda fosse veiculada. Pelo contrário, segundo artigo famoso do crítico literário Roberto Schwarz (1978)<sup>41</sup>, o golpe militar desencadeou um processo inesperado: mesmo obtendo o poder político, a direita conservadora perdeu a hegemonia cultural para a esquerda. Segundo o cientista político André Singer (2012; 2012a), essa hegemonia cultural da esquerda teve seu ápice entre os anos 1978 e 1988, acompanhando um período de grandes mobilizações políticas no país. Dita hegemonia começa a arrefecer com o passar dos anos da década de 1990, com o primado do pensamento neoliberal. Enquanto expressão artística da periferia, os Racionais foram um fenômeno possível de existir pelo fim da ditadura e um quadro de maior distensão política do país, pois não havia espaço para esse tipo de questionamento na época ditatorial. De certo modo, o fim da hegemonia cultural da esquerda também propiciou a visibilidade do rap crítico, que passou a ocupar um terreno que aos poucos foi ficando vazio, o da música popular crítica e de esquerda<sup>42</sup>.

Tomando como base a senda argumentativa aberta por Roberto Schwarz e André Singer, e tentando entender a relação entre aspectos históricos e o contexto de surgimento dos Racionais MC's, este texto discorrerá brevemente sobre alguns aspectos que compreendem o período que vai de 1985 a 1989. Após o fim oficial da ditadura militar, no ano de 1985, o país vivia um momento de euforia. Nesse período, houve uma efervescência crítica no país,

---

<sup>40</sup> Cabe notar que diversos avanços ocorreram na sociedade brasileira no que tange à democratização política do país após 1985. No entanto, o legado do período ditatorial deixou marcas muito profundas na sociedade e ainda pouco estudadas, dado que o termo “democracia”, aplicado ao período pós-1985, desestimulou a necessidade do entendimento de como estruturas consolidadas na ditadura perduraram na sociedade. Sobre o assunto, o filósofo Paulo Arantes afirma em artigo recente: “o que resta da ditadura? Tudo, menos a ditadura” (Arantes, 2010).

<sup>41</sup> Trata-se do texto “Cultura e Política, 1964-1969”.

<sup>42</sup> Algumas indagações históricas: a permissividade a uma certa cultura de esquerda durante o período militar teria ocorrido pelo fato dessa emissão cultural ter partido de círculos universitários e/ou de grupos ligados à classe média intelectualizada? Teria havido a possibilidade histórica de um fenômeno como os Racionais MC's ter existido durante o período militar? Qual a medida das concessões do regime ditatorial às diferentes classes sociais? Qual o grau de distanciamento dos setores hegemônicos da esquerda brasileira com as classes populares?

acompanhando a força dos movimentos sociais que influenciavam a cena pública até o começo de seu descenso, em 1989.

Como exemplo, destacam-se uma série de novelas (veículo de grande alcance social) que satirizaram e criticaram o sistema político e as desigualdades sociais. Esses foram os casos de *Vale Tudo* e *Que Rei Sou Eu?* Chico Buarque apresentava em 1984 seu *Vai Passar*, simbolizando em forma de samba-enredo o *passamento* da ditadura militar. É também nesse período de abertura política que muitas escolas de samba desfilaram um sem fim de temas de crítica social. A Unidos de Vila Isabel e a Mangueira entoaram verdadeiros hinos de justiça social e de defesa da causa negra no carnaval de 1988. Em 1989, Joãosinho Trinta, em sua Beija-Flor, colocava mendigos para desfilarem e vestia o Cristo Redentor com panos sujos. Foi censurado no pleno renascimento da democracia<sup>43</sup>. Em São Paulo, no ano de 1990, a Camisa Verde e Branco entoava o enredo *Dos Barões do Café a Sarney, onde foi que eu errei?*. Eram outros tempos. Dificilmente uma escola de samba hoje em dia faria uma crítica tão direta à classe política. Sinal dos tempos, no carnaval 2012 o tema dos Gaviões da Fiel foi uma homenagem a Luís Inácio Lula da Silva. Por sua vez, no mesmo 2012, a Vai-Vai homenageou as mulheres e seus componentes exibiam camisetas com o símbolo da escola e a foto da presidenta Dilma Rousseff.

Voltando ao último quinquênio da década de 1980, vale expor que, possivelmente, em nenhum outro período, seja ele anterior ou posterior a esse, as escolas de samba foram tão críticas. É a partir também de 1985 (por uma coincidência histórica que talvez não seja tão coincidência assim, e que mereceria ser mais bem estudada) que ocorre a volta por cima do samba fundo de quintal, um samba de raiz cujo terreno de cultivo foi os quintais das casas suburbanas. Faz-se interessante notar que esse samba veio a disputar a hegemonia da *black music* entre a população negra das classes populares.

É também na segunda metade dos anos 1980 que o rock brasileiro se afirma enquanto gênero musical crítico e multitudinário, provando que tinha espaço em um país musicalmente autossuficiente. É nesse contexto artístico que o rap nacional engatinhava, dando literalmente seus primeiros passos musicais nos encontros de jovens nas estações centrais do metrô em São Paulo, como citado anteriormente.

---

<sup>43</sup> O ano de 1989 foi o de maior venda do disco de sambas-enredos da história do carnaval carioca. Foi também junto com o ano de 1988, o da safra com maior número de sambas-enredos com crítica social.

Como já exposto, cabe ressaltar que, no caso do movimento hip-hop, houve a absorção de um importante legado deixado pela *black music*. Porém, é interessante notar que muitos sambistas criticaram o movimento da *black music* hegemônico nas periferias urbanas na passagem dos 1970 para os anos 1980. As alegações eram várias, e uma delas residia numa certa descaracterização da música negra por parte dessa vertente. O sambista Nei Lopes foi crítico profundo da *black music*, e em contraposição a ela, João Nogueira fundou o Clube do Samba.

No entanto, Geraldo Filme, sambista negro de São Paulo, tinha opinião diferente e chegou a fazer um samba em homenagem a essa vertente da música negra. Diz uma passagem da letra: (*vamos balançar/quem é que não vem/ é nova bossa o balanço gostoso que não falte ninguém*)<sup>44</sup>.

Polêmicas à parte, o fato é que a *black music* exerceu grande influência num amplo setor social, sobretudo a juventude negra e pobre moradora dos bairros populares que entre as décadas de 1970 e 1980 dançou esse ritmo em bailes e discotecas (CUÍCA & DOMINGUES, 2009; DJ TR, 2007). No Brasil, esse gênero foi absorvido e divulgado com temáticas ligadas à realidade brasileira pela obra de artistas como Hyldon, Cassiano, Beбето e, fundamentalmente, Tim Maia e Jorge Benjor. Ídolos da juventude negra moradora de bairros populares, Tim Maia<sup>45</sup> e Jorge Benjor deixaram um legado musical incomensurável, influenciando toda uma geração de artistas posteriores. No caso de Jorge Benjor, a síntese do samba e do rock realizada nas composições desse artista abriu caminhos insuspeitáveis para a música popular do país. O rap brasileiro é devoto desta vertente da música popular que, como o próprio rap, recriou em solo brasileiro um gênero negro e estadunidense.

No caso específico dos Racionais MC's, Jorge Benjor é a grande referência. O cantor é citado textualmente em algumas letras do grupo. Também foi convidado pelo grupo para abrir um show que depois virou um DVD<sup>46</sup>. Em entrevista concedida por Mano Brown ao programa televisivo Roda Viva, Jorge Benjor foi citado como sua principal influência<sup>47</sup>. O cantor

<sup>44</sup> Canção *Vamos Balançar*, de Geraldo Filme.

<sup>45</sup> Pequena nota sobre gosto de classe e estilo de vida: há alguns anos a Editora Abril lançou coleções com as obras completas de Chico Buarque e Tim Maia. A cada semana, um CD chegava até as bancas de jornal, ficando disponível ao público. Num bairro de periferia da zona leste de São Paulo, perguntei ao jornalista sobre as preferências do público. A resposta foi taxativa: “Tim Maia vende cinco vezes mais”.

<sup>46</sup> Lançado em 2006, o nome do DVD é *Mil Trutas, Mil Tretas*. O mesmo contém imagens de espetáculos dos Racionais MC's e dois documentários: um onde se apresenta a história musical do Capão Redondo, dirigido por Mano Brown, e outro sobre os bailes *blacks* de São Paulo.

<sup>47</sup> Essa entrevista foi concedida ao programa Roda Viva, da TV Cultura, em agosto de 2007.

também teve um refrão seu sampleado em um dos principais sucessos dos Racionais, o rap “Fim de Semana no Parque”.

Jorge Benjor possui uma importância ímpar na música brasileira, maior inclusive que o reconhecimento que obteve. Sua obra representa um importante ponto de encontro entre o samba e o rock. Entre o nacional e o internacional. Cabe lembrar também que, juntamente aos sambas-enredos, Jorge Benjor foi um dos primeiros artistas a cantar temas negros em suas canções.

Sobre o assunto, cabe destacar que outro elemento de vital importância na obra dos Racionais foi a visibilidade da luta e da afirmação do negro no Brasil. Luta esta que foi potencializada por três fenômenos históricos quase que simultâneos: o fim da ditadura militar, e a consequente possibilidade de visibilidade e extensão das lutas afirmativas; a constituição brasileira promulgada em 1988 e que mobilizou uma série de setores sociais preocupados em verem atendidas suas demandas, da qual o movimento negro foi um de seus protagonistas, e; o fato de no ano de 1988 ter sido o do centenário da abolição da escravatura no Brasil, data que potencializou publicamente ainda mais as demandas reivindicativas desse setor social. Somada a força pública desse movimento social, os Racionais, via rap estadunidense, foram influenciados por ícones da cultura negra daquele país como Malcom X e Martin Luther King. A partir da absorção desse legado, a denúncia radical contra racismo fez dos Racionais um dos maiores porta-vozes da questão naquele momento histórico, influenciando o posicionamento de toda uma geração de negros moradores de bairros populares, que passaram a ter uma consciência mais abrangente de sua negritude e da condição social do negro a partir da obra do grupo<sup>48</sup>.

Especificamente entre os anos de 1992 e 1994, contexto histórico da explosão dos Racionais MC's nas periferias de São Paulo, o gênero musical hegemônico era o samba romântico, (mal) denominado pagode<sup>49</sup>. A maior parte desses grupos eram oriundos da

---

<sup>48</sup> Segundo um jovem morador da periferia leste de São Paulo, em entrevista concedida ao pesquisador: “só prestei atenção na questão da discriminação racial depois que escutei os Racionais”. Por sua vez, sobre o assunto, uma importante estudiosa da questão juvenil em São Paulo afirmou certa vez: “o rap deu um novo alento ao movimento negro”.

<sup>49</sup> A questão da passagem do termo samba ao termo pagode é deveras interessante. Pagode é um termo recorrente na música popular brasileira. Desde o princípio do século XX, por exemplo, músicos do interior do país denominavam pagode os encontros destinados ao festejo e à viola caipira, dentre outros usos. Na década de 1980, o termo se populariza ao indicar o encontro festivo de sambistas para realizarem rodas de samba. Nessa época, *fazer um pagode* indicava *realizar um encontro* no qual o samba era o eixo principal. A partir da década de 1990, pagode deixou de indicar o *encontro* para denominar um *gênero musical*, expresso pelo romantismo nas letras e docilidade das melodias. O paradoxo do deslizamento semântico reside no fato que os fazedores do encontro *pagode* não foram os mesmos grupos do gênero musical *pagode*. Os primeiros passaram a ser

periferia de São Paulo e sua maior expressão era o Grupo Raça Negra, que pouco discutia a questão negra no Brasil e, fazendo música romântica, quebrou vários recordes em venda de discos. A vertente aberta por esse grupo abriu caminho para outros grupos correlatos como Negritude Júnior, Só Pra Contrariar, Katinguelê, Sem Compromisso, Malícia, entre muitos outros. Cabe lembrar que, oriundos da mesma situação e condição social dos cantores de rap, a relação entre ambos os gêneros foi perpassada por alianças e alguma tensão. No entanto, esta relação colocada no plano micro só expressava as relações históricas de tensões e alianças entre duas vertentes da música negra: o samba e a *black music*.

Além do pagode, outro fenômeno de vendas naqueles anos era Jorge Benjor, cuja volta por cima após longos anos de ostracismo se daria com canções de letras pegajosas e ritmos dançantes. As mais expressivas desse momento da obra do cantor e da música nacional são *Alô Alô W Brasil e Engenho de Dentro*, tocadas até o cansaço pelas rádios. Outro sucesso da época era o *rapper* branco da zona sul carioca Gabriel O Pensador, que com vantagens comparativas no acesso a rádios e gravadoras, com relação aos seus congêneres pobres da periferia de São Paulo, estourava com o sucesso *Lôra Burra*.

Como se não bastasse, a efervescência cultural do período seria marcada pelo assentamento da música dançante da Bahia, que pela primeira vez na história ultrapassava em importância e veiculação os sambas de enredo do Rio de Janeiro. Essa explosão da música baiana nesse período abriu caminho para o surgimento de cantores e grupos desse estado que, produzindo músicas de apelo dançante, romântico e/ou sexual, ocuparam um espaço ímpar no mercado fonográfico e no cenário musical brasileiro. É o caso de nomes como Chiclete com Banana, É O Tchan, Daniela Mercury, Carlinhos Brown e Ivete Sangalo, dentre tantos outros.

Isto posto, cabe ressaltar como é possível observar nesta breve análise sincrônica a ausência de expressões críticas nos grupos e cantores famosos e hegemônicos naquele primeiro quinquênio da década de 1990. Entre o romantismo dócil do pagode, de São Paulo; o facilismo dançante provindo do Rio de Janeiro e; o ritmo lúdico da Bahia, emerge o rap crítico, na mesma zona simbólica de atuação desses outros fenômenos musicais (periféricos e negros).

---

catalogados como sambistas de raiz, mais respeitados. Já os fazedores do samba romântico da década de 1990 passaram a ser denominados *pagodeiros*, quase de maneira estigmatizante ou irônica, pois nesse atributo se incluía a busca pela ascensão social via indústria cultural; a música de má qualidade e poesia pobre; e uma relação próxima com o sertanejo e a música brega. Sobre as diferenças entre samba de raiz e pagode, ver o livro *O Samba e Suas Fronteiras* (2011), de Felipe Trotta. Para uma crítica do samba romântico ou pagode, ver o livro *Batuqueiros da Paulicéia* (2009), de Osvaldinho da Cuíca e André Domingues.

Cabe aqui o seguinte comentário: ao mesmo tempo em que começam a surgir tendências adocicadas e domesticadas, coadunadas com o pensamento único do momento, o rap demonstrava como a pulsão crítica não havia desaparecido. Na verdade ela se afirmava por canais insuspeitos, por vezes inesperados, que passavam pelas posses, pelos pontos de encontros e ressignificando e reatualizando a atuação e o discurso das CEBs e do PT nas periferias, uma das fontes da qual o rap bebeu. Se por um lado a crítica de esquerda perdia força, e isso se verificava na produção cultural, outros agentes passaram a ocupar o espaço da crítica social.

## ***Racionais MC's: vida e obra***

### ***A vida***

O grupo Racionais MC's é formado por quatro integrantes. Todos eles são negros e nasceram ao redor de 1970, em bairros pobres da cidade de São Paulo. Dois deles, Edi Rock e Kl Jay, são oriundos de bairros da zona norte. Na zona sul nasceram os outros dois: Ice Blue e Mano Brown, o líder do grupo. A infância dos componentes dos Racionais foi vivenciada nas ruas de terra dos bairros periféricos, onde se mesclavam rodas de samba, futebol de várzea, pobreza e uma violência estatal e paraestatal cada vez maior a partir da década de 1970. Todos esses fenômenos somados à explosão demográfica dos bairros periféricos – marcadamente segregados social e espacialmente – e à segregação social e racial da população negra, marcaram profundamente a experiência de infância e adolescência desses jovens.

É nessa época também que se forja nesses artistas uma sensibilidade musical cujas influências variaram da black music, do soul, do funk e do blues até o samba e suas variações, passando pela obra de Gilberto Gil, Tim Maia e Jorge Benjor, como já exposto. Em meados da década de 1980 esses jovens passam a cantar rap, sendo um dos pioneiros do gênero no Brasil. Num primeiro momento, os integrantes dos Racionais MC's pertenciam a dois grupos distintos: um da zona sul e outro da zona norte da cidade. Contudo, a ideia de um produtor muda os rumos do rap nacional. Seu nome: Milton Salles. Frequentador da Praça Roosevelt e profundo conhecedor da cena rap em São Paulo, Milton Salles propõe a união de dois grupos: os B.B. Boys, formado por Mano Brown e Ice Blue, oriundos da zona sul de São Paulo, e o grupo formado por Edi Rock e pelo DJ Kl Jay, provindo da zona norte. Em 1988, o grupo surge na Coletânea *Consciência Black*, primeiro disco do selo Zimbabwe, cujo objetivo era

gravar artistas negros e desconhecidos. Já batizados com o nome de Racionais MC's, gravam as faixas “Pânico na zona sul” e “Tempos Difíceis”.

De certo, a união dos dois grupos em um só veio a fortalecer a potencialidade dos Racionais MC's. A junção de alguns elementos solidificou uma base que com certeza fez a diferença no sucesso destes no meio rap, em particular, e no meio musical brasileiro, no geral.

Alguns desses elementos são o próprio talento artístico e a vontade de *fazerem história* por parte desses jovens, que já se destacavam no cenário rap paulistano; o fato de terem um empresário que ajudava a inseri-los nos circuitos de espetáculos e das rádios, além de auxiliar na construção de um produto melhor acabado esteticamente (do qual a própria junção de dois grupos em um só é um exemplo) e; o fato de pertencerem a uma gravadora, a Zimbabwe, possibilidade que nem de longe é dada a qualquer artista.

As condições de produção e alguma circulação da obra do grupo Racionais MC's estavam dadas.

### ***A obra***

Com o intuito de tentar classificar como a obra do grupo foi se tornando conhecida com o passar do tempo e em diferentes setores sociais, pode-se afirmar que, até o lançamento de *Raio-X Brasil*, o grupo era conhecido e reconhecido na cena rap paulistana, algo independente e marginal. Com o lançamento desse álbum, o grupo passa a ser famoso para toda a periferia, mesmo se o morador não participasse da cena hip-hop. De símbolo importante de um gênero musical, o grupo passava a se apresentar como expressão de toda uma situação social, sendo conhecido e reconhecido como tal. 1993 foi o ano chave nessa inflexão ocorrida na trajetória do grupo. Cabe ressaltar que, para esta pesquisa, é com o lançamento do álbum *Sobrevivendo no Inferno* que o grupo passa a um patamar de reconhecimento e visibilização para o todo da sociedade. Já o CD lançado em 2002, *Nada Como Um Dia Após o Outro Dia* marca a afirmação do grupo no cenário musical nacional.

A partir deste ponto, o texto fará uma breve apresentação dos CDs lançados pelos Racionais, pontuando as temáticas privilegiadas em cada um deles e sua correlação com o tempo histórico em que foram lançados. Após essa apresentação, o texto fará uma discussão transversal da obra dos Racionais enfatizando as temáticas e não os anos de lançamento dos CDs.

### ***Análise temporal da obra dos Racionais MC's***

Foram 10 os trabalhos apresentados pelo grupo Racionais MC's até o presente momento. São eles:

***Coletânea Consciência Black vol 1 -1988***

***Holocausto Urbano - 1990***

***Escolha seu caminho – 1992***

***Raio-X Brasil – 1993***

***Coletânea Racionais - 1994***

***Sobrevivendo no Inferno – 1997***

***Ao vivo - 2001***

***Nada como um dia após o outro dia – 2002***

***Mil trutas, mil tretas - 2006***

***Tá na chuva - 2009***

Para fins analíticos, o texto separará a obra do grupo em quatro grandes fases. A primeira delas começa com a coletânea Consciência Black (1988) e se estende até o CD *Coletânea Racionais* (1994).

A segunda fase contempla os CDs *Sobrevivendo no Inferno* (1997) e *Ao vivo* (2001).

A terceira fase refere-se aos CDs *Nada como um dia após o outro dia* (2002) e *Mil trutas, mil tretas* (2006).

A quarta fase inclui o CD *Tá na Chuva* (2009) e uma série de raps lançados de maneira alternativa, fundamentalmente via internet. Segue abaixo uma breve discussão da obra em cada uma dessas fases:

## **Primeira fase (1988-1996)**<sup>50</sup>

### ***Coletânea Consciência Black vol 1 -1988***

“Pânico na zona sul” - 1988<sup>51</sup>

“Tempos difíceis” - 1988

### ***Holocausto Urbano - 1990***

“Pânico na zona sul” - 1988

“Beco sem saída” - 1990

“Hey Boy” - 1990

“Mulheres vulgares” - 1990

“Racistas otários” - 1990

“Tempos difíceis” – 1988

### ***Escolha seu caminho – 1992***

“Voz ativa” - 1992

“Voz ativa” (baile mix) - 1992

“Capela mix” - 1992

“Negro limitado” - 1992

### ***Raio-X Brasil - 1993***

“Introdução” - 1993

“Fim de semana no parque”- 1993

“Parte II” - 1993

“Mano na porta do bar” - 1993

“Homem na estrada” - 1993

“Júri racional” - 1993

“Fio da navalha” - 1993

“Salve” – 1993

---

<sup>50</sup> Salvo exceções, e por uma questão de espaço, optou-se neste trabalho por não transcrever todas as letras citadas. Sugere-se com ênfase a escuta de cada um dos raps aqui mencionados para um melhor entendimento da mensagem emitida, assim como buscar as letras referidas em sítios da internet.

<sup>51</sup> Ao lado de cada título de letra segue o ano em que a mesma foi lançada em CD, o que não quer dizer que seja o ano em que a letra foi composta e/ou lançada publicamente. O descompasso entre a data de lançamento de faixas na internet e em CD passou a ocorrer com mais frequência nos anos 2000.

***Coletânea Racionais – 1994***<sup>52</sup>

“Fim de semana no parque” - 1993

“Parte II” - 1993

“Mano na porta do bar” - 1993

“Homem na estrada” - 1993

“Júri Racional” - 1993

“Fio da navalha” - 1993

“Voz ativa” - 1992

“Negro limitado” - 1992

“Pânico na zona sul” - 1988

“Hey boy” - 1990

“Mulheres vulgares” - 1990

“Racistas otários” - 1990

“Tempos difíceis” - 1988

Esta que se pode considerar a primeira fase dos Racionais MC's é marcada fundamentalmente por abordagens contra o racismo; denúncia da violência na periferia; denuncia da pobreza na periferia e mensagens de autoafirmação para a população negra e pobre. É nesta fase que os Racionais ganham milhares de adeptos ao passarem mensagens de conscientização sobre a questão<sup>53</sup>. Nesta fase, as letras são extremamente críticas e ácidas. As mensagens são diretas denunciando as desigualdades raciais e sociais, o orgulho de ser negro e a possibilidade da violência contra a violência do opressor. “Pânico na Zona Sul”, primeiro sucesso do grupo, denuncia a violência policial. Por sua vez, “Mulheres Vulgares” e “Parte II”, são canções misóginas. No CD *Raio-X Brasil*, de 1993, dois raps alcançam enorme veiculação, entrando pra história da música brasileira: “Fim de Semana no Parque” e “Homem na Estrada”. O primeiro é uma verdadeira narrativa etnográfica do que é viver na periferia. Um caleidoscópio poético onde se mesclam igualitarismo, violência, pobreza e denúncia das desigualdades sociais. O outro sucesso, “Homem na Estrada”, retrata a vida de um ex-presidiário morto pela polícia. Esta temática passaria a ser recorrente na obra futura do grupo. É nessa época também que são mais recorrentes as menções críticas ao consumo e ao

<sup>52</sup> Este álbum não apresenta letras inéditas, sendo uma coletânea de raps lançados pelo grupo nos CDs anteriores.

<sup>53</sup> Como disse um entrevistado para esta pesquisa, negro, morador da periferia leste de São Paulo: “eu só comecei a pensar na questão do negro depois que eu ouvi os Racionais”.

capitalismo, como pode ser encontrado nos versos: “*a burguesia conhecida como classe nobre/ tem nojo e odeia a todos nós/ negros pobres/ por outro lado adoram nossa pobreza/ pois é dela que é feita sua maldita riqueza*”, no rap “Beco sem saída” (1990); “*nosso dinheiro eles nunca discriminam*”, em “Voz Ativa”, de 1992 e na enfática passagem de “Mano na porta do bar” onde se canta: “*na lei da selva: consumir é necessário/compre mais, compre mais/supere seu adversário*”.

Também nessa época os Racionais não faziam nenhuma aparição em público e não faziam concessões à mídia. Esta recusa operada nesse momento ajudou na construção do mito Racionais. Muitos fãs remetem-se a esta fase como a melhor do grupo, ressaltando seu caráter de crítica social e valorização do negro. Mais de uma vez a pesquisa escutou em campo a frase: “Racionais bom era o Racionais da antiga”.

## **Segunda Fase (1997-2001)**

### ***Sobrevivendo do Inferno -1997***<sup>54</sup>

“Jorge da Capadócia” - 1997

“Gênesis” - 1997

“Capítulo 4, versículo 3” - 1997

“Tô ouvindo alguém me chamar” - 1997

“Rapaz comum” - 1997

“(…)” - 1997

“Diário de um detento” - 1997

“Periferia é periferia” - 1997

“Qual mentira vou acreditar” - 1997

“Mágico de Óz” – 1997

“Fórmula mágica da paz” – 1997

“Salve” – 1997

---

<sup>54</sup> Segundo Rocha *et alii* (2001), o cd dos Racionais MC's *Sobrevivendo no Inferno*, de 1997 vendeu mais de um milhão de exemplares. Segundo dados extraoficiais, há que se somar mais quatro milhões e meio de cópias piratas desse CD vendidas por ambulantes. Esse fato torna-se ainda mais relevante ao levar-se em consideração a não utilização pelo grupo do mercado publicitário e nem dos mecanismos consagratórios da indústria cultural. Este foi o CD mais vendido e divulgado do grupo.

*Ao Vivo – 2001*<sup>55</sup>

- “Brown (fala parte 1)” - 2001
- “Abertura” - 2001
- “Capítulo 4, versículo 3” - 1997
- “Qual mentira vou acreditar” - 1997
- “Ice Blue (fala)” - 2001
- “Lenta” - 2001
- “Tô ouvindo alguém me chamar” - 1997
- “Edi Rock (fala)” - 2001
- “Mágico de Óz” - 1997
- “Kl Jay (fala)” - 2001
- “Rapaz comum” - 1997
- “Diário de um detento” - 1997
- “Fórmula mágica da paz” - 1997
- “Brown (fala parte 2)” - 2001
- “Grand finale” - 2001

De 1996 a 1999, os índices de homicídio na cidade de São Paulo alcançam níveis alarmantes. Coincidência ou não, as temáticas da violência e da criminalidade ganham uma atenção nunca antes vista na obra dos Racionais. Muitas letras passam a fazer narrativas do crime e da vida de criminosos. As letras com narrações sobre a vida na periferia passam a enfatizar a violência. Começam as narrativas religiosas como clamor de um tempo de morte e opressão. Começa a reflexividade com relação à própria obra e ao espaço social ocupado pelos artistas. Das 12 faixas, seis fazem parte de três pares temáticos compartilhados pelos principais compositores do grupo: Edi Rock e Mano Brown. “Tô ouvindo alguém me chamar” (Mano Brown) e “Rapaz comum” (Edi Rock), são relatos de pessoas baleadas, que fazem um repasse da própria vida no momento em que estão agonizando. “Diário de um detento” (Mano Brown/Jocenir) é um relato do Massacre do Carandiru por parte de quem o presenciou, fazendo dupla com “Periferia é periferia (em qualquer lugar)” (Edi Rock), em que se faz um panorama da vida nas periferias do Brasil, retratando seus aspectos de pobreza, violência e relações pessoais destroçadas. “Diário de um detento” virou hino contra os maus tratos à

---

<sup>55</sup> Este álbum não apresenta letras inéditas.

população carcerária no Brasil e seu clipe brindou dois prêmios aos Racionais em concurso da emissora de televisão especialista na questão, a MTV. “Periferia é periferia (em qualquer lugar)” virou lema nacional da unidade da população periférica. Cabe ressaltar que a frase é do *rapper* brasileiro Gog, citado musicalmente nessa faixa. Por fim, dois raps que retratam a violência exacerbada das periferias e o desencanto do momento: “Mágico de Óz” (Edi Rock) e “Fórmula mágica da paz” (Mano Brown). Interessante notar que as palavras *mágico* e *mágica* nos títulos é coerente com as letras, nas quais a saída para a violência só se daria em outro plano que não o concreto ou da realidade vivida, ou seja, por fantasia ou por mágica.

O CD de 1997 é o mais desesperador. É o mais terra arrasada. O mais desesperançado. O mais sem saída.

### **Terceira fase (2002-2008)**

#### ***Nada Como Um Dia Após o Outro Dia - 2002***

- “Sou mais você” – 2002
- “Vivão e vivendo” - 2002
- “VL intro” – 2002
- “VL Parte I” - 2002
- “Negro Drama”- 2002
- “A vítima” – 2002
- “Na fé firmão” – 2002
- “12 de outubro” – 2002
- “Eu sou 157” – 2002
- “A vida é desafio” – 2002
- “1 por amor, 2 por dinheiro” – 2002.
- “De volta à cena” – 2002
- “Otus 500” – 2002
- “Crime vai e vem” – 2002
- “Jesus chorou” – 2002
- “Fone” – 2002
- “Estilo cachorro” – 2002
- “Vida Loka parte II” – 2002
- “Expresso da meia noite” – 2002

“Trutas e quebradas” – 2002

“Da ponte pra cá” – 2002

***Mil Trutas, Mil Tretas* – 2006<sup>56</sup>**

“A benção mamãe, a benção papai” - 1985<sup>57</sup>

“Fórmula Mágica da Paz” - 1997

“Negro Drama” - 2002

“Tô ouvindo alguém me chamar” - 1997

“Crime vai e vem” - 2002

“Da ponte pra cá” – 2002

“Expresso da meia noite” - 2002

“Eu sou 157” – 2002

“Diário de um detento” - 1997

“A vida é desafio” - 2002

“1 por amor, 2 por dinheiro” - 2002

“Vida Loka parte I” - 2002

“A vítima” - 2002

“Jesus chorou” – 2002

“Vida Loka parte II” – 2002

O CD *Nada Como um Dia Após o Outro Dia* apresentou uma série de novidades com relação aos trabalhos anteriores. Uma das novidades foi o aprofundamento da reflexividade com relação à trajetória dos *rappers* e sua posição no mundo. De certa maneira, a análise do grupo passou das condições externas, ou de uma descrição crítica do mundo, para uma análise interna, ou da própria posição em relação a esse mundo. Algumas das evidências desses supostos são, por exemplo, o surgimento do Zé Povinho. Evidência de decepção com os próprios pares oriundos da pobreza, o Zé Povinho é também um morador da periferia, mas sua

---

<sup>56</sup>Este álbum não apresenta letras inéditas.

<sup>57</sup> Jorge Ben Jor é quem faz a abertura do show no qual foi gravado o referido DVD. O cantor e compositor canta a faixa “A benção mamãe, a benção papai”, do disco *Sonsual*, por ele lançado em 1985. Uma parte da letra desta canção foi utilizada na faixa “Vivão e vivendo” do CD *Nada Como um Dia Após o Outro Dia*, dos Racionais MC’s.

marca distintiva é a inveja, a falta de *proceder*<sup>58</sup>, a delação, dentre outros atributos sem qualidade. Na primeira fase dos Racionais, era possível observar uma crítica aos moradores da periferia, sobretudo negros, que não tinham *consciência* ou *se vendiam ao sistema*. No entanto, havia sempre a possibilidade de superação dessas limitações por parte destes indivíduos. Por outro lado, a primeira fase exaltava muito mais a periferia como *locus* de igualitarismo e solidariedade em passagens como “*na periferia a alegria é igual*”<sup>59</sup>. Em contraposição, neste álbum surgem frases como “*periferia/corpos vazios e sem ética/lotam os pagodes rumo à cadeira elétrica*”<sup>60</sup>. Da afirmação de que uma parcela da população periférica não mereceria a redenção, seja ela política ou religiosa, a obra do grupo passa a diferenciar o mundo já não mais em dois polos, representados por ricos e pobres, ou *manos* e *boys*, como observado na primeira fase. Agora os pólos são três: os ricos; os *manos*, e; os Zé Povinho, ou vermes. Interessante notar que os *manos*, ou aqueles passíveis de redenção, passam a ser um grupo de eleitos, quase todos com alguma vinculação artística, que são exaltados em vários raps das terceira e quarta fase. Ou seja, a decepção do grupo com os próprios pares criou uma divisão simbólica dentro da própria periferia. Segundo um entrevistado para a pesquisa: “os Racionais passaram de exaltação à classe pra exaltação à quebrada”. A dupla recusa dos Racionais se dá optando pelos *manos* contra os *boys* e à margem dos Zé Povinho (vermes). Essa dupla recusa se expressa de maneira explícita em dois dos principais raps desse CD: “Negro drama” (Edi Rock/Mano Brown) e “Jesus chorou” (Mano Brown). “Negro drama” é uma metáfora da história do negro no Brasil. Na exposição da letra, observa-se a própria trajetória individual contra tudo e contra todos; as dificuldades para alcançar a fama; a desconfiança de muitos e; as barreiras impostas pelos bacanas. É um canto de revanche contra a elite, afinal, “*eu era a carne/agora eu sou a própria navalha*” e “*seu filho quer ser preto/ah! que ironia*”. “Jesus chorou” é o outro lado da mesma moeda, mas expressando a raiva e a frustração com os próprios pares, pertencentes à mesma classe social e que traem os pressupostos e os valores do convívio periférico, desestimulando o próprio grupo a seguir em frente, posto que sente que “*quase tudo ao seu redor/melhor/se corrompeu*”<sup>61</sup>. Se essas letras optaram pela reflexividade analítica com relação à própria trajetória, dois raps compostos por Edi Rock expressam em suas letras a epopeia de bandidos que cansaram de uma vida

<sup>58</sup> Em seu trabalho, Daniel Hirata (2011) dá estatuto e significado a *proceder*, termo presente na obra dos Racionais e conduta reguladora das relações sociais na periferia.

<sup>59</sup> Rap “Fim de semana no parque”, de 1993.

<sup>60</sup> Rap “Jesus chorou”, de 2002.

<sup>61</sup> Rap “Jesus chorou”, de 2002.

submissa e passaram ao crime como forma de obter *status* e poder. São os casos dos raps “Na fé firmão” e “Crime vai e vem”.

Cabe lembrar que nesse CD a ascensão social torna-se uma questão a ser trabalhada quase psicologicamente pelos *rappers*. Ganhar dinheiro representava de certa maneira um afastamento ao grupo de origem e à classe social que tanto defenderam. Havia uma evidente tensão com relação a esse aspecto nas letras do grupo, nesse momento, expressando também a própria posição social que os integrantes passavam a ocupar.

Nesse CD também se aprofundam as relações de tensão com o consumo, o consumismo e a ostentação de marcas, mas pendendo quase sempre para uma justificativa dessa ostentação e uma forma de expressão de poder com relação aos vermes e aos *boys*.

Por último, a gramática evangélica entra avassaladora nesse trabalho, diminuindo o espaço antes dedicado às religiões afros. Vale citar que Mano Brown já frequentou religiões afrobrasileiras e igrejas evangélicas. No entanto, cabe apresentar sua opinião sobre a questão, em entrevista concedida em 2009: “Sou contra religião. Porque virou empresa. Deus está nas pequenas coisas”. (Mano Brown, *Revista Rolling Stone*, p. 82, 2009).

### **Quarta Fase (2009-2013)**

Para esta tese, a quarta fase dos Racionais MC’s é composta pelo CD “Tá na chuva” e por letras avulsas lançadas fundamentalmente via internet. Cabe, no entanto, uma importante ressalva. “Tá na chuva” não é propriamente um CD lançado pelos Racionais. Este trabalho é fruto de uma recopilação feita por fãs de faixas lançadas pelo grupo na internet de maneira avulsa ou de participações de integrantes dos Racionais em faixas de CDs de outros grupos. Dessa forma, o CD “Tá na chuva” surgiu em bancas de comércio ambulante na cidade e disponível para ser baixado via internet. Como o álbum é uma junção de raps gravados de maneira dispersa pelo grupo, as faixas que aparecem nesse CD também variam de acordo com quem fez a recopilação, ainda que existam algumas faixas que aparecem em todas as versões. As faixas que surgem nas distintas versões desse CD foram gravadas entre 2004 e 2009. Esta pesquisa escolheu referendar o ano de 2009 como o marco temporal destas faixas pelo fato das mesmas terem sido apresentadas em conjunto nesse ano. Por mais que “Tá na chuva” não seja um CD oficial do grupo, marcou certa tendência entre os fãs de rap, que terminaram por reconhecer esse trabalho. Por isso a decisão desta pesquisa de colocar este CD como passível de análise.

Cabe lembrar também que nos últimos anos, muitos raps dos Racionais passaram a circular pela internet, algumas vezes com gravações não finalizadas e não fazendo parte de nenhum CD. Essas obras também serão passíveis de uma breve análise aqui, sendo catalogadas como *letras avulsas*. Sobre a demora para lançar um novo CD (o último oficial com gravações inéditas foi em 2002) e a prática recorrente de lançar raps avulsos via internet, discorreu assim KL Jay, DJ dos Racionais: “hoje todo mundo lança música na internet. O mundo mudou. Nós mudamos também”<sup>62</sup>. Sobre o mesmo tema, afirmou Mano Brown: “tem muita música dos Racionais na rua. O disco hoje é um detalhe (Mano Brown, Entrevista concedida ao programa VMB, MTV. 20/08/2012). Na mesma entrevista, e se atendo às vantagens da internet, assim discorreu Ice Blue, outro integrante do grupo: “a internet quebrou o monopólio da produção e da distribuição. Foi aí que o rap começou a ter um pouco mais de voz” (Ice Blue, Entrevista concedida ao programa VMB, MTV. 20/08/2012).

Segue abaixo uma breve descrição e análise das letras que compõem esta quarta fase.

### ***Tá na chuva – 2009***

“Tá na chuva” - 2009<sup>63</sup>

“Mulher elétrica” - 2009<sup>64</sup>

”Canto de oração e oyá”- 2009<sup>65</sup>

“Eu sou 157 nova versão” - 2009

“Quem procura acha” - 2009

“O inimigo é de graça” - 2009

“O jogo é hoje” - 2009<sup>66</sup>

“Mãos” - 2009<sup>67</sup>

<sup>62</sup> Informação extraída do sítio [www.soma.am](http://www.soma.am), acessado em 31/12/2012.

<sup>63</sup> Lançada na internet em outubro de 2006, esta faixa se encontra presente no novo disco solo de Edi Rock, *Contra nós ninguém será* (2012).

<sup>64</sup> Esta gravação não é dos Racionais MC's. É um trabalho solo de Mano Brown, gravado juntamente com a Banda Black Rio.

<sup>65</sup> Esta faixa foi composta pelo grupo de samba paulistano Sensação. Nesta gravação, ela é interpretada em um espetáculo ao vivo onde se gravava o DVD/CD *Para Ver o Sol Brilhar* (2007), do cantor de samba romântico Belo, à época recém liberado da prisão, onde havia cumprido pena por tráfico de drogas. Mano Brown canta nesta faixa como convidado especial na gravação do referido DVD.

<sup>66</sup> Rap com temática futebolística gravada em um trabalho homônimo, patrocinado pela empresa de materiais esportivos *Nike*. Causou polêmica o fato de Mano Brown ter assinado um contrato com essa empresa. Sobre o assunto, discorreu Mano Brown que o trabalho gerou: “um bom dinheiro para os padrões do rap”. Sobre a acusação recorrente de que o compositor havia se transformado em um homem de negócios, assim falou Mano Brown: “vamos colocar uma explicação para isso: tudo que for para um benefício coletivo, um progresso autossustentável, estou aí para ouvir. Nada que seja escravagista, nada que seja paternalista do rico para o pobre. Quero que o barato venha, que a gente consiga organizar e que funcione por muito tempo. Esse é o termo do momento, mundial: sustentabilidade”. Ambas as citações acima foram extraídas da entrevista publicada na Revista Rolling Stone (2009).

## Letras avulsas

“Depoimento do Guina” - 2009<sup>68</sup>

“Mente de vilão” - 2009<sup>69</sup>

“Sou pmz, sou Racionais” - 2009<sup>70</sup>

“Eu sou função” - 2009<sup>71</sup>

“Homem gol” - 2010<sup>72</sup>

“Homem invisível” - 2010

“Cores e valores” - 2010

“República dos Lokos” - 2012<sup>73</sup>

“Thats my way” - 2012<sup>74</sup>

“Mil faces de um homem leal – Marighella” - 2012<sup>75</sup>

<sup>67</sup> “Mãos” é um samba composto por Almir Guineto e gravado com sucesso por Zeca Pagodinho no começo da década de 1990. Nesta versão, Mano Brown improvisa versos na faixa gravada pelo compositor do samba em seu CD *Todos os Pagodes*, lançado em 2001.

<sup>68</sup> A faixa “Depoimento do Guina” que aparece no CD “Tá na Chuva” é polêmica. Ao que parece, alguém que se faz passar por Guina, um ex-integrante dos Racionais, realizou uma gravação em que afirma ter tomado 32 tiros e sobrevivido, dentre outras histórias poucos críveis no decorrer de uma trajetória bandida. Os integrantes dos Racionais pouco se pronunciaram sobre a questão. Em um vídeo caseiro, Mano Brown afirma que a pessoa que faz se passar por Guina “mente demais”. Também na internet existem vários testemunhos de evangélicos afirmando que Guina é um falso profeta. De qualquer maneira, esse depoimento que virou faixa de um CD apócrifo foi associado a obra dos Racionais. Esta pesquisa hesitou bastante entre colocar ou não esta faixa como sendo passível de análise, para no final optar por deixá-la, com a ressalva que marca esta nota de rodapé. A justificativa para incluí-la é justamente a polêmica que se formou ao redor do depoimento, de Guina e dos Racionais. Vale então confirmar a assertiva: a faixa “Depoimento de Guina” não é uma obra dos Racionais. Fica a sugestão de escuta de seu depoimento como exemplo das interações entre rap e gramática evangélica, ainda que o sujeito em questão seja acusado por muitos de ser um farsante.

<sup>69</sup> Faixa disponibilizada na internet. É um trabalho solo de Mano Brown, gravado juntamente com a Banda Black Rio.

<sup>70</sup> Rap gravado em CD da Posse Mente Zulu com participação de Mano Brown.

<sup>71</sup> Gravado por Mano Brown e pelo rap Dexter, este rap está disponível na internet desde 2007.

<sup>72</sup> Faixa de autoria de Jorge Ben Jor, gravada pelo autor juntamente com Mano Brown para uma campanha publicitária da Nike em 2010.

<sup>73</sup> Rap gravado em 2009, mas só disponibilizado na internet em 2012. Esta gravação surgiu de uma oficina realizada entre *rappers* brasileiros, franceses, estadunidenses e colombianos no bairro de Cristiania, em Copenhague, Dinamarca.

<sup>74</sup> Rap composto por Edi Rock e gravado por este juntamente ao cantor Seu Jorge. O clipe deste rap foi bastante divulgado e concorreu ao prêmio de melhor clipe do ano de 2012, em premiação organizada pelo canal especializado MTV. Esta faixa estará no novo CD de Edi Rock, *Contra nós ninguém será*, mas é interpretada nos espetáculos dos Racionais.

<sup>75</sup> A autoria deste rap é de Mano Brown, tendo sido disponibilizado na internet em 2012, juntamente com um clipe que se tornou famoso e ganhou o prêmio de melhor clipe do ano em premiação organizada pela MTV. Este rap foi composto por encomenda para ser trilha sonora de um filme sobre a vida de Carlos Marighella. No clipe contracenam todos os integrantes dos Racionais MC's e este rap é cantado nos shows do grupo.

Nesta quarta e última fase dos Racionais MC's segue o caráter hedonista das letras já visualizadas no CD de 2002. Ostentação segue expressando potência. Por outro lado, explicita-se o caráter politizado do grupo com a faixa “Mil faces de um homem leal – Marighella”. As novas faixas possuem muitas participações especiais, das quais se fazem notar às aproximações com cantores de samba; com grupos de música black, em especial a Banda Black Rio, com a qual Mano Brown começou a fazer shows; com músicos de outros gêneros musicais e com vários cantores de rap. As batidas estão mais sofisticadas e os integrantes dos Racionais mostram-se musicalmente mais ousados. Notam-se mais inserções de vozes, ruídos variados e experimentações sonoras. As faixas estão mais dançantes e próximas à música black da década de 1970 e ao funk antigo. No campo poético, também se nota uma busca à variedade de estilos, formas e conteúdos. Surgem mais citações a clássicos da literatura universal e mais citações de versos de canções brasileiras famosas. Notam-se excelentes jogos de rima e até um experimento apenas com rimas proparoxítonas como a realizada no rap “Homem invisível”. Por outro lado, já não há mais as clássicas narrativas periféricas<sup>76</sup>. O grupo passa a dar mais entrevistas para a imprensa, mas segue negando os grandes veículos de comunicação<sup>77</sup>.

Após esta breve apresentação da obra do grupo, com uma proposta de entendimento da mesma por fases, o texto analisará essa mesma obra de uma maneira transversal, aglutinando as diversas letras do grupo por temáticas e discorrendo sobre cada uma delas.

### ***Análise temática da obra dos Racionais MC's***

No total, 66 raps dos Racionais MC's foram analisados, dos quais emergem sete grandes temáticas principais que ocuparam suas poesias. Levando-se em consideração que a obra do grupo é extensa e vasta e que a maioria dos raps trata de muitos temas numa mesma

---

<sup>76</sup> Ao que parece, existe uma intencionalidade político-social para o fim das letras que faziam descrições da periferia. Segundo Mano Brown, argumentando sobre a incorporação de outros temas para suas composições: “Não vou mais traçar retrato de lugar nenhum pra ninguém. Muito menos para os ricos. Eu não vou mais mapear a minha quebrada para os caras. Não vou lavar roupa suja para eles ouvirem” (Mano Brown. Entrevista concedida a Revista Rolling Stone. p. 83. Dez/2009).

<sup>77</sup> Sobre a questão, assim discorreu o *rapper* Gog, no seminário Estética de Periferia, em 2011: “O Racionais é só *não vou* e isso virou mídia para os Racionais. A primeira geração foi prejudicada por isso. Os Racionais foram empurrados pela segunda geração a dizer sim”. Em entrevista concedida a TV PT, Edi Rock discorreu sobre o mesmo assunto. Ao ser indagado pela entrevistadora se: - *vocês abririam mão, daquela coisa, por exemplo, de dar uma entrevista para um grande veículo de comunicação?*. Edi Rock foi rápido e taxativo na resposta: - *Menos pra Globo*.

letra, metodologicamente optou-se para esta classificação perceber qual era a temática principal da letra a ser analisada, e classificá-la de acordo com essa temática principal. No entanto, isso não impediu que alguns raps entrassem em duas ou mais categorias distintas. As sete temáticas que em grandes traços poderiam resumir a obra dos Racionais, de acordo com esta pesquisa, são:

**1) Narrativas da vida na periferia/descrições do cotidiano da periferia;**

16 letras

**2) Narrativas da vida no crime/trajetórias bandidas;**

14 letras

**3) Reflexividade/olhar sobre a própria trajetória pessoal e/ou artística;**

13 letras

**4) Convite à ação/fortalecimento subjetivo/orgulho da própria condição;**

12 letras

**5) Crítica à sociedade/crítica às elites/crítica aos boys;**

7 letras

**6) Denúncia ao racismo/consciência e afirmação da negritude;**

6 letras

**7) Relação homem/mulher;**

5 letras

Existem ainda duas subtemáticas com apenas duas letras cada uma delas. São elas: *Saudação aos pares* e *Narrativas do futebol*.

Apresentadas cada uma das temáticas em que se divide a obra dos Racionais, o texto passará a partir deste ponto a discorrer analiticamente sobre cada uma delas.

**Narrativas da vida na periferia/descrições do cotidiano da periferia; (16 letras)**

“Pânico na zona sul” (1988); “Fim de semana no parque” (1993); “Homem na estrada” (1993); “Capítulo 4, versículo 3” (1997); “Periferia é periferia” (1997); “Em qual mentira vou acreditar” (1997); “Mágico de Óz” (1997); “Fórmula Mágica da Paz” (1997); “Vida Loka Parte I” (2002); “Vida Loka Parte II” (2002); “12 de outubro” (2002); “Crime vai e vem” (2002); “Expresso da meia-noite” (2002); “Da ponte pra cá” (2002); “Quem procura acha” (2009); “Eu sou função” (2009).

As aqui denominadas *Narrativas da vida na periferia* foram o tema principal de pelo menos 16 letras do Racionais. Isso não quer dizer que a *periferia* não houvesse sido retratada em outras letras. Pelo contrário, *periferia* é tema onipresente na obra dos Racionais. Ela é retratada por meio de personagens, situações, vivências, eventos e descrições. Dessa exaustiva pintura do que seja a vida na periferia, observa-se um local permeado de miséria, violência, desconfiança e medo, mas também um local com personalidade própria, com uma população inteligente e capaz de superar seus desafios e dilemas pessoais e coletivos. Dentre todas as letras dos Racionais, destacam-se 16 como tendo a periferia como temática principal, e dessas 16 extraem-se aqui três, pela representatividade que tiveram nos momentos em que foram escritas: “Fim de Semana no Parque” (1993); “Fórmula Mágica da Paz” (1997) e; “Da Ponte pra cá” (2002).

“Fim de semana no Parque” – 1993

Rap que marcou a explosão dos Racionais nas periferias de São Paulo, caracteriza-se por ser uma denúncia feroz contra a desigualdade social, contrapondo o modo de vida dos pobres com o das elites. Tendo a violência como pano de fundo e o resgate da solidariedade no âmbito periférico, sugere que a população periférica possui a possibilidade de propor e empreender saídas coletivas. É um clássico do rap nacional e da música brasileira como um todo.

“Fórmula Mágica da Paz” – 1997

É um dos mais belos raps compostos pelos Racionais MC's. A letra começa lembrando a própria infância do autor (Mano Brown) e discute a relação de amor e ódio

com o próprio bairro em um cenário de violência e dor. Narra de forma dramática as impossibilidades do autor com relação à morte violenta de seus amigos e aponta em dois momentos da letra que o rap é um caminho contra a violência. Também é um dos primeiros raps a fazer uma análise reflexiva sobre a própria condição de artista e não apenas um olhar para o externo, mas da própria posição com relação ao externo. É um grito desesperado e um clamor pelo fim da violência. A saída para essa situação só ocorreria por mágica. Da beleza de alguns versos, destacam-se os que se seguem, como uma das mais terríveis e belas narrativas dos séculos de opressão e violência às classes populares no Brasil:

*“Dois de Novembro era finados.  
Eu parei em frente ao São Luis  
Do outro lado  
E durante uma meia hora olhei um por um  
E o que todas as senhoras tinham em comum:  
A roupa humilde, a pele escura,  
O rosto abatido pela vida dura  
Colocando flores sobre a sepultura”*

Faz-se interessante notar como nos raps “Fim de Semana no Parque” e “Fórmula Mágica da Paz” os retratos realizados são em formas de cenas. Cada letra dessa não é composta de apenas uma história, mas de várias cenas que em conjunto formam uma totalidade. Vale lembrar que essa maneira de contar uma história por meio de cenas que vão se sucedendo é a mesma de clássicos da literatura universal como *Dom Quixote de La Mancha*, de Miguel Hernández e *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri, nos quais os protagonistas passam por situações que não necessariamente têm conexões entre si, mas que em seu conjunto ganham um sentido. Em muitas das vezes, essas cenas são obstáculos que os protagonistas devem transpor.

“Da Ponte pra cá” – 2002

No que tange à forma, “Da Ponte pra Cá” apresenta novidades, assim como suas clássicas contemporâneas lançadas em 2002, “Jesus Chorou” e “Negro Drama”. Nelas, as cenas ficaram mais curtas, sendo retratadas às vezes em grupos de quatro versos. Por vezes,

várias ideias soltas são lançadas, cada uma ocupando um ou dois versos apenas. Aos poucos, as narrativas foram ficando caleidoscópicas.

“Da Ponte pra Cá” aponta as diferenças entre a forma de se viver *do lado de lá e do lado de cá* da ponte, afirmando a necessidade de possuir alguns atributos para viver no lado periférico, questão esta já presente em raps como “Hey Boy”. “Da Ponte pra Cá” é uma exaltação à condição do *rapper* que ascende socialmente cantando. Por várias vezes, este *rapper* ameaça de maneira violenta inimigos ou possíveis ameaçadores, numa espécie de figura discursiva que iria se fazer cada vez mais presente nas letras do grupo, aquela em que o estilo de vida de um criminoso é retratado como sendo o estilo de vida de um *rapper*, ainda que este reiteradamente afirme que não pratica atividades ilícitas. Não existe a prática ilícita, mas a cópia de um estilo *marginal-ilícito*, por assim dizer.

Enfim, “Da Ponte pra Cá” é um brinde de uma comunidade de eleitos, uma ode a um pequeno grupo que conseguiu a vitória por meio do rap. É notória a exaltação ao consumo e a ostentação de marcas enquanto prestígio social. A letra também é recheada de ironia com relação aos boys e ao Zé Povinho, a dupla ruptura de antagonismos realizada pelos *manos*, como já discutido.

Das demais letras aqui consideradas *narrativas da periferia*, vale ainda fazer algumas considerações. “Em qual mentira vou acreditar” (1997) abusa do humor e da ironia, elementos presentes também em raps com outras temáticas como é o caso de *Fone*. “Mágico de Óz” (1997) forma par com “Fórmula mágica da paz”. Composta por Edi Rock, “Mágico de Óz” retrata a periferia pelo viés da violência, clamando pelo seu fim e ratificando a impossibilidade de saídas para os dilemas da população periférica que marcaram as letras de 1997. Nesse caso, a violência é vista pelos olhos de um menor abandonado, que encontra nas drogas um refúgio para a violência policial, para a indiferença da sociedade e para a tragédia pessoal que vive. Na senda dos raps de 1997 está “Capítulo 4, versículo 3” (1997), um dos mais fortes, violentos e ameaçadores do grupo. Neste rap também se utiliza a metáfora do *rapper* enquanto criminoso.

O rap “Vida Loka Parte I” (2002) utiliza na forma não os flashes descritivos dos raps de 2002, mas volta às descrições de cenas como nos primeiros raps da década de 1990. Este rap tem uma experiência pessoal do artista como centro. Como foi acontecendo no decorrer da obra do grupo, já não era mais um *eu* que via, mas um *eu* que narrava sua própria experiência.

Em suma, uma narração da periferia, com ênfase na violência e permeada por uma análise proto-reflexiva.

Já em “Vida Loka Parte II” (2002) descreve-se a união e a vitória dos *parceiros*, pequeno grupo que conseguiu a vitória por meio do rap. Novamente surge forte a ostentação de marcas enquanto prestígio social e a crítica aos Zé Povinho. Não é um discurso inflamado, mas novamente surge a narrativa desesperadora da condição de violência e pobreza enquanto morador da periferia. Ode a fatura, mas fatura sempre relacionada com ostentação de signos de distinção. O arranjo apela para um tom intimista como quem conta uma história ao pé do ouvido. É um rap melancólico e um dos mais dramáticos de toda a obra do grupo.

“Crime vai e vem” (2002) e “Expresso da meia-noite” (2002), enfatizam a violência e o uso e o tráfico de drogas. “Quem procura acha” (2009), centra-se na crítica aos traidores, servindo como um aviso a estes.

Para finalizar este tópico, cabe lembrar que a obra dos Racionais, com suas letras duras e reais, ajudaram a criar uma nova forma de interpretação do que seria a periferia. Por um lado, o forte caráter imagético das letras carregadas de realismo abriu caminhos insuspeitáveis para toda uma geração da cinematografia brasileira, passando por seriados e novelas. Também estas narrativas da periferia chamaram a atenção para diversas carências materiais e violências variadas que ocorriam nas periferias. Por fim, ajudou a fomentar um novo significado para o termo *periferia*, agregando as possibilidades criativas dessa população, a participação política e as potencialidades da mesma fundamentalmente no âmbito da ascensão social por meio do poder aquisitivo e de demonstrações de força pelo uso ou ameaça de uso da violência.

#### **Narrativas da vida no crime/trajetórias bandidas; (14 letras)**

“Mano na porta do bar” (1993); “Homem na estrada” (1993); “Tô ouvindo alguém me chamar” (1997); “Rapaz comum” (1997); “Diário de um detento” (1997); “Mágico de Óz” (1997); “Eu sou 157” (2002); “Na fé firmão” (2002); “A vida é desafio” (2002); “Crime vai e vem” (2002); “Depoimento do Guina” (2009); “Mente de vilão” (2009); “Canto de oração e oyá” (2009); “Inimigo é de graça” (2009).

A história de um ex-presidiário é o centro da narrativa de “Homem na estrada” (1993), um dos clássicos do rap nacional. O arranjo em tom menor repetido a insistência, somado a

figuras imagéticas na letra que induzem a um incômodo sensitivo como em “*cheiro horrível de esgoto no quintal/calor insuportável/28 graus*”, induzem o ouvinte a sensações de mal estar e cansaço. Há uma inequívoca sinergia entre forma, conteúdo e o que ambas querem deixar entrever do que seria a vida na periferia.

“Tô ouvindo alguém me chamar” (1997) e “Rapaz comum” (1997) utilizam o eu-lírico em primeira pessoa para que baleados quase-mortos contem sua própria trajetória no mundo do crime. Por sua vez, “Diário de um detento” (1997) é a história musicada do Massacre do Carandiru, ocorrido em 1992. O rap é uma parceria entre Mano Brown e Jocenir, detento da Casa de Detenção que vivenciou o massacre. Graças ao clipe desse rap, o grupo venceu o prêmio concedido pelo canal de televisão especializado MTV na categoria *melhor clipe do ano* de 1997. Esse prêmio foi um dos principais momentos da aceitação e posterior escuta da obra do grupo por parte de setores sociais não populares.

Em “Eu sou 157” (2002) utiliza-se o eu-lírico em primeira pessoa para falar da vida de um bandido, suas relações com o tráfico de drogas e a polícia, e a desconfiança dos vizinhos pobres. O refrão que diz “*hoje eu sou ladrão/artigo um cinco sete/as cachorras me amam/os playboy se derrete/ hoje eu sou ladrão/artigo um cinco sete/a polícia bola um plano/sou herói dos pivete*” é pegajoso, quase hit. Por mais que a letra seja trágica no final, com a morte do protagonista numa tentativa de assalto, fica difícil não assimilar essa escuta como um elogio à vida bandida.

“Na fé irmão” (2002) transcorre numa tênue linha entre o que é narrativa *rapper* e o que é narrativa bandida. Após varias escutas, conclui-se que aqui novamente se utiliza o recurso da falar da vida de *rapper* utilizando-se de situações e gramáticas de trajetórias criminosas, ainda que exista uma forte citação do bandido que se cansou de ser trabalhador e passou a roubar para possuir poder.

“Mente de vilão” (2009), dada a conhecer via internet no segundo quinquênio dos anos 2000, resume bem por meio de flashes narrativos a potência do pobre periférico na contemporaneidade, ao ameaçar por meio da violência, fazer elogios ao ato de cantar rap e demonstrar poder por meio da capacidade de consumo.

Muitas vezes a obra dos Racionais MC’s, e dos grupos de rap em geral, ficou associada a serem meras narrativas do crime e elogio aos bandidos. A questão é polêmica. Daniel Hirata (2011) estudou a obra dos Racionais MC’s tendo como centro de sua análise as imprevisibilidades da condição periférica, mais especificamente daqueles que possuem um

grau maior de relação com atividades ilícitas. O autor trabalha fundamentalmente com três categorias, todas elas extraídas da interação da obra do grupo com a realidade social e com as pesquisas de campo feitas por ele: a concepção da vida como guerra; a aleatoriedade da *vida loka* e; a distinção entre guerreiros e vermes. Segundo o autor, a obra do grupo discorre sobre a vida bandida chamando a atenção sobre as dificuldades que esta presença, sem funcionar apologia ao crime. Por sua parte, Alessandro Buzo (2012) relata um encontro promovido por Mano Brown juntamente a *rappers* do Brasil inteiro com o intuito de chamar a atenção de todos sobre as letras. Segundo Mano Brown, os fãs de rap estavam interpretando de maneira equivocada muitas das letras, observando um elogio à vida bandida. Brown relatou a seus colegas que o rap não deveria servir para incentivar a entrada de jovens no crime. Mesmo que esta não fosse a intenção dos raps, era assim que estava sendo interpretado, e os letristas deveriam ter mais atenção, segundo Mano Brown.

De todo modo, este trabalho afirma que a recorrência de letras com trajetórias bandidas trouxe à luz pública uma realidade pouco contada e cantada. Na tradição musical brasileira, o samba ocupou esse espaço, discorrendo sobre malandragem e bandidagem. No entanto, foi somente com a obra de Bezerra da Silva que esta temática ganhou relevância, profundidade e protagonismo. Em muitos momentos, os integrantes dos Racionais citaram Bezerra da Silva como uma referência. Cabe ressaltar, no entanto, que a obra dos Racionais apresenta uma intensidade e uma dramaticidade com relação ao tema nunca vista na obra de Bezerra da Silva.

As trajetórias bandidas dos Racionais, com citação da violência entre pares serviu também para a tentativa de apaziguar e pacificar a convivência entre os moradores da periferia. Isto é um fato. O que não se pode afirmar é se a obra do grupo impediu jovens de começarem a praticar atividades ilícitas. Se de fato não é a intenção do grupo fazer apologia à vida bandida, é notória e densa a citação elogiosa a esse estilo de vida.

Em outro âmbito, as reiteradas denúncias do grupo ajudaram a consolidar uma crítica pública e abrangente a atuação policial nas periferias de São Paulo. Também a mensagem de largo alcance social emitida pelo grupo auxiliou na discussão pública sobre as más condições da população carcerária, reiteradamente publicizada pelo grupo. A obra dos Racionais interagiu com uma gramática e com um arcabouço simbólico colocado em prática pelo PCC.

### **Reflexividade/olhar sobre a própria trajetória/pessoal e/ou artística (13 letras)**

“Vivão e vivendo” (2002); “Negro Drama” (2002); “Jesus Chorou” (2002); “Vida Loka Parte I” (2002); “Vida Loka Parte II” (2002); “A vítima” (2002); “Na fé firmão” (2002); “A vida é desafio” (2002); “1 por amor, 2 por dinheiro” (2002); “De volta a cena” (2002); *Mente de vilão* (2009); *Eu sou função* (2009); *Thats my way* (2012).

O tema da reflexividade, ou da análise da própria trajetória pessoal e artística, foi a questão mais abordada pelo grupo no CD *Nada Como um Dia Após o Outro Dia*. É certo que raps como “Fórmula mágica da paz” (1997), já esboçavam essa questão, assim como é fato que raps lançados depois da safra de 2002 continuaram com a temática. No entanto, foi no referido CD que a questão ganhou seu ponto alto. Autores como Zeni (2004) e Kehl (2008) comentam esse ponto de inflexão na trajetória do grupo.

O rap “1 por amor, 2 por dinheiro” (2002) retrata a épicica de quem ganhou a vida fazendo rap. Novamente a ovação a um pequeno grupo que ascendeu socialmente e a ostentação de marcas enquanto prestígio social.

No entanto, sobre essa temática, dois raps são exemplares: os já citados “Negro Drama” (2002) e “Jesus Chorou” (2002), clássicos da obra do grupo. O primeiro retrata a condição do negro no Brasil. A exploração e a humilhação histórica. A escravidão e a pobreza. Logo, retrata como o negro saiu dessa condição para dar a volta por cima e conquistar espaços nesta sociedade. Entremeando e exemplificando a narração, a própria história pessoal, da pobreza e da vergonha até chegar à fama, status, dinheiro e poder. “*tin tin um brinde pra mim/sou exemplo de vitórias, trajetos e glórias*”. Por sua vez, “Jesus Chorou” expressa decepção e frustração derivadas da incompreensão dos próprios pobres com relação à obra do grupo. Também decepciona a atitude mesquinha de alguns pobres, a ponto do compositor, Mano Brown, se sentir traído, perseguido e crer de maneira confusa que estão tramando o seu assassinato. Os dois raps em questão são belíssimas obras de arte, e cada um deles é uma resposta do *mano* a dupla ruptura realizada por eles: “Negro Drama” é dedicada aos boys, “Jesus Chorou” ao Zé Povinho.

De fato, esses dois raps são a melhor expressão de uma angústia que o grupo vivia no momento (2002) e que se expressa em variadas letras. Essa angústia derivava fundamentalmente do dinheiro ganho pelo grupo em sua carreira e das acusações que o enriquecimento causava, tanto por parte de boys como de Zés Povinhos da vida real.

Ascender socialmente era se afastar da classe social que haviam defendido desde seu surgimento no mundo artístico. Como lidar com o fato de muitos dos pares acreditarem que o grupo estava traíndo sua origem, e logo os pares? Como continuar cantando a miséria e criticando o sistema se eles mesmos não eram mais miseráveis? Não à toa várias passagens afirmam o pertencimento ao mundo da favela, mesmo já não sendo moradores da mesma. Em uma passagem, canta Edi Rock: “*o dinheiro tira o homem da miséria/mas não pode arrancar de dentro dele a favela*”. Em assim recita Mano Brown: “*you sai da favela/mas a favela nunca sai de você*”. Uma frase ouvida pelo autor em um evento musical, proferida por um fã do grupo, dizia o seguinte: “os Racionais não precisam ficar justificando nada”.

Enfim, aquele momento colocava muitas questões, e a obra artística resultante daquele momento expressava todas as questões postas. No que tange à realidade social que se costura intermitentemente com a obra dos Racionais, cabe destacar que a problemática da ascensão social se transformou em dilema e panacéia de toda uma geração de jovens moradores das periferias nos anos 2000, fundamentalmente com o advento do *lulismo*. Mesmo sendo anterior ao processo, os raps citados acabaram servindo como trilha sonora de questões subjetivas colocadas a toda uma geração. Ascender socialmente ou não? Como? Com qual justificativa? Mostrar pro boy que o jovem periférico é capaz de ganhar dinheiro e ostentar? Ganhar dinheiro mantendo os valores familiares e de comunitarismo que compõem o arcabouço simbólico periférico? Demonstrar que toda conquista ocorreu pelo suor e pelo trabalho? Todo pobre periférico que teve acesso a alguma renda nos anos 2000, após muito suor, trabalho e programas sociais é meio *Negro Drama*?<sup>78</sup>.

Polêmicas à parte, cabe aqui uma consideração: o fato de os Racionais e toda uma geração de *rappers* terem cantado de maneira recorrente que o rap os salvou, foi de fundamental importância para toda uma geração que escolheu a arte como forma de escapar das possibilidades oferecidas por atividades ilícitas, por um lado, e por outro evitar o mundo do trabalho degradante e explorador. Fazer arte na periferia foi uma decisão parametrizada por essa dupla recusa e incentivada por uma gramática simbólica que perpassou toda uma

---

<sup>78</sup> Exemplos da força simbólica e subjetiva dessa rap: em programa de televisão da TV Bandeirantes que contava a história do jogador Elias, ex-Corinthians, este pediu “Negro Drama” para representar sua trajetória. Em outra ocasião, Ronaldo Fenômeno pediu a canção para o programa Fantástico da TV Globo, com a intenção de comemorar os três gols feitos em partida realizada no dia 08 de julho de 2009. Em outro contexto, um blog do site Yahoo, ao analisar os problemas profissionais e pessoais do jogador Adriano, utilizou a canção “Negro Drama” como metáfora. (Site Yahoo. Acessado 5 de novembro de 2012).

geração e foi potencializada pelo discurso dos Racionais. De certo modo, a obra dos Racionais antecipa a explosão artística da periferia. Deve-se lembrar também que o boom artístico na periferia, para além da dupla recusa já apontada e do discurso fomentador, foi propiciado materialmente por muitas organizações não governamentais e projetos públicos que financiaram atividades artísticas.

### **Convite à ação/fortalecimento subjetivo/orgulho da própria condição (12 letras)**

“Beco sem saída” (1990); “Jorge da Capadócia” (1997); “Sou mais você” (2002); “Vida Loka Parte I” (2002); “A vida é desafio” (2002); “1 por amor, 2 por dinheiro” (2002); “Vida Loka Parte II” (2002); “Canto de oração e oyá” (2009); “O jogo é hoje” (2009); “Eu sou função” (2009); “Homem invisível” (2010); “Thats my way” (2012).

Para além dos raps aqui citados, onde a questão se coloca de maneira mais evidente, toda a obra dos Racionais é um fortalecimento da estima do morador da periferia, do negro, do jovem. São inúmeras as passagens na obra do grupo onde se induz à ação, contra a passividade e o cansaço. São incontáveis os versos que pontuam as belezas da condição do negro e a capacidade de superação de suas próprias misérias por parte do jovem periférico. São muitos os conselhos para fortalecer a subjetividade de uma geração. De fato, o rap funcionou como uma espécie de terapia coletiva ou de livro de auto-ajuda, como o autor deste trabalho ouviu certa vez. Assim como a era Lula, e paralela a ela, o discurso do rap teve como um de seus desdobramentos o fim, ou diminuição, do complexo de inferioridade da população pobre. Dentre vários, esta pesquisa escolheu apenas um exemplo: a faixa de abertura do CD *Nada Como Um Dia Após o Outro Dia*, cujo nome já é sintomático: “Sou mais você”.

A faixa começa com som de carros brecando, sons de tiros e latidos de cachorros, simbolizando a violência da periferia. Logo após, canta um galo. Começa um som de despertador e um arranjo musical (do grave ao agudo) que induz a sensação de começo ou abertura. Surge a voz de Brown, declamando em forma de conselho e incentivo:

*“Bença Mãe/Estamos iniciando nossas transmissões/ essa é a sua rádio Êxodos/Hey hey, vamô acorda, vamô acorda/Porque o sol não espera/Demorou, vamô acorda/O tempo não cansa/Ontem à noite você pediu, você pediu/ Uma oportunidade, mais uma chance/Como Deus é bom né não nego/Olha aí, mais um dia todo seu/Que céu azul loko hein?/ Vamô*

*acorda, Vamô acorda/Agora vem com sua cara/Sou mais você nessa guerra/A preguiça é inimiga da vitória/O fraco não tem espaço e o covarde morre sem tentar/Não vou te enganar/O bagulho tá doido, ninguém confia em ninguém, nem em você!/Os inimigos vem de graça/É a selva de pedra, ela esmaga os humildes demais/Você é do tamanho do seu sonho/Faz o certo, faz a sua/Vamô acorda, vamô acorda/Cabeça erguida, olhar sincero/Tá com medo de quê?/Nunca foi fácil/Junte seus pedaços e desce pra arena/Mas lembre-se/Aconteça o que aconteça/Nada como um dia após o outro dia”.*

### **Crítica às elites/crítica à sociedade/crítica aos boys (7 letras)**

“Tempos difíceis” (1988); “Hey Boy” (1990); “Mágico de Óz” (1997); “12 de outubro” (2002); “Otus 500” (2002); “Tá na chuva” (2009); “Mil faces de um homem leal – Carlos Marighella” (2012).

Para esta pesquisa, as sete letras acima apontadas tiveram como temática principal a crítica a esta sociedade e/ou a crítica às elites governantes. No entanto, é notório que esta temática ultrapassa as sete letras aqui apontadas, surgindo em variados versos durante a obra dos Racionais. Uma das formas de como o grupo abordou esta questão foi a dualização da sociedade, que aparece sempre dividida em pares binários de acesso à renda (ricos e pobres); de localização geográfica (centro e periferia); e de estilo de vida (manos e playboys). A exceção surge neste terceiro item, em que a partir de dado certo momento da obra do grupo passa a ser descrita a figura do Zé Povinho.

Desta dualidade, é em tom de acusação e ameaça que se explicam as contradições e dilemas da sociedade atual, como desdobramento do modo de vida burguês e da forma como as elites governam o mundo.

### **Denúncia ao racismo/consciência e afirmação da negritude (7 letras)<sup>79</sup>**

“Racistas Otários” (1990); “Voz ativa” (1992); “Negro limitado” (1992); “Júri Racional” (1993); “Negro Drama” (2002); “Cores e valores” (2009); “Homem Invisível” (2010).

A luta afirmação da negritude e pelo orgulho negro é recorrente na obra dos Racionais, mas fundamentalmente nas letras do primeiro período, onde a questão aparece como temática principal. Influenciado pelo Movimento Black Power e pelos Black Panthers estadunidense, e pelo movimento negro brasileiro, o grupo vocalizou potentes mensagens de autoafirmação da população negra. O orgulho da população negra foi um dos principais ingredientes que compôs tempos depois o *orgulho* da população periférica, derivando no *sujeito periférico*, de que se tratará no capítulo 4. Por meio da luta do negro, denunciava-se a docilidade, a tendência ao consenso, o discurso da miscigenação, dentre outros argumentos presentes na conformação de discursos hegemônicos sobre nossa sociedade. O rap “Voz ativa” (1992) explicita essa mensagem de autoafirmação. “Negro limitado” (1992) critica o negro que nada faz pela sua gente. Esse rap aponta que a saída está na cultura, na educação, no livro e na escola.

---

<sup>79</sup> Cabe ressaltar que na história da música popular brasileira alguns cantores ressaltaram a luta por reconhecimento do negro brasileiro, e fizeram dessa temática uma questão marcante de suas obras. Duas referências na questão são Martinho de Vila e Jorge Ben Jor que, como sabemos, muito influenciou a obra dos Racionais. Outra matriz formuladora de um discurso pioneiro sobre a temática negra foi o samba-enredo. Martinho da Vila afirmou certa vez que aprendeu quem era Zumbi dos Palmares ao ouvir o samba-enredo da Acadêmicos do Salgueiro para o carnaval de 1960, cujo título era *Quilombo dos Palmares*. Essa escola de samba teve como uma de suas características principais apresentar temas afros em uma época em que pouco ou nada se cantava sobre a questão. O enredo de 1960 é tido pela historiografia como o primeiro da história do carnaval a tratar da temática afro. No entanto, consultando informações sobre o carnaval paulista, me deparei com a informação de que já no ano de 1956 a escola de samba Nenê de Vila Matilde havia tratado de um tema afro, levando para a avenida o enredo *Casa Grande & Senzala*. O dado me soou bem interessante e me coloquei a pergunta: será então que uma escola de samba da cidade de São Paulo foi a primeira a colocar a questão negra enquanto temática?

### **Relação homem/mulher (5 letras)**

“Mulheres vulgares” (1990); “Parte II” (1993); “Fone” (2002); “Estilo cachorro” (2002); “Mulher Elétrica” (2009).

Sempre do ponto de vista do homem, as letras do grupo que especificamente tratam da relação homem-mulher o fazem de maneira pejorativa da figura feminina. A exceção fica para “Mulher elétrica” de Mano Brown, onde se faz um relato da sensualidade de uma mulher. Segundo comentários ouvidos em campo, essa letra não menospreza a figura feminina, mas segue visualizando a mulher apenas pelo âmbito da sexualidade. Segundo um intelectual uspiano, em conversa informal com o autor desta pesquisa, a canção “Mulher Elétrica” era uma forma de Mano Brown tentar ocupar um espaço do funk pancadão, hegemônico nas periferias com temáticas sensuais e dançantes.

Outro comentário, desta vez feito por uma militante do movimento feminista, afirmava que toda a música brasileira é machista, da música baiana ao funk, passando por Chico Buarque e Vinícius de Moraes. Os Racionais somente não teriam vergonha de demonstrar o machismo da sociedade.

O autor desta tese não possui elementos para fazer esta discussão de maneira aprofundada, mas não se pode discutir as letras dos Racionais sem pontuar que esta questão permeia a obra do grupo.

### **Saudação aos pares (2 letras)**

“Salve” (1997); “Trutas e quebradas” (2002).

“Salve” e “Trutas e quebradas” não são raps. São faixas nas quais se fazem declamações citando o nome de vários bairros pobres do Brasil e de várias pessoas próximas a cada um dos quatro integrantes do grupo. A própria nomeação pura e simples dessas localidades foi uma forma de romper a invisibilidade da pobreza e provar ao mundo a existência desses territórios. Essa prática é antiga nos raps dos Racionais e teve seu início no famoso “Fim de semana no parque”, de 1993. A citação nominal a vários indivíduos é mais uma forma do grupo expressar seu pertencimento a uma coletividade da qual eles são apenas a mais conhecida expressão. De certa forma, coloca em pé de igualdade os *famosos* e *trutas não*

*famosos*, expressando a horizontalização das relações proposta pelo grupo em várias obras. A citação a vários amigos também é uma forma de ratificar certa ovação aos pares, espécie de eleitos e em contraposição aos Zé Povinho. Esta citação a um grupo de pessoas que cercam os integrantes do grupo se tornou recorrente, fundamentalmente nas últimas obras. Se o rap de 1997 lista uma série de territórios, expressando a incondicionalidade da salvação, seja política ou religiosa, em 2002 a citação é aos amigos, aos próximos. Mas estas são apenas pistas e não é intenção deste trabalho esgotar esta questão. De qualquer modo, de maneira poética, a psicanalista Maria Rita Kehl, afirma que a faixa “Trutas e quebradas” é a mais interessantes do CD *Nada Como um Dia Após o Outro Dia* (2002). Escreve a autora: “a faixa mais comovente é “Trutas e quebradas”. Nenhuma história se conta ali. A música é simplesmente a celebração da solidariedade entre os manos” (KEHL, 2008: 100).

### **Narrativas do futebol (2 letras)**

“O jogo é hoje” (2009); “Homem gol” (2010).

Estas duas gravações foram realizadas para peças publicitárias da Nike. Em “Homem gol”, Mano Brown retrata uma vitória do Santos sobre o Corinthians na final do campeonato paulista de 1984. O que chama atenção nessas duas gravações é o fato do patrocínio da mesma ser feito pela Nike, antes mil vezes criticada pelos integrantes do grupo. Muito provavelmente os Racionais não concordem com a Nike nem com seus métodos. No entanto, e de maneira pragmática, jogam com as possibilidades que o sistema capitalista oferece, e muito dinheiro por vezes só chega por meio de alguns bons contratos. Questão polêmica para uma geração que faz arte e cultura visando à emancipação da população periférica. Emancipação esta que virá politicamente, mas também economicamente. Não se aprofundará aqui esta questão. Vale lembrar que é mais do que recorrente atualmente entre a população periférica, entre os movimentos sociais e organizações de esquerda, a prática da denominada “lavagem de dinheiro”, que consiste na prestação de serviços para ONGs ou na busca de financiamentos com empresas para poder desenvolver trabalhos sociais e/ou políticos, lutando sempre para que os ditames dos financiadores não interfiram no conteúdo a ser trabalhado pelos financiados. Muita arte crítica ocorre por esse mecanismo atualmente, assim como muita formação política. Com crítica ou elogios, os Racionais somente são filhos do seu tempo na maioria das vezes em que escrevem letras ou agem socialmente. Em algumas outras

vezes, o grupo enxerga para além do seu tempo fundando representações da realidade, que tempos depois se transformam em ações que incidem na própria realidade. A crítica ácida à sociedade, as narrativas da periferia e a afirmação do *orgulho* negro e periférico foram traços distintivos e à frente do tempo histórico quando o grupo os pontuou na década de 1990. Em pleno ano de 2012, fazer um rap e um clipe sobre Carlos Marighella foi outro ato desse tipo.

Até o ano de 1997 a obra do grupo se caracterizava por uma crítica feroz e pela busca do aumento da estima da população negra e periférica. Em alguns poucos momentos se visualiza a superação das condições de vida pelo caminho da educação, do estudo e dos livros. A partir de 1997 mais ou menos, a obra do grupo fica mais apocalíptica, imanente e denotando que a encruzilhada histórica em que se encontrava a população periférica era algo praticamente sem saída. Um beco escuro de morte e pobreza. O trabalho de 2002 parece ser o mais descompromissado do grupo e, ao mesmo tempo, o mais desiludido. Os dilemas subjetivos permeiam as temáticas. As saídas coletivas são substituídas pela alusão a um grupo que venceu na vida. Esse vencer na vida é a saída encontrada e não visualizada nos becos sem saídas de anos anteriores. Em síntese, a saída visualizada no todo da obra de 2002 é: cante, faça rap, ganhe dinheiro, demonstre potência e poder pelo acúmulo de bens materiais e pela violência, tenha *proceder* na quebrada pra continuar vivo, tenha postura, atitudes e caráter para ser uma pessoa honrada, e acredite em você mesmo e na sua capacidade<sup>80</sup>. A partir de 2002, o grupo entra num certo silêncio e passa a lançar raps somente pela internet. Nunca lança o tão esperado CD. Aos poucos, demonstra ter superado alguns dilemas. Por um lado, se desobriga da crítica social e da politização em sua obra artística. Por outro, já não demonstra culpas por ganhar dinheiro. O grupo visualiza que sua temática referencial, *periferia*, virou moda, e diminui a presença dessa temática em sua obra. Também percebe que, em geral, a vida nas periferias melhorou. Muito mais do que a melhora material, aumentou-se a percepção de que a vida melhorou por parte de diversos atores sociais. É um tempo em que a crítica precisava buscar um outro posto de observação, dentro da percepção de que muito se fez, mas que muito ainda resta ser feito. Eis que, nesse momento histórico, o grupo resolve falar de Carlos Marighella, e avisa: “se prepare, melhore seu condicionamento físico e aprenda a atirar”. Pode ficar a dúvida se este chamamento é para a resistência ativa ou para a ação

---

<sup>80</sup> Segundo Edison Júnior, *rapper* entrevistado por esta pesquisa: “o CD *Nada Como um Dia Após o Outro Dia* foi muito criticado na cena rap”.

direta. No entanto, ali está colocado outro patamar de entendimento da guerra cotidiana na qual a população periférica está inserida.

### ***As saídas propostas pelos Racionais***

É possível encontrar na vasta obra dos Racionais MC's conselhos, normas e algumas verdades absolutas. No entanto, para a questão relativa à superação das condições de pobreza e violência em que está inserida a população pobre, e à crise civilizatória que acomete todo o planeta, as respostas são ao mesmo tempo nulas e múltiplas. Nulas quando em várias passagens as letras apresentam impossibilidades estruturais de superação das contradições sistêmicas. Pura imanência, as letras sugerem que se faça o possível para manter a simples existência do ser humano, se alimentando, não matando e não morrendo. Em outras passagens, existem sim saídas aos dilemas da população periférica. No entanto, estas saídas, logo de partida, não se encontram em alguma formulação das elites, dado que os indivíduos pertencentes a essa posição social estariam atrelados à manutenção das atuais estruturas sociais. Estas saídas também não se encontram no mundo do trabalho, paradigma instituído em toda organização social ocidental do século XX e que no Brasil ganhou nítidos contornos ideológicos. Ideologia aqui entendida como falseamento da realidade. Se, de fato, o paradigma fordista de ascensão social via trabalho verificou-se uma verdade instituída e assimilada entre os pobres, mas que aos poucos foi perdendo força enquanto discurso por não se verificar na realidade, é a obra dos Racionais uma expressão radicalizada do fim desse discurso e dessa crença. Radicalizada a ponto de ocultar uma questão que em todos os tempos históricos, inclusive nas últimas duas décadas, seguia presente nas periferias. Sobre a ausência do mundo do trabalho nas narrativas periféricas da obra dos Racionais, se discorrerá no capítulo 4. Para a sequência do texto, é importante reter que o trabalho não é colocado como forma de superação dos dilemas da população periférica e nem como forma de ascensão social e organização da vida e das trajetórias pessoais. A síntese das impossibilidades do mundo do trabalho é exposta por Mano Brown. No rap “Negro Drama”, o *rapper* canta sua trajetória. Antes do canto propriamente, Mano Brown narra algumas questões relacionadas à sua vida e às escolhas possíveis que se apresentavam para sua geração: “*Crime, futebol, música...caraio/ eu também não consegui fugir disso aí*”. O rap, imerso nesse contexto social, como uma esponja capaz de absorver tais dilemas, constrói suas explicações e suas saídas. Como se disse, não há verdades absolutas nesta temática. As letras investigam, apontam,

sugerem, constroem-se na própria construção empreendida pela população na busca de uma vida melhor dentro das condições impostas por este sistema ou em outro sistema. E o que se verifica é uma sobreposição entre as saídas que se encontram desenhadas nas letras e todas as possibilidades concretas oferecidas pelo tempo histórico na qual as letras foram produzidas. Vejamos cada uma das possibilidades encontradas, nesta sociedade ou em outra sociedade:

### **Saídas nesta sociedade:**

#### **Fazer arte**

- 1) Em inúmeras passagens da obra dos Racionais existe o incentivo à produção artística, fundamentalmente a sugestão de que o jovem da periferia faça rap. Esta sugestão se ancora em duas soluções que esta escolha traz: pacifica e humaniza um contexto de violência e oferece oportunidades de ganho material, evitando assim o mundo do crime e o mundo do trabalho. Outro elemento que induziria a população periférica a produzir arte, mas que não está explícito nas letras, é a possibilidade de fazer política via produção artística. Neste caso, é a própria atitude do grupo que incentivaria. A possibilidade de produzir arte está colocada para a juventude da periferia, com seus avanços e limites. Hoje, mais do que nunca, se oferece a essa população um leque de financiamentos estatais, privados e neogovernamentais que incentivam essa prática, tanto para pacificar os territórios de pobreza e violência, governamentalizando-os, como para gerar renda para essa população. Com críticas e/ou elogios à conformação atual da produção cultural na periferia, o certo que a obra do grupo soube ler essa realidade e incentivar essas práticas.

#### **Entrar para o crime**

- 2) Outra possibilidade de fuga da pobreza e entrada no mundo do consumo nos termos colocados por esta sociedade se dá com o ingresso na criminalidade. No entanto, esta escolha apresenta dilemas ético-morais também amplamente discutidos nas letras de rap do grupo, sendo o tema específico de raps como “Mano na Porta do Bar”, “Tô ouvindo alguém me chamar” e “Eu sou 157”, além de estar presente em diversas passagens de sua obra. Muitas vezes, alerta-se para o perigo dessa vida. Em outras o grupo aponta que, se o ouvinte não for disso (do crime), é melhor não se arriscar ou

não querer ser o que não se é. Na grande maioria das vezes a obra do grupo se posiciona a favor de indivíduos que praticam atividades ilícitas como sendo estas atividades um desdobramento da opressão, da exploração e da falta de perspectivas da vida nesta sociedade. Em muitos momentos verifica-se também a solidariedade à população carcerária. E em muitas passagens se nota uma glamourização da vida bandida. De certo, a obra dos Racionais MC's, juntamente com a de outros grupos de rap, verbalizou ao mesmo tempo em que ajudou a constituir as demandas da população carcerária que vieram a se expressar pelo PCC. Por fim, há na obra do grupo uma ênfase positivada aos círculos de lealdade compostos por participantes do movimento hip-hop, que buscam ganhar a vida pela arte, e por bandidos, que buscam ganhar a vida por meio de formas ilícitas. Em muitos dos retratos do mundo do hip-hop se utiliza por uma operação de empréstimo simbólico o arcabouço lexical e de estilo da vida bandida.

Vale novamente ressaltar, em nenhum momento a obra do grupo sugere o mundo do trabalho como forma de ascensão social e superação dos dilemas da pobreza. Por outro lado, esta obra, mesmo não citando explicitamente, interage com dois fenômenos sociais presentes nas periferias nos últimos vinte anos: as ONGs e os variados serviços por elas prestados e o *lulismo*. Como uma das vozes mais ativas de denúncia da violência e da pobreza incrustadas nos territórios periféricos na década de 1990, o grupo auxiliou na construção de um consenso social de que era necessária uma intervenção nessas localidades. Concatenadas com os paradigmas de intervenção social neoliberais, dos quais as organizações não governamentais foram uma expressão, a periferia e as favelas passaram a ser anfitriãs das mais diversas iniciativas desse tipo. Muitas delas incentivaram a produção artística nessas localidades assim como propiciaram meios técnicos para a capacitação de jovens nesse âmbito.

Por outro lado, no momento em que a população periférica passa de uma leitura estigmatizante de si próprio a um colocar-se no mundo de maneira afirmativa, criou uma situação social que ajudava a fomentar ao mesmo tempo em que dialogava com o fenômeno social denominado *lulismo*. Se Mano Brown passou toda sua carreira artística incentivando jovens da periferia a agirem e a acreditarem no seu próprio potencial, não nos esqueçamos que Lula afirmou em seu discurso na Avenida Paulista, quando havia ganhado as eleições

presidenciais de 2002, que: “nunca se duvide da força da classe trabalhadora brasileira”<sup>81</sup>. Trajetórias ímpares e exemplares, as zonas simbólicas onde operam os discursos e as ações de Lula e Mano Brown se retroalimentam e se sobrepõem. Os dois representam um tempo histórico e os dois dão contornos simbólicos e subjetivos à um tempo histórico. Aquele que aponta o pobre como protagonista, em uma trajetória de luta e ascensão social, se afirmando nesta sociedade, criticando esta sociedade e propondo uma outra sociedade. Pode parecer contraditório, mas todos esses elementos se aglutinam nessas trajetórias, em seus legados teórico-práticos e nas intenções de seus milhões de seguidores.

### **Saídas em outra sociedade:**

#### **Mundo utópico**

- 3) A salvação ocorrerá em um paraíso idílico, sonhado e não existente neste tempo/espço. Ele pode estar em um *mundo mágico*, como no caso dos raps “Fórmula Mágica da Paz” e “Mágico de Óz”. Também pode estar presente na *infância* que passou, como narrado em passagens de diversos raps, ou em um *mundo utópico*, como presente no rap “Vida Loka Parte II”, dentre outros.

#### **Religião**<sup>82</sup>

- 4) Nos primeiros trabalhos dos Racionais, se faziam presentes menções às religiões afrobrasileiras como portadoras de proteção em um cenário marcado de imprevisibilidades e riscos. Aos poucos, as narrativas do grupo foram sendo permeadas pelo arcabouço simbólico evangélico, com pastores orientando condutas práticas e citações a um povo eleito. Também passou a ser recorrente uma série de citações a passagens da bíblia, como se a trajetória de *vidas lokas* do mundo real

---

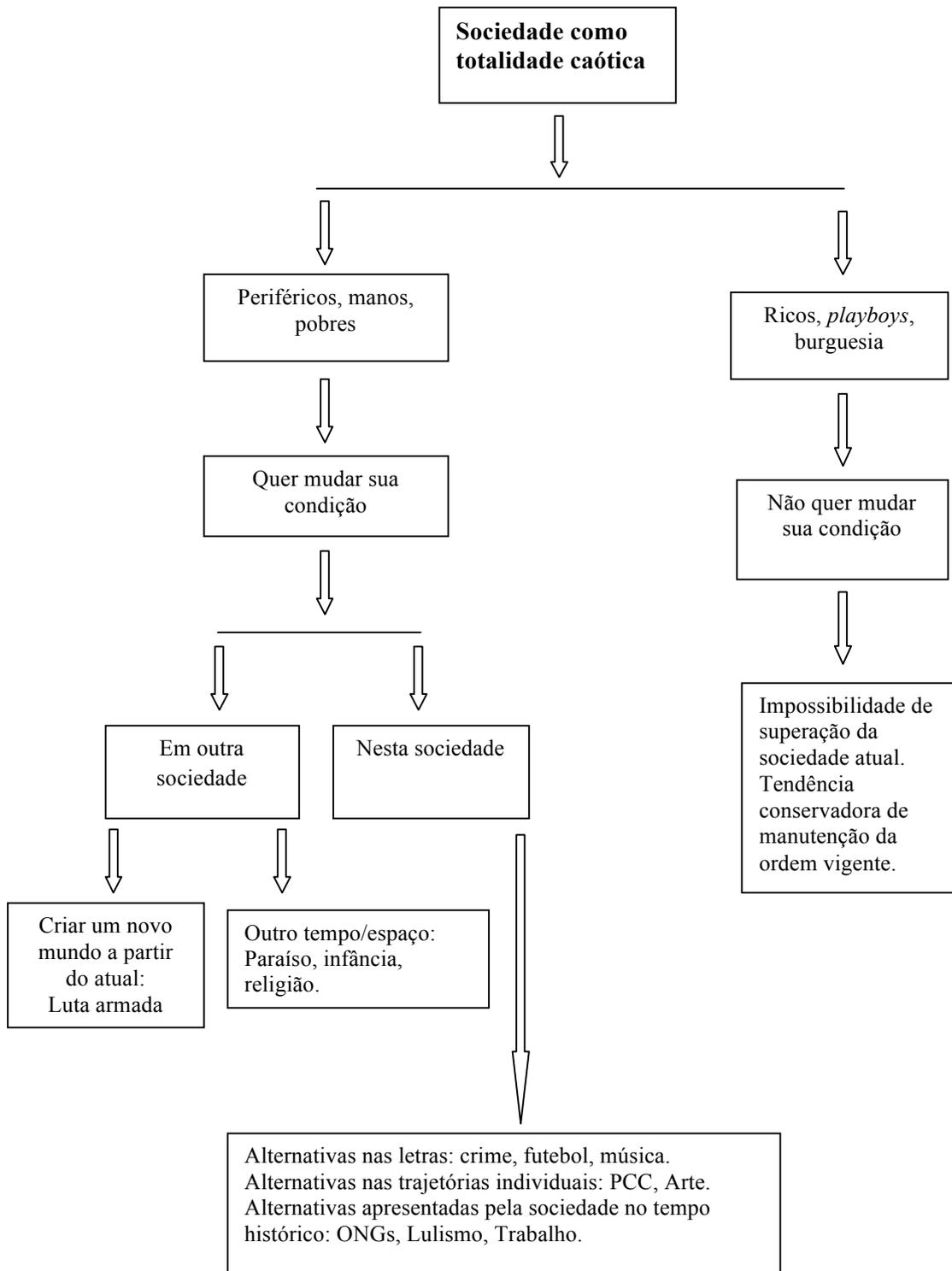
<sup>81</sup> Discurso proferido pelo ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva, na Avenida Paulista, em São Paulo, após o anúncio de sua vitória nas eleições presidenciais de 2002.

<sup>82</sup> Colocar o item *Religião* como promessa de salvação em uma outra sociedade foi uma escolha difícil para este item da pesquisa. Uma boa parte da sociologia e da antropologia da religião demonstrou como a pertença a comunidades religiosas reforça laços de sociabilidade, questão que se traduz em maior circulação de bens materiais (ALMEIDA & D’ANDREA, 2004; ALMEIDA & D’ANDREA, 2005; ALMEIDA, 2009). Ou seja, pertencer a uma igreja melhora de fato a vida do fiel neste mundo. Contudo, o que importa para os fins desta pesquisa são as narrativas escatológicas e salvacionistas presentes no discurso religioso, fundamentalmente evangélico, e suas proposições diante de um mundo permeado de situações apocalípticas.

fossem equiparadas a sagas de traição, sofrimento e redenção presentes nos paradigmas cristãos. Da ação neste mundo, por meio de uma conduta ética e apegada Deus, oferece-se a salvação em outro mundo, capaz de redimir as impossibilidades, os pecados e as catástrofes que dominaram este mundo. Em síntese, a gramática evangélica presente na obra dos Racionais sintetiza ação neste mundo com a fuga deste a partir da formação de uma comunidade de eleitos, capazes de então aceder uma nova realidade que não é possível de existir nesta organização social.

### **Luta armada?**

- 5) O ano de 2012 marca uma inflexão na trajetória dos Racionais. O lançamento do rap “Mil faces de um homem leal – Carlos Marighella”, acompanhado de um clipe amplamente divulgado, coloca as proposições político-artísticas do grupo em outro patamar. Evocar uma figura que se comprometeu com a luta armada como forma de transformação social e sabedor da potência que essa obra artística possui, pode reverberar de maneira inédita em um estamento social imerso em uma guerra com as instituições oficiais e desacreditada dessas próprias instituições. Evocar Marighella é também evocar a organização social que este comunista defendeu, e que em várias passagens da obra dos Racionais apareceu de maneira difusa, dentre uma gama variada de matrizes políticas possíveis de serem verificadas nessa obra artísticas. No entanto, é polêmico e arriscado afirmar que os Racionais defendem a luta armada. Esta pesquisa saiu a campo colocando esta questão para jovens da periferia três respostas foram mais ou menos próximas: não está explícito, mas está sugerido. Se não há a defesa direta da luta armada, há uma evidente apologia. Por fim, um dos entrevistados salientou: “no último show que eu vi dos Racionais (últimos dias de dezembro de 2012, na Cidade Tiradentes) o Brown falou que nós temos que cuidar do corpo, fazer uma arte marcial, estar preparado pra na hora termos condições de enfrentar o inimigo. Esse é o discurso do Marighella”. Diante de todos os elementos recolhidos, esta tese propõe que, se a luta armada não está explícita, está ao menos sugerida. Segue na sequência um breve organograma com uma apresentação em forma de imagens do arrazoado aqui apresentado sobre as saídas encontradas na obra dos Racionais MC’s.



Para finalizar este item do capítulo 3 da presente tese, ressalta-se com ênfase, e novamente, a ideia de que grande parte dos fenômenos sociais ocorridos nas periferias nos últimos vinte anos tiveram reverberação na obra artística dos Racionais, como se esta fosse um grande retrato dos dilemas subjetivos e objetivos, das frustrações, das possibilidades e dos caminhos abertos para essa população em busca da superação de seus dois problemas mais prementes: a violência e a pobreza. Por outro lado, a força social que esse grupo adquiriu com a reverberação de seu discurso, com suas ações e com os milhares de seguidores que formou, contribuiu para a ocorrência na própria realidade social de fenômenos cantados na obra artística.

### ***As matrizes políticas***

A vasta obra do grupo Racionais MC's apresenta-se influenciada por diversas matrizes políticas. Muitas vezes estas matrizes são conflitantes entre si, mas coabitam o mesmo espaço simbólico gerador das letras do grupo. Sem a pretensão de ser um exaustivo levantamento de todas as matrizes que permeiam essa obra, pretende-se aqui discorrer brevemente, e na forma de apresentação de pistas a serem percorridas, quais seriam as principais matrizes políticas do que se poderia denominar o *pensamento* dos Racionais. Há que se lembrar que o contexto social do qual emerge a obra do grupo e mesmo os artistas, *a periferia*, está constantemente sendo disputada e atravessada por correntes político-ideológicas e filosofias das mais variadas ordens e posicionamentos. O grupo, de certa maneira, reflete esse caleidoscópio, sem que por isso sua obra seja uma grande confusão. Confusa é a realidade. O grupo assimila tudo o que perpassa esse mundo social na busca de doar uma explicação coerente de como funciona essa organização social e dotar de alguma previsibilidade as trajetórias individuais de acordo com alguns pressupostos a serem seguidos. Cabe também ressaltar que o que aqui se denomina *obra dos Racionais* é fruto de 25 anos de produção. É de se esperar que haja mutações no pensamento dos integrantes do grupo, que com o passar do tempo verbalizaram mais uma ou outra influência. Isto posto, segue abaixo uma brevíssima descrição de algumas matrizes políticas cuja presença é recorrente na obra do grupo. São elas: o movimento negro norte-americano; o discurso evangélico; o discurso empreendedorista, e; o comunismo.

***O movimento negro norte-americano;***

Uma notória influência do grupo provém do movimento negro estadunidense, mais especificamente do grupo *Black Panthers*, cuja influência chegou ao Brasil por meio de livros e filmes. Alguns elementos dessa influência é a recorrente valorização do orgulho negro (que por extensão, virou um elemento importante do *orgulho periférico*); a crítica social radical; a união entre pessoas da mesma condição; a busca por conhecimento, sobretudo por meio da leitura; a ação política e; a violência como possibilidade no enfrentamento a grupos antagônicos. Todos estes elementos aparecem em muitos momentos da obra do grupo, ainda que eles se encontrem de maneira mais recorrente na primeira fase.

Dentre várias expressões, o texto apresentará duas passagens que exemplificam a absorção dessa influência na obra do grupo.

Em palestra realizada no Rio de Janeiro, assim discorreu Mano Brown:

(...) Nós trilhamos esse caminho aí. Vivemos intensamente. Nós foi fazer também arte marcial, foi comprar revólver. Nós fizemos toda a trilha do Black Panthers, a gente fez. Aprendemos lutar, aprendemos dá tiro. Aprendemos falar, ler muito. (Mano Brown, em palestra no Rio de Janeiro).

Outra passagem se encontra no rap “Negro limitado” (1992), da primeira fase do grupo. No excerto apresentado, se encontram a sugestão da busca do conhecimento que trará consciência, e a utilização da violência como possibilidade de romper com o racismo e a opressão. Vejamos:

*“Mais poderosa que qualquer PT carregada.  
Roupas caras de etiqueta, não valem nada.  
Se comparadas a uma mente articulada.  
Contra um racista otário é química perfeita  
Inteligência, e um cruzado de direita.  
Será temido, e também respeitado.  
Um preto digno, e não um negro limitado”.*

### ***O discurso evangélico;***

O discurso evangélico apresenta seus primeiros sinais no CD *Sobrevivendo no Inferno*, de 1997. A capa do CD é uma cruz com um salmo. A contracapa possui outro salmo. As faixas 2 e 3 desse CD chamam-se, respectivamente, “Gênesis” e “Capítulo 4, versículo 3”. No entanto, é no CD *Nada Como um Dia Após o Outro Dia* (2002) que a gramática evangélica chega a ser determinante. Inúmeras são as citações a pastores como conselheiros de uma boa conduta contra as imprevisibilidades da vida cotidiana. A conversão se apresenta como caminho alternativo ao mundo das drogas e da desesperança. E no meio das muitas descrições da periferia e das narrativas de trajetórias bandidas, são recorrentes as citações ao vencedor, ao arrependimento, à glória, à necessidade de escutar a palavra, ao inferno, ao paraíso, à busca de proteção e conforto espiritual.

Como possibilidade de superação das problemáticas objetivas e subjetivas, cita-se a busca individual, e não a coletiva. Essa busca individual ocorre pela boa conduta neste mundo, pela busca da melhora pessoal e pela fé. A sempre presente citação a uma comunidade de eleitos é outra expressão da gramática evangélica. É importante ressaltar que as seguidas menções ao comunitarismo e à família são formas de combater racionalismo moderno e a descrença em um mundo que não inclui parcelas da população, ainda que se baseie em falsas premissas igualitárias, como a de que todos são iguais perante a lei.

Como já destacado, existe um *continuum* simbólico entre a gramática evangélica e a gramática rap. Não se pode esquecer um lema que é pregado por ambos os grupos: o rap salva, a igreja também.

### ***O empreendedorismo;***

Fruto da onda neoliberal plenamente em voga na década de 1990, o discurso empreendedorista aportou nas periferias fundamentalmente por trabalhos sociais regidos por empresas privadas e por organizações não governamentais que passaram a gerir uma série de instituições nas periferias e favelas paulistanas. O foco dessas organizações, dentre outros, foi a capacitação profissional, o incentivo ao esporte e à cultura. Juntamente com os recursos, vieram os discursos, antenados com a diminuição e incapacidade do Estado e com a crise do mundo do trabalho. Os territórios da pobreza, esquecidos e marginalizados, foram um

contexto propício para a penetração desse discurso. Nesse contexto, ONGs e pobres começam a compartilhar um léxico, a ponto de não se saber quem influenciava quem. Eis que a periferias começam a se pontuar do *é nós por nós* e do *faça você mesmo*. O jovem passa a ser um *empreendedor empoderado* e o trabalho já não existe mais. Passa a haver também uma evocação ao localismo e às possibilidades do bairro, e o *salve a quebrada* passa a disputar com o *periferia é periferia em todo lugar*. As letras dos Racionais também expressam esse modo de estar no mundo, refletindo situações concretas do tempo histórico em que estavam inseridos e incentivando a que o pobre periférico vá buscar o que é seu e acredite no seu próprio potencial.

### ***O comunismo;***

Para além da influência em parcelas da sociedade, advindas da importância histórica que o comunismo obteve no século XX, seu legado se fez presente nas periferias fundamentalmente pela atuação da Teologia da Libertação e por correntes do PT bastante ativas, sobretudo na década de 1980. Os Racionais deixaram entrever este legado em uma série de menções ao igualitarismo, coletivismo, à necessidade de distribuição da riqueza de maneira igual para todos e à crítica radical ao capitalismo. É fato que estes elementos estavam mais presentes nas primeiras obras do grupo, depois apareciam de maneira residual, até se colocarem em primeira cena novamente com o sucesso do rap em homenagem a Marighella.

Em entrevista dada ao programa Roda Viva da TV Cultura, Mano Brown foi enfático: “o melhor sistema é o de Cuba, e só não deu mais certo porque não deixaram eles se desenvolverem”<sup>83</sup>. Em espetáculo no SESC Vila Mariana, em que foram convidados ao palco os cantores Seu Jorge e Caetano Veloso, Mano Brown tratou de impedir estrelismos, ao mesmo tempo em que publicizava seu pensamento. De maneira direta, afirmou: “aqui é comunismo, aqui é todo mundo igual” (SANCHES, 2011).

Como se pode observar, o que foi apresentado no texto foram apenas breves pistas de quais seriam as matrizes políticas que influenciaram o pensamento dos integrantes dos Racionais, a partir de falas desses integrantes e fundamentalmente a partir do extenso material presente nas letras. À guisa de curiosidade, cabe citar um excerto do rap “Jesus chorou”

---

<sup>83</sup> Entrevista concedida por Mano Brown ao Programa Roda Viva, da TV Cultura, em agosto de 2007.

(2002), em que, ao retratar o temor de ser assassinado, o autor Mano Brown, cita ídolos seus, que morreram assassinados:

“(…)  
*Gente que acredito, gosto e admiro*  
*Lutava por justiça e paz, levou tiro*  
*Malcom X, Gandhi, Lennon, Marvin Gaye*  
*Che Guevara, Tupac, Bob Marley*  
*E o evangélico Martin Luther King*  
 (…)”

Sobre a questão de se os membros dos Racionais MC's são comunistas ou não, esta pesquisa saiu a campo, indagando jovens da periferia sobre o assunto. Algumas respostas foram positivas, outras foram negativas. Por outro lado, cabe ressaltar que, em entrevista já citada, Mano Brown afirmou não ser evangélico. Este trabalho não afirma que os Racionais são evangélicos ou comunistas, este trabalho informa que há fortes indícios em sua obra musical e em seus posicionamentos públicos que o grupo tenha influência dessas duas matrizes.

### ***A eficácia da crítica***

No começo do presente capítulo, descreveu-se brevemente sobre o processo interno do movimento hip-hop quando da aparição dos Racionais MC's e do contexto social e político brasileiro no momento dessa aparição. O sucesso que o grupo obteve pode ser atribuído a alguns fatores somados, como por exemplo: à potência e ao ineditismo expressos nas obras artísticas do grupo; às condições de produção ao qual o grupo teve acesso; à veiculação dessa obra por parte de rádios comunitárias<sup>84</sup>; na propaganda desse gênero efetuada pelas posses,

---

<sup>84</sup> A importância das rádios comunitárias como divulgadoras da cultura periférica foi várias vezes enfatizada. O sociólogo francês detectou essa questão nas entrevistas que realizou no bairro periférico de Guaianases, zona leste de São Paulo (CABANES, 2011). No seminário *Estéticas das Periferias*, Gog, famoso rap brasileiro, afirmou: “eu gosto das rádios comunitárias porque foram elas as primeiras a divulgar o meu trabalho e o dos Racionais”. Por sua vez, Guiné, antigo participante do movimento hip-hop e conhecedor das periferias de São Paulo, afirmou em entrevista concedida à pesquisa: “Tinha a questão das rádios comunitárias na periferia que era muito forte. Então assim, vários grupos de rap tinham programas nas rádios comunitárias”.

que nessa época cresciam de maneira exponencial nas periferias (CARRIL, 2006; ROCHA *et alii*, 2001); no fato dessa obra ter sido veiculada de maneira consideravelmente intensa em rádios comerciais, dentre outros.

No entanto, esses fatores mesmo que somados, não explicam totalmente o sucesso do grupo. Os Racionais MC's só adquiriram tal importância comercial, social e política para uma geração porque, além dos elementos elencados, foram eficazes na elaboração de um discurso crítico. Eficácia esta que os fez serem aceitos e legitimados pela população periférica, verdadeiros responsáveis pelo sucesso do grupo<sup>85</sup>.

A partir deste ponto, se apontará quatro elementos presentes na obra estética do grupo que, segundo esta tese, incidiram na eficácia e na reverberação que essa obra obteve. São eles: a coadunação entre discurso e momento histórico; a união entre forma e conteúdo; o fim das mediações e; o retorno do recalque. Vejamos cada um desses pontos:

#### **Adequação entre discurso e momento histórico;**

Como se pôde observar no capítulo 2 desta tese, o momento em que os Racionais se afirmaram no cenário paulistano, fundamentalmente nas periferias da cidade, caracterizava-se por uma dificuldade por parte da produção musical de realizar emissões críticas à sociedade. A hegemonia neoliberal trazia consigo um discurso que adocicava essa produção, fortemente atrelada aos mecanismos consagratórios da indústria cultural. No entanto, a realidade daquele começo dos anos 1990 era muito mais cruel que aquilo que o *mainstream* cultural expunha.

Eis que surgem os Racionais: uma produção artística que não pregava a revolução armada, mas que se tornou política pelo simples fato de retratar a realidade e de colocar em cena a vida cotidiana da periferia, em um momento em que a opinião pública era dominada por falseamentos e discursos tergiversadores, por programas televisivos programados para defender o *status quo* e por campanhas publicitárias fetichizadas prontas para atender as necessidades do consumo e da produção capitalista. Nesse momento, os Racionais se

---

<sup>85</sup> Mesmo não sendo o assunto principal desta tese, vale ressaltar que os Racionais também possuem uma posição no campo dos grupo de rap. Sem dúvida, é o grupo mais famoso e historicamente é o mais importante no país, mas muitos participantes do movimento hip-hop não o apontam como sendo o formulador da crítica mais radical, que poderia ser encontrada na obra de grupos como Facção Central e Realidade Cruel. Por outro lado, e na visão de muitos outros participantes do movimento, os Racionais representam uma certa tradição de radicalidade do movimento hip-hop, se comparado com *rappers* que obtiveram bastante espaço na mídia e representariam um rap suavizado, como é o caso de Projota, Emicida e Criolo.

tornaram vanguarda porque inovaram mostrando a própria realidade, fazendo o Brasil olhar para si mesmo.

Se em um dado momento a música crítica latinoamericana, expressa na *Canción Protesta* da década de 1960, sugeria “pegar um fuzil” para mudar a realidade, no caso aqui estudado propunha-se fundamentalmente *olhar* a realidade, e isso por si só tornou-se panfletário. Era o choque Racionais, preenchendo um vazio que a MPB havia deixado no pós-ditadura.

Como se pôde observar no item em que se discorreu sobre as diferentes fases, estas foram bem definidas no que tange às temáticas privilegiadas pelo grupo, atenta e com uma rara sensibilidade para detectar o que se passava ao redor. Esta adequação entre temáticas e tempo histórico parece ser um dos motivos do sucesso do grupo e parece não ocorrer por acaso. Em entrevista para o site *Lado de Cá*, Mano Brown afirmou em algumas passagens a busca por essa adequação por parte do grupo, como se pode notar em frases como: “Os Racionais não aproveitam letras do passado. Ele vive o contemporâneo, o momento” ou “em 93, 94, eu podia ter feito um disco que só falava de mim, dos meus problemas, mas não, não fiz isso. Aquele era o momento de agregar”. Capciosamente, a entrevistadora indagou: - *E hoje é o momento do que?*, obtendo a seguinte resposta do cantor:

Tudo que fizemos nos últimos vinte anos deve ser pensado, reavaliado. O mundo mudou. O rap deve ser a tradução do que acontece no mundo pra dentro de uma música. Você não pode se isolar do mundo e fazer uma musica só pra você (Mano Brown, em entrevista concedida ao site *Lado de Cá*).

Talvez a grande lição do grupo para músicos, militantes e intelectuais é que há que se dizer as coisas em seu momento devido, porque as palavras têm um prazo de validade com relação à sua adequação à realidade vivida, cuja mutação é mais rápida do que as ideias. Isto posto, a primeira questão é ter conhecimento e sensibilidade para saber o que deve ser dito em cada momento.

### **Adequação entre forma e conteúdo**

O impacto da obra dos Racionais quando do seu surgimento provinha também de um duplo deslocamento com relação aos cânones instituídos da música popular brasileira, dado

que houve um deslocamento na forma e um deslocamento no conteúdo. A forma rap mostrava-se enquanto novidade, como um estilo musical que privilegiava a palavra semicantada e a reiteração rítmica e melódica, induzindo paulatinamente o ouvinte ao cansaço de uma canção sem momentos de desvios ou explosões, representadas pela ausência de mutações de tonalidade ou mutações melódicas e pela inexistência de refrão.<sup>86</sup>

Sobre a questão, assim discorreu a psicanalista Maria Rita Kehl:

Como escutar essas letras intimidatórias, acusatórias, frequentemente autoritárias, embaladas pelo ritmo que lembra um campo de trabalhos forçados ou a marcha dos detentos ao redor do pátio, que os garotos dançam de cabeça baixa, rosto quase escondido pelo capuz do moletom e os óculos escuros, curvados, como se tivessem ainda nos pés as correntes da escravidão? (KEHL, 2008: 73).

Como já apresentado, o conteúdo do rap chocou por privilegiar temas presentes na organização social brasileira pouco representados pela produção cultural naquele momento e com uma crueza antes nunca vista. O sofrimento, o cansaço e a reiteração da canção é o sofrimento, o cansaço e a reiteração na vida real. Uma canção quase que induz ao incômodo, porque a realidade é incômoda. Se há uma evidente adequação entre a obra e a realidade social que a circunda, também há, internamente à obra, uma evidente adequação entre a forma e o conteúdo.

O autor que estudou de maneira mais aprofundada a referida adequação entre forma e conteúdo na obra dos Racionais MC's foi Walter Garcia. Em diversos escritos e palestras e com notável rigor musicológico, o autor cita diversas passagens da obra do grupo nas quais visualiza essa harmonia perfeita entre forma e conteúdo. Afirma Garcia: “o valor da elaboração artística, por sua vez, creio que não se dê por si só, por seu apuro, mas decorre do fato de que a técnica de feitura das obras está completamente adequada à profundidade das experiências representadas” (GARCIA, 2006: 55).

Isto posto, o aprendizado deixado pela obra dos Racionais neste ponto é que o valor contedístico de determinados discursos pode alcançar uma eficácia ímpar se adequado a uma forma que o contenha e o potencialize. Ambos elementos quando não harmonizados eclipsam a capacidade de cada um deles, por mais radical que seja o conteúdo ou a forma.

---

<sup>86</sup> As particularidades do rap enquanto forma musical serão discutidas com maior acuidade no capítulo 5.

### **O fim das mediações;**

Nos mais variados campos artísticos sempre se colocou enquanto pauta qual era a melhor maneira de emitir o discurso crítico. De um lado, os adeptos do discurso direto, por vezes destrutivo. De outro os defensores da sutileza, do implícito, do deixar entrever. No primeiro caso, quase sempre sobressaiam expressões artísticas carregadas de raiva. No segundo caso, o humor e a ironia enquanto possibilidades.

Discussão cara à produção cultural, ela de certa forma sintetiza as possibilidades abertas por duas matrizes da música popular brasileira. Em geral, o samba caracterizou-se pela segunda opção, enfatizando o humor e a ironia como forma de deslegitimação do antagonico retratado. Mais próximo a uma ética ou a uma dialética da malandragem, esta formulação crítica trilhou os caminhos da não confrontação, dos subterfúgios, do jeitinho. Do alcançar seus objetivos pela espera do momento certo, pela astúcia, ou por aquilo que se define genericamente como malandragem. Por outro lado, tristeza e compadecimento estiveram presentes, em geral, nesta formulação artística.

De certo modo, o rap veio a caminhar concomitante a este legado do samba, aprendendo com ele, uma vez que sabedor que é a continuidade dele na tradição cultural negra brasileira. Samba e rap optaram por um realismo baseado no “eu falo o que eu vivo” para a transmissão de suas mensagens. Também ambos atacaram as mediações propostas pelos padrões liberais burgueses vigentes como pensamento hegemônico em nossa sociedade. Mediação esta que funciona como uma barreira em diversos níveis e situações sociais. Desde as regras de etiqueta e de educação até o sistema político baseado na democracia representativa, perpassando os avanços tecnológicos que substituem o protagonismo humano até a preponderância da mídia (media? meio?) como formadora de opinião e balizadora política.

Rap e samba, cada um a seu modo, tentaram desvelar estas mediações. Um ridicularizando as normas e posturas. O outro diretamente rasgando a gravata. Em geral, as diferenças entre ambos residiam na substituição do drible malandro do samba pela voadora no peito. No lugar da tristeza impôs-se a raiva. Ao invés da “ironia”, o “papo reto”. Saía a melancolia sutil e irônica de Adoniran, entrava a raiva de Mano Brown e Edi Rock.

O clamor desesperado em meio a uma selva de horrores da periferia na década de 1990, como problematizado no capítulo 2, não admitiria mediações. O que se quer demonstrar

aqui é como a obra dos Racionais impacta uma geração ao enunciar uma problemática e realizar algumas ações onde qualquer tipo de mediação é destruída, desvelada ou negada. Vejamos em quais elementos é possível encontrar o fim das mediações:

### **Ritmo e pulsação**

O rap tem pouca ou não tem melodia. É uma narrativa musical na qual se privilegia a mensagem emitida nas palavras; a batida, com seus ritmos e pulsações e; as entonações da fala, com recursos que atribuem significado ao que se emite. Evita-se, portanto, a mediação que a melodia produz em uma obra musical. Mediação esta que pode acentuar um significado, mas pode também distorcer um significado pretendido pela letra. Para evitar esse risco, privilegia-se a mensagem direta encontrada no significado da palavra. Sem a mediação da melodia, a palavra está mais próxima ao real, assim como o rap está mais próximo da fala do que do canto<sup>87</sup>. O arranjo musical tendendo ao minimalismo também sugere que não pode haver nada que exceda, nada que se interponha, nada que faça mediação, nada que modifique o sentido que a narrativa encontrada na letra quer passar. Esta questão será tratada com maior profundidade no capítulo 5 desta tese.

### **Ponto de vista popular**

Em seu livro *A Distinção* (2007), Pierre Bourdieu retratou com rigor como as diferenças entre as classes sociais se expressam nos gostos e nos hábitos culturais. Analisando diversos setores da vida social, como a decoração, os esportes, a linguagem, a postura corporal, dentre outros. O autor aponta que entre as classes abastadas se faz presente uma série de mecanismos que regulam as relações sociais e podem ser expressos em ritualizações, distâncias, polidez e normas. Este aparato mediador foi amplamente problematizado por Norbert Elias em seu livro *O Processo Civilizador* (1994), no qual descreve como o mesmo fez parte da construção do que viria a ser a sociedade burguesa ocidental.

---

<sup>87</sup> Sobre a relação entre fala e canto na estruturação da música popular brasileira, ver o excelente trabalho de Luiz Tatit, *O Cancionista* (1996).

Com a devida ressalva de que esta tese trata do Brasil na passagem do século XX ao século XXI, que, se por um lado, não pode ser retratado em sua totalidade com as ferramentas analíticas propostas pelos autores, é um país com evidentes influências da cultura europeia, destaca-se aqui como a postura dos *rappers* busca nos gestos, nas palavras e nas intenções desobstruir tudo o que represente um obstáculo, implícito ou explícito. É desse modo que sua postura diante do mundo afirma-se no “dizer as coisas como são”, na espontaneidade gestual e no retratar a realidade do mundo de maneira *crua* (em contraposição ao *cozimento* da sociedade burguesa, que se bem melhora o sabor do alimento, altera sua composição, na interpretação de Levi-Strauss (2004).

### **Aversão à televisão e à publicidade**

Conhecer os Racionais MC's não se dará por meio da televisão ou da publicidade. O grupo sempre evitou que sua imagem fosse mediada por aparições em programas ou em comerciais. Para quem quer ver os Racionais, sugere-se ir aos shows do grupo, onde a imagem que se apresenta o faz ao vivo, correndo riscos, sem gravações televisivas, *replays* ou *remakes*.

### **O local de moradia**

Os integrantes do grupo, mesmo após a fama e após terem ganhado grandes somas financeiras, seguiram habitando seus bairros de moradia. Os mesmos de antes da fama. Não há, neste caso, a elucubração incessante encontrada em programas televisivos e revistas especializadas sobre o local de residência do famoso, seja com relação ao ponto geográfico onde se encontra esta residência, seja com relação ao tamanho e aos atributos da mesma. Destaca-se também a probabilidade de encontrar-se com Mano Brown em diversas atividades realizadas na Vila Fundão, favela localizada na zona sul de São Paulo. Se os dramas da rua e os bairros periféricos são a matéria-prima da obra do grupo, nada mais coerente que seguir habitando e convivendo nestes espaços, ainda que esta atitude vá na contramão do esperado

para as celebridades, a quem se visualiza como detentoras de mansões localizadas em locais protegidos e inacessíveis e freqüentadora apenas de lugares exclusivos e privados.

### **Uma nova indústria cultural**

A produção e a circulação das obras do grupo não necessita de mediadores. O próprio grupo possui uma gravadora e se responsabiliza pela circulação de sua obra, muitas vezes realizadas pela internet. Esta posse dos meios de produção é um dos principais avanços do rap e da produção musical contemporânea como um todo.

### **As temáticas**

Ainda que sensações subjetivas sejam recorrentes na obra do grupo, fundamentalmente em sua terceira fase, o impacto que este causou tinha como uma das causas a tematização de questões sociais objetivas muitas vezes não retratadas nas obras artísticas canônicas. Assim sendo, o tema dos Racionais é a realidade da periferia e da favela, composta de cadeia, miséria, drogas, mortes e sofrimento. Tudo aquilo que a sociedade historicamente procurou esconder. As temáticas privilegiadas pelo grupo não são o amor romântico e a beleza humana ou da natureza.

### **A linguagem**

A obra do grupo não procura palavras rebuscadas ou difíceis. As palavras utilizadas são coloquiais e gírias, todas extraídas do cotidiano da periferia. O discurso prioriza a linguagem direta, sem floreios.

Por fim e como já destacado neste texto, é interessante notar que o grupo nos últimos tempos passou a utilizar mais metáforas, jogos de linguagem e mensagens cifradas. Em entrevista à revista Rolling Stone (2009), Mano Brown confirmou a busca de novas

possibilidades para sua obra: “é aqui que o rap mudou. Às vezes o subentendido é mais forte que a letra em si”. Vestígios dessa senda procurada pelo compositor também se verificam em indagação feita pelo repórter da MTV que o entrevistou para o programa VMB. Segundo o repórter, a letra de “Mil faces de um homem leal – Marighella”, era diferente das demais, pois apresentava inúmeras possibilidades de entendimento da figura do revolucionário. Mano Brown foi enfático na resposta: “se antes eu vinha pra explicar, agora eu venho pra complicar”<sup>88</sup>.

Entre rupturas e continuidades, a própria letra desse rap apresenta que valores contidos no “papo reto” e no “falar na cara” continuam fazendo parte do repertório de admirações do compositor. Segundo um dos versos do rap em homenagem a Carlos Marighella:

*“Essa noite em São Paulo, um anjo vai morrer, por mim, por você, por ter coragem de dizer”*

### **O retorno do social recalcado**

Ao se analisar o Brasil sob uma perspectiva macro-histórica, pode-se inferir a continuidade e a persistência de fenômenos sociais que seguem escondidos em camadas profundas e ocultas, mas que embasam grande parte das relações sociais de nosso país. No caso brasileiro, e segundo esta tese, existem dois temas que residem no campo do indizível: os 400 anos de escravidão e a ditadura militar que ocorreu entre os anos de 1964 e 1985. Com dificuldades de resolver e superar estas questões pública e socialmente, a sociedade brasileira recalca ideias, sentimentos, desejos, preconceitos e violências, negando sua existência.

Um dos principais logros da obra dos Racionais, do movimento hip-hop e do movimento cultural que o acompanha, foi recolocar o conflito na ordem do dia contra todas as formas de consenso, enfatizando a persistência de estruturas de pobreza e violência na nossa sociedade. A reação contra o grupo também foi por parte de setores dominantes da sociedade e de órgãos repressores, afinal, e desde os tempos da escravidão, nada causa mais medo à ordem estabelecida que um negro rebelde.

---

<sup>88</sup> Entrevista concedida pelo grupo Racionais MC's ao programa VMB, da emissora de televisão MTV. 20/08/2012.

A invisibilidade do negro e da pobreza é um dos principais recalques de nossa estrutura social. Segundo Márcio Castro, em livro sobre a presença negra na cidade de São Paulo, “um elemento fundamental para a consolidação da escravidão foi a coisificação, a ausência de identidade, o não ser” (CASTRO, 2008: 21). O autor também cita como em obras fundamentais para a historiografia e a literatura da cidade, como *Brás, Bexiga e Barra Funda*, de Antônio de Alcântara Machado, a figura do negro aparece oculta ou estigmatizada. Para esta tese, a própria mitificação da figura do italiano como trabalhador protótipo faz parte desse mecanismo de ocultação e invisibilização do negro, que por extensão, é a invisibilização da pobreza. O mecanismo operado pelos Racionais e pelo movimento cultural que o acompanha fez o percurso inverso: ao realçar o orgulho e a beleza do negro contribuiu para o *orgulho* do periférico. Ainda sobre a existência de fantasmas sociais e de questões que a sociedade prefere não problematizar, assim discorreu Castro:

As elites nacionais são capazes de conviver com uma massa de fantasmas, a quem negam um passado histórico e um presente cidadão, e colhem como consequência os alarmantes índices de desigualdade social, violência urbana e atraso no desenvolvimento humano e econômico da nação. Ignoram que ao negarem a esses supostos fantasmas a cidadania e a identidade, negam a si mesmos sua cidadania e brasilidade (CASTRO, 2008: 93).

Negação da cidadania, negação da brasilidade, negação da existência física e simbólica, expressa nos extermínios em massa que ocorrem nas periferias paulistanas e cujos principais alvos são os jovens negros, e na repressão à cultura negra. Como esquecer a antiga e já vastamente citada prática de perseguição ao samba, da qual uma das principais expressões era a destruição dos instrumentos (CASTRO, 2008; CUÍCA & DOMINGUES, 2009; LOPES, 2008). Como não lembrar os espetáculos lamentáveis propiciados pela polícia militar de São Paulo em shows dos Racionais MC's, reprimindo os espectadores de maneira irresponsável e violenta? Não por acaso, duas dessas repressões ocorreram em shows realizados no centro. Uma vez no ano de 1994, em show realizado no Vale do Anhangabaú e, outra vez, em 2007, no evento Virada Cultural, na Praça da Sé. Os dois fatos pareciam servir para ratificar a histórica e persistente política higienista de enclausurar a população negra nas periferias e proibir sua circulação e permanência nas áreas centrais. Como não lembrar as inúmeras investidas da polícia contra bailes funks e a morte suspeita de uma série de MC's nos últimos anos?

A invisibilidade do negro e da pobreza também se atualiza com repressão e extermínio e com práticas seculares que se fortaleceram a partir da última ditadura militar, cujas estruturas ainda não foram desmontadas e cujos crimes ainda não foram investigados. Mais um recalque social a assombrar a existência coletiva deste país. Tematizar a violência, como no caso dos Racionais, é repor o conflito em meio ao consenso que teima em negar a existência da guerra. Guerra esta, que segundo Daniel Hirata (2011), é a questão principal que permeia a obra do grupo. Walter Garcia vai numa senda parecida, ao afirmar que a temática principal dos Racionais é a violência. Segundo o autor:

Tratando essencialmente desse tema, o Racionais assume o ponto de vista da periferia e não canta com medo: canta com a cabeça levantada, como quem está pronto para revidar tudo – palavras, fisionomias, ostentações, socos ou tiros (GARCIA, 2006: 55)

A psicanalista Maria Rita Kehl também observa na tematização da guerra e no ato de assumir a violência enquanto possibilidade, uma forma de escapar do medo que, para esta tese, é uma maneira de ocultar as estruturas repressivas e consolidar o recalque social aqui tematizado. Segundo a autora, os Racionais representariam: “(...) o fim da humildade, do sentimento de inferioridade que tanto agrada a elite da casa grande, acostumada a se beneficiar da mansidão – ou seja: do medo – de nossa “boa gente de cor”” (KEHL, 2008: 71).

Na versão de Maria Rita Kehl, os sintomas psicanalíticos expressos em múltiplas expressões de descontentamento social também possuem fundamentos políticos.

Como necessidade de resolver um trauma coletivo, os Racionais falaram, falaram, falaram, falaram e falaram. Insistiram em determinados temas. Não é à toa que a principal arma utilizada pelo grupo até agora foi a palavra, tematizando aquilo estava oculto, escondido, invisibilizado, reprimido. E a fala neste caso possui um evidente componente psicanalítico, individual e social. Falar, insistir, repetir, dramatizar o que se fala, como se revivesse o trauma a cada enunciação, trazendo à tona aquilo que estava recalcado. Quando este recalque veio à superfície da consciência social, só podia fazê-lo com verbosidade e agressividade, como a violência de um rio após abrirem-se as comportas que represavam suas águas. A fúria negra ressuscita outra vez. Isso foi o Racionais MC's. Água destinada a lavar muita roupa suja. Como afirmou uma ativista cultural da periferia de São Paulo: “ainda

precisamos lavar muita roupa suja da escravidão neste país”<sup>89</sup>. Da escravidão e da ditadura, complementa-se aqui.

Apresentados os quatro componentes que para esta tese fundamentaram a eficácia que a crítica artística presente na obra dos Racionais obteve, cabe ressaltar a popularidade que este grupo alcançou, sobretudo nas periferias paulistanas, onde a emissão de sua mensagem crítica fez bastante sentido para toda uma geração. Isto posto, cabe ressaltar que os Racionais MC’s só fizeram sucesso porque obtiveram o reconhecimento de sua obra por parte da população periférica, que a legitimou.

### ***Notas sobre o público dos Racionais***

Sucesso este que não foi pouco. Segundo Gog, um dos mais compromissados e reconhecidos *rappers* brasileiros: “Os Racionais foram o terremoto!!!”<sup>90</sup>. A psicanalista Maria Rita Kehl afirmou “é o maior fenômeno de massas do Brasil na década de 1990” (KEHL, 2008). Walter Garcia, professor da Universidade de São Paulo e pesquisador da canção popular e dos Racionais MC’s, afirmou certa vez: “para entender a sociedade do Brasil do final dos anos XX daqui a cem anos, nós vamos estudar os Racionais”<sup>91</sup>.

Terremoto, fenômeno de massas, canal de entendimento privilegiado da sociedade... Os três comentários acima descritos ilustram a importância do grupo, mas ficam muito aquém do reconhecimento obtido pelos Racionais MC’s e pela força social que a obra desse grupo catalisou.

De certo, é na *periferia* de São Paulo, *lócus* de origem, palco e motivação principal dos Racionais, que sua obra artística teve maior impacto. Por um lado, o grupo soube ser uma dupla síntese: da história e das histórias dos pobres e da pobreza nessas regiões da cidade e como narração cotidiana e contemporânea do tempo/espaço em que estavam e estão inseridos. Por outro lado, a obra dos Racionais sintetizou uma série de movimentos artísticos, sociais e políticos de finais da década de 1980 até a primeira década do século XXI, como já exposto. Apesar do amplo reconhecimento social que o grupo obteve, é na *periferia* que a obra do

<sup>89</sup> Frase proferida por participante do seminário *Estéticas das Periferias*, 2012.

<sup>90</sup> Fala do *rapper* Gog emitida no seminário *Estéticas da Periferia*, 2011.

<sup>91</sup> Fala do Professor Walter Garcia emitida no seminário *Estéticas da Periferia*, 2011.

grupo causou maior impacto. De acordo com um entrevistado, morador da Cohab II, Itaquera “foram os Racionais que me fizeram ter consciência da minha negritude”. Outro entrevistado, morador do mesmo bairro, afirma: “com certeza minha participação política começou depois que eu passei a ouvir rap, principalmente os Racionais”. Um terceiro entrevistado retoma a questão negra como central: “eu só passei a perceber a problemática negra depois que ouvi os caras (Racionais)”. Outro ângulo de interpretação é fornecido por uma moradora de um bairro periférico da zona norte: “antes deles (os Racionais) não havia um certo orgulho de se falar da *periferia*”<sup>92</sup>.

Outros poderiam ser os exemplos do impacto e da influência que a obra dos Racionais gerou, principalmente na população dos bairros periféricos, afinal, é essa população que se sentia representada e cujas vivências eram narradas nas suas letras. De fato, os Racionais foram um choque, um terremoto, uma febre: seus espetáculos nesses bairros viviam e vivem lotados; os carros que transitam pelas avenidas das *periferias* tocam alto as canções gravadas pelo grupo, como uma espécie de demarcação simbólica e territorial de pertencimento; camisas com estampas do grupo ocupavam as bancas de venda de comércio ambulante e os corpos de seus seguidores (hoje este fenômeno não ocorre com tanta intensidade); as rádios não paravam de tocar suas gravações (também este fenômeno arrefeceu, em idos de 2013, passados quase vinte anos do começo da febre); nas paredes e muros, e neste caso de toda a cidade, era possível de serem visualizados versos do grupo.

A interpretação da sociedade feita pela obra artística dos Racionais ganhou inúmeros seguidores (“apoiado por mais de 50 mil manos”<sup>93</sup>), tornando o fenômeno artístico um fenômeno político. Formulando um ponto de vista sobre a sociedade, e a partir deste ponto de vista, caracterizando uma moral e uma ética a ser seguida pelos moradores da *periferia*, é lícito afirmar que os quatro integrantes se transformaram em verdadeiros *intelectuais orgânicos* de uma geração, se utilizada a conceituação do italiano Antônio Gramsci. Esta leitura é compartilhada pelo pesquisador Micael Herschmann, que em seu livro *O Funk e o Hip-Hop invadem a cena* (2005), atribui a funkeiros e *rappers* o estatuto de *intelectuais urbanos*, justamente pela formulação de uma representação da cidade e pela eficiência destes na ampliação do debate público sobre a vida urbana.

---

<sup>92</sup> As quatro frases citadas foram proferidas em quatro entrevistas distintas realizadas para esta pesquisa. Estas entrevistas embasam muitas das afirmações feitas neste texto.

<sup>93</sup> Verso extraído do rap “Capítulo 4, Versículo 3”, do CD *Sobrevivendo no Inferno*. Cabe expor que é bem possível que a estatística do grupo sobre a reverberação de sua obra esteja aquém de sua real importância.

De fato, o grupo contribuiu na organização do pensamento e na explicação da realidade confusa que cerca essa população. A realidade segue sendo trágica, mas a tragédia da realidade passou a ser mais inteligível.

No próximo capítulo se discorrerá sobre como a obra dos Racionais e o movimento cultural que o acompanha auxiliou na construção de um novo significado para o termo *periferia*. Também se tentará entender por que o atributo *periférico* se impôs sobre outras possíveis adjetivações em um dado tempo histórico.

Por fim, se discutirá a formação de uma nova *subjetividade*, ainda difusa e em construção, presente nas periferias paulistanas, e como ela auxiliou na construção do *sujeito periférico*.

## Capítulo 4: De uma nova subjetividade ao *Sujeito Periférico*

### *Periferia*: um termo crítico

#### Morar na periferia: uma experiência compartilhada

Cena 3: Periférico é periférico em qualquer lugar

#### Por que *periférico*?

##### Periférico ou trabalhador

O trabalho na obra dos Racionais

A cidade na obra dos Racionais

#### O *sujeito periférico*

#### Um novo significado para o termo *periferia*

## Capítulo 4: De uma nova subjetividade ao *Sujeito Periférico*

Dentre os objetivos deste capítulo, o primeiro deles é problematizar os termos *periférico* e *periferia*, explicitando o entrelaçamento e a interdependência entre eles. No correr do texto, se discorrerá sobre alguns usos dados a esses termos, enfatizando o processo de *alargamento* do termo *periferia* e problematizando o uso do termo *periférico* pelos moradores de bairros populares.

No caso do termo *periferia*, se tentará entender a passagem que ocorreu de um primeiro momento, quando o termo se definia, fundamentalmente, pela existência dos elementos *pobreza* e *violência*, em um segundo momento, quando o termo passou a se definir por *pobreza*, *violência*, *cultura* e *potência*. No que se refere a *periférico*, o texto apontará uma definição urbanística para o termo e uma definição dada pelos próprios moradores de bairros populares. Logo, o texto trabalhará sobre como a autoatribuição *periférico* ganhou força em detrimento de outras possíveis definições para os moradores dos bairros populares, como *suburbano*, *pobre*, *negro* e *trabalhador*. Brevemente o texto discorrerá sobre o modo como os temas do trabalho e da cidade foram abordados pela obra poética dos Racionais.

Por fim, este capítulo tentará conceituar o *sujeito periférico*, sintetizando as raízes históricas e sociais que definiram sua formação.

## ***Periferia: um termo crítico***

Como visto no capítulo 1, os significados do termo *periferia* foram mudando de acordo com os tempos históricos, o posto de observação e as intenções políticas de uma série de atores sociais que, de um modo ou outro, tentaram defini-lo e/ou fizeram uso do termo. Partindo desse pressuposto, é a partir da década de 1990 que o termo passa a ser utilizado em larga escala pelo próprio morador da periferia, fundamentalmente por jovens e negros, mas não só, é importante salientar. É nessa época também que o termo passa a ter uma publicização maior na sociedade, muito provavelmente pela atuação desses novos agentes que passam também a enunciar um significado para o termo. Um significado crítico, é preciso enfatizar.

O antropólogo José Guilherme Magnani discorreu de maneira interessante sobre os novos usos do termo. Segundo o autor:

(...) os moradores dos países periféricos retrabalham o que parte da cultura dominante. Cultura é objeto de disputa o tempo todo. Quando os autores jogaram fora o conceito de cultura os atores pegaram e fizeram da cultura categoria política<sup>94</sup>.

De acordo com Magnani, com o termo *periferia* ocorreu algo próximo: “quando *periferia* já não valia sociologicamente ela foi utilizada de maneira política pelos nativos”<sup>95</sup>.

Segundo o autor, quando o termo passava por uma crise de significação, uma espécie de esvaziamento no que se referia à sua validade sociológica, foi capturado e ressemantizado pelos próprios moradores da periferia que, por meio dele, criticavam a violência e a pobreza existentes na periferia, assim como apontavam a desigualdade social existente na sociedade. Uma das mais potentes emissões dessa nova forma de olhar a periferia foi realizada pelo grupo de rap Racionais MC’s, formulador e sintetizador de ideias e subjetividades que perpassavam a periferia no período em que se inicia a ressemantização aqui discutida: a década de 1990.

Segundo o sociólogo José de Souza Martins, o movimento cultural e político que se formou ao redor do hip-hop teve como um de seus principais logros construir uma identidade para o morador da periferia a partir de uma dupla recusa: em um âmbito, uma recusa da *cidade* que historicamente recusou a *periferia*, argumento este também presente em autoras como Teresa Caldeira (2008) e Maria Rita Kehl (2008). A segunda recusa, de acordo com

<sup>94</sup> Frase proferida em palestra realizada no seminário *Estéticas da Periferia*, em maio de 2011.

<sup>95</sup> Frase proferida em palestra realizada no seminário *Estéticas da Periferia*, em maio de 2011.

Martins, verifica-se na ruptura com o binômio *operário-subúrbio*. Segundo o autor, a descoberta de “singularidades etárias e étnicas”, juntamente com a recusa da categoria “trabalhador” (MARTINS, 2001: 84) fez com que a nova geração desse espaço geográfico tenha substituído o antigo binômio por outro, no qual prevalece a categoria *morador* de um lugar com carências infraestruturais de nome *periferia*. Se bem o autor ressalta o caráter crítico desta nova formulação proposta, aponta que a mesma pode ser redutora, uma vez que a periferia possuiria características multifacetadas. Esta argumentação é próxima daquela defendida pela antropóloga Teresa Caldeira (2011), para quem a visão dos Racionais é de certa forma simplificadora com relação à complexidade dos fenômenos e das situações que ocorrem na periferia.

Em seus primeiros trabalhos, os Racionais MC's, sensibilidade única e expressão mais bem acabada da subjetividade da periferia, enfatizaram as características de pobreza e violência da periferia em suas letras. Possivelmente esta ênfase tenha acobertado outros processos que existiam nesses territórios. No entanto, sobre essa questão, vale uma ponderação, que se relaciona com os postos de observação e as intenções políticas de cada um dos enunciadores. A pobreza e a violência narradas pelos Racionais em seus raps da década de 1990 possuíam a intenção de enfatizar a criticidade do termo *periferia*, ao apresentar uma realidade oculta. É aqui que os Racionais insistem: falar a verdade, mostrar o real, recolocar o conflito em primeiro plano, desmanchar consensos, apresentar o outro lado.

Para entender o posicionamento do grupo, é necessário voltar o olhar àquela década de 1990. No que se refere à economia nacional, os governantes se empenhavam em acabar com uma inflação galopante por meio de sucessivos planos econômicos. A pobreza e a recessão aumentavam, assim como as desigualdades sociais. No plano social, a violência crescia e os homicídios nas grandes cidades chegavam a índices alarmantes. As chacinas se acumulavam e a periferia contava seus mortos dia a dia. As taxas de desemprego batiam recordes. Em São Paulo, o transporte público era privatizado e intensificavam-se as remoções de favela. A tensão social era patente, como se observou no capítulo 2.

Ainda assim, um discurso de prosperidade se impunha por sobre a sociedade. Tal discurso reverberava em muitos estratos sociais, tendo aprofundado sua capacidade de convencimento quando as primeiras medidas neoliberais passaram a ser postas em prática no país, no começo da década de 1990. A partir de então, o capital passou a ser mais volátil, e a economia brasileira ainda mais dependente da ciranda financeira internacional. Muitos

produtos importados chegaram ao país, já livres de restrições. A pujante burguesia paulistana saudava tais modificações e comemorava a chegada de um novo estilo de vida propiciado pelos novos rumos da economia. É nessa época que proliferam os condomínios fechados e o consumo de luxo. Também era propagandeado como sinal de progresso o aumento do número de automóveis nas ruas, assim como o fato de São Paulo ter se transformado na cidade com a segunda maior frota de helicópteros do mundo. Cabe ressaltar ainda que nessa época a cidade deixa de ser eminentemente industrial, com um expressivo aumento do setor de serviços. Era o neoliberalismo que se impunha, não somente com uma série de medidas políticas e econômicas no mundo inteiro, mas também com um discurso abrangente e poderoso, capaz de arregimentar grandes parcelas da sociedade para a defesa de seus pressupostos.

É contra este discurso que se ergue a narrativa dos Racionais, mostrando com uma crueza nunca antes vista os antagonismos dessa sociedade. Contrapondo-se ao discurso da prosperidade, do fim da história, do fim das classes e do fim dos conflitos, as letras do grupo descreviam a dureza da realidade nos bairros pobres, simplesmente apresentando a pobreza e a violência ali presentes. É fato que outras características da periferia foram deixadas de lado, talvez ocultadas nesse discurso, mas naquele contexto, somente ressaltar uma característica conflitiva da realidade social era uma tomada de posição e essa era a sua força. No entanto, como visto no capítulo 3, desde o seu começo, o grupo já apresentava o germe da possibilidade de superação dos dilemas circunscritos no binômio pobreza-violência ao pregar o igualitarismo periférico, a autoestima do negro e a capacidade do morador da periferia de superar seus dilemas, ideias que os próprios processos sociais ocorridos na periferia nos anos subsequentes iriam ratificar.

Fazendo uma pequena digressão, cabe lembrar que antes da apropriação do termo *periferia* pelos seus moradores, fundamentalmente jovens, a partir da década de 1990, esse termo foi amplamente utilizado por intelectuais que se dedicavam à *questão urbana*. Tempos depois, por meio da interação entre esses intelectuais e movimentos populares nas décadas de 1970 e 1980, esses movimentos populares também passaram a utilizar o termo *periferia*. Nessa época, o termo *periferia* já era crítico, enfatizando a *precariedade* dos espaços periféricos. Vale ressaltar, no entanto, que mesmo sendo utilizado, o termo *periferia* não estava totalmente disseminado entre os moradores dos bairros populares e entre os movimentos sociais populares das décadas de 1970 e 1980. Entrevistas realizadas com participantes desses movimentos nos indicam isso. O termo *periferia* tampouco funcionava

como uma autoatribuição identificatória que expressasse um espaço social, geográfico e subjetivo. O uso que se passa a fazer do termo *periferia*, fundamentalmente entre os jovens, na década de 1990, bebeu da fonte dos usos dados por esses movimentos sociais populares da década de 1980. No entanto, o uso que é feito a partir dos anos 1990 aprofunda o caráter crítico do termo, expande o seu uso a mais setores sociais, aprofunda o uso político e passa a definir uma questão subjetiva que não estava dada com tanta evidência nos usos do termo na década de 1980.

Os pressupostos dos movimentos sociais populares da década de 1980, com suas mobilizações políticas e sua presença nas periferias, acabou permeando a formação dos jovens que passaram a fazer uso do termo *periferia* na década de 1990. Estes jovens, ao não mais se sentirem representados por organizações políticas clássicas, como partidos, sindicatos e movimentos sociais, passam a fazer críticas sociais e a se organizarem politicamente por meio de coletivos de produção artística, do qual aqueles ligados ao movimento hip-hop foram os pioneiros, mas não os únicos. O cerne da crítica naqueles 1990 era apresentar a “realidade”, que poderia ser observada em um local com pouca visibilidade para o todo da sociedade: a *periferia*.

Todavia, faz-se importante notar que uma população que se afirma em certo momento histórico – a década de 1990 – pela ênfase de suas características “etárias e étnicas” (MARTINS, 2001) – mas não só –, e tendo seu discurso potencializado por um grupo de rap, – mas não só –, mas fundamentalmente, amparando-se na existência de fenômenos estigmatizantes como pobreza e violência, era uma população que se colocava em um espaço limiar e de alto risco, colocando a própria autoatribuição que havia formulado em um terreno pantanoso.

De um lado, a eficaz propaganda neoliberal, permeada de consensos, apologias à prosperidade, à capacidade individual e reafirmando a evidência de que o mundo enfim havia encontrado um sistema político-econômico capaz de superar contradições e desigualdades. O espaço da crítica nesse momento arrefecia paulatinamente. Por outro, boa parte da mídia sensacionalista insistia justamente nessas características ao descrever o cotidiano da periferia. Esse é caso do lendário jornal Notícias Populares; de programas televisivos de grande audiência como o Aqui Agora, e de programas radiofônicos como os apresentados por Gil Gomes e Afanásio Jazadi.

A saída proposta pelos moradores dos bairros populares para dar conta de seu lugar no mundo a partir de categorias estigmatizantes como violência e pobreza foi, no mínimo, inteligente. Por um lado, realçava essas características. Isso servia para criticar o falso consenso social do momento e para vocalizar a exigência política de uma ação pública para superar aquele contexto de abandono. Por outro lado, e se contrapondo a visão estigmatizante operada por parte da mídia, superava a ótica da circunscrição dos problemas da periferia, como se tais fenômenos fossem endógenos e particularidades desse território geográfico. Desde sempre, o discurso dos moradores da periferia sobre a própria periferia, formulado em meados da década de 1990, aponta: o problema é a desigualdade social; o problema é a sociedade como um todo; o problema é a polícia que vem de “lá” matar “aqui”; o problema são os políticos, os “*playboys*”; o problema são os Zé Povinho, que reproduzem o discurso do outro lado. A periferia pode ser, em larga medida, onde “se encontrava” o problema, ela não “era” o problema. O problema era a sociedade como um todo, mas a corda sempre arrebenta do lado mais fraco.

Por fim, e antes de finalizar este item, cabe ainda pontuar duas questões.

Afirmar-se socialmente por meio da violência e da pobreza era, de partida, afirmar-se sobre um termo que buscava uma mutação de sua característica original. Como colocado, afirmar-se por sobre a violência e a pobreza, como crítica à sociedade, era uma forma de exigir atenção pública àquela problemática e incitar os que padeciam daquela condição a superarem aquela condição. Isto posto, o caráter dessa versão crítica do termo *periferia*, amparado nas bases citadas, nascia desde já com o germe da sua própria mutação. Fica a pergunta: a paulatina melhoria das condições de vida na periferia levaria irremediavelmente a perda do caráter crítico do termo? Esta tese crê que não, mas discorrerá sobre a questão somente nas considerações finais.

Em outro âmbito, o significado crítico presente na formulação dos moradores da periferia sobre o termo *periferia* nascia com uma dupla ruptura: de um lado, criticava o pensamento único que se impôs com a hegemonia neoliberal. O termo provava que desigualdades seguiam existindo, e que contradições seguiam moldando a organização da sociedade. Por outro lado, esse termo apresentava essas desigualdades não pela opressão no mundo do trabalho, mas pela ótica da desigualdade urbana.

No próximo item se discorrerá brevemente sobre como esse *morar na periferia*, com suas características reais e suas características exageradas, expressava o compartilhamento de uma experiência urbana.

### ***Morar na periferia: uma experiência compartilhada***

Agora, se deixará a obra dos Racionais de lado, ao menos momentaneamente. O objetivo aqui é encontrar algumas pistas de como as pessoas que vivem nesse local denominado periferia buscam uma identificação comum e em quais bases se assenta essa identificação comum. Estas pistas são encontradas no trabalho de campo e nas entrevistas realizadas pelo autor, bem como em sua experiência pessoal.

Como se discutiu na introdução deste capítulo, morar na periferia pode possuir diversas formas, adquirir distintos contornos e apresentar múltiplas facetas, dependendo da posição do indivíduo, sua trajetória pessoal e as condições socioeconômicas das localidades onde habita e circula.

Todavia, essa variedade de situações ganha unidade por meio de uma autoatribuição, em princípio subjetiva, expressa no *sentir-se periférico*. Como afirmou certa vez o *rapper* Gog, em formulação já famosa: “*Periferia é periferia em qualquer lugar porque é uma essência única. Escrevi isso em 1994*”<sup>96</sup>.

Em certa medida, essa subjetividade ganha sentido porque expressa uma situação geográfico-social que se confronta com outras situações geográfico-sociais na cidade, como já exposto na introdução desta tese. Esta autoatribuição subjetiva que adquire contornos ao se defrontar com outras situações, contudo, só é possível de existir por causa de uma experiência prática e do mundo vivido, que é compartilhada coletivamente e que confere força e sentido a mesma.

De fato, as experiências comuns, vivenciadas no plano cotidiano da existência, são muito mais variadas que a autoatribuição que as unifica. Isso ocorre, como já exposto, pela variedade de situações, experiências e condições socioeconômicas encontradas na periferia. No entanto, existe uma série de experiências comuns, mais ou menos compartilhadas, que conferem significação prática a essa autoatribuição, em princípio subjetiva, que sem essas experiências de ordem prática não fariam menor sentido.

---

<sup>96</sup> Frase proferida no seminário *Estéticas da Periferia*, no ano de 2011.

Desse modo, *sentir-se periférico* se expressa em uma gama variada de experiências de ordem prática que, mesmo não dando conta de todas as experiências possíveis, contribuíram para a formação de um sentido de pertencimento a uma situação social compartilhada.

A experiência social compartilhada do *sentir-se periférico* é fundamentalmente urbana. Morar na periferia se contrapõe a habitar regiões mais bem estruturadas da cidade e com melhor poder aquisitivo. É possuir uma experiência urbana calcada fundamentalmente na *segregação socioespacial*, com grandes deslocamentos pela cidade no trajeto trabalho-moradia ou mesmo quando da procura de serviços somente oferecidos em bairros melhor estruturados. Esta experiência de *segregação socioespacial*, marcada fundamentalmente pelo deslocamento na cidade, pode se erigir por meio da utilização do automóvel e de uma rotina de trânsito, mas na maioria dos casos se expressa na utilização de transportes públicos, com certo nível de precarização e ratificador das grandes distâncias com a qual se estrutura a *urbe paulistana*. Tal experiência compartilhada de percepção da urbe também se expressa nas dificuldades no mercado laboral, no acesso a serviços públicos de qualidade, nas opções de lazer e cultura distribuídas de maneira desigual pela cidade.

Essa experiência também se expressa, óbvio, em um certo *modus vivendi* no próprio local de moradia, atributo ao qual José Guilherme Magnani denominou “habilidade pra viver na quebrada”<sup>97</sup>. Isto se expressa no reconhecimento de “quem é quem”, no saber lidar com a violência no bairro e na postura que se tem no território de moradia. Experiência compartilhada que também se manifesta em histórias familiares comuns de migrações, trabalhos mais ou menos precários, trajetórias urbanas, mundo do crime e conversão à igreja. Entre os mais jovens, se manifesta muitas vezes no reconhecimento da vestimenta, na linguagem utilizada e até naquilo que Bourdieu (2007) denominou *hexis corporal*. Ainda com as ferramentas analíticas propostas por Bourdieu, a busca por uma categoria de identificação comum em um tempo de orfandade de categorias de identificações comuns baseou-se, mormente, em algo que o autor denominou *gostos de classe e estilos de vida* (BOURDIEU, 2007: 240).

Por fim, a autoatribuição *periférico* se construiu pelo reconhecimento de *sentir-se periférico* que ocorreu entre indivíduos pertencentes a uma situação social próxima, que muitas das vezes, numa cidade segregada como São Paulo, ocorreu no mesmo espaço geográfico. De fato, todo o arrazoado aqui proposto se ancora nas proposições do historiador

---

<sup>97</sup> Frase proferida no seminário *Estéticas da Periferia*, no ano de 2011.

inglês E.P. Thompson (1987), que analisou os campos de experiência nos quais se processa a “formação da classe trabalhadora”. Neste caso, não necessariamente uma experiência formulada por meio de categorias profissionais e reconhecimentos mútuos na esfera do trabalho, mas em uma experiência urbana compartilhada, que, por sua vez, é resultado de uma dada produção social do espaço urbano que se realiza numa sociedade capitalista, com os desdobramentos evidentes que disso pode decorrer, expressos nos problemas de distintas ordens existentes em uma cidade como São Paulo. Percebedora de uma situação e de uma experiência comum na cidade, a população moradora da periferia “formou-se tanto quanto foi formada” (THOMPSON, 1987), assim como construiu nesse processo de formação os termos que melhor lhe representaria, a partir de uma experiência compartilhada. É sobre essa questão que se deterá o próximo item. Antes de avançar para esse argumento, no entanto, o *reconhecer-se periférico* será objeto de uma cena, baseada em uma insólita situação vivida pelo autor desta tese.

### **Cena 3:**

#### **Periférico é periférico em qualquer lugar**

*“Era março de 2012. Tinha um mês de vivência em Paris e o inverno europeu me congelava. Entre as burocracias do Estado francês que me deixava amarrado a papeladas e filas, e uma certa solidão que acometia, sintetizava que aquele não estava sendo um período fácil. Ainda no Brasil, o onipresente Tita Reis me havia passado o contato de uma amiga sua que também estava estudando em Paris. Formada na PUC e moradora do Itaim Paulista, a moça fazia seu mestrado por aquelas bandas. Entre idas e vindas de e-mails que nunca chegaram ao seu destinatário, por fim recebi um sinal de vida da moça, que me convidava para assistir à uma peça teatral em Saint-Denis. Marcamos de nos encontrar na estação da Gare du Nord, pra de lá ir de trem até o município vizinho. Uma moça do Itaim Paulista e um maluco de Itaquera se encontrando em Paris já era algo insólito. Devia ser a resultante do lulismo e da ascensão da classe C, pensei de maneira hilária comigo mesmo. Fiquei matutando que ir assistir a uma peça teatral num município estigmatizado da região metropolitana de Paris e fazer o rolê de trem, no famoso RER, deixava a situação ainda mais emblemática. Só podia ser rolê periférico, pensava comigo. Podíamos andar na Champs Élysées, dar uma volta pelo Arco do Triunfo ou observar a arquitetura de La Défense. Não, a amiga do Tita Reis tinha me chamado pra assistir a uma peça em Saint-Denis.*

*Nos encontramos na Gare du Nord, assistimos à peça em Saint-Denis e fomos tomar um lanche. Como a lanchonete estava lotada, pegamos a batata frita e o refrigerante e fomos sentar na calçada.*

*Papo vai e papo vem, íamos quebrando o gelo de um primeiro contato. Contou-me de sua história e das dificuldades para se formar na PUC. Da decisão de ter que morar com amigas no centro de São Paulo para diminuir a distância do trampo e das dificuldades familiares. Contou-me que queria ter uma experiência de estudo na Europa e do esforço que fez para chegar até ali.*

*Falei-lhe que atravessar a cidade de São Paulo para chegar na USP tinha sido mais difícil que entender os textos que tive que ler na graduação. Contei-lhe que gostava de samba e que meu doutorado era em grande parte dedicado ao estudo da obra dos Racionais MC's e que queria entender melhor a atuação dos coletivos artísticos da periferia de São Paulo.*

*Chegamos à conclusão de que tínhamos pelo menos vinte amigos em comum e que havíamos estado na mesma hora e no mesmo local em diversas situações na cidade de São Paulo. Que era risível não termos nos conhecido antes e que era insólito só podermos trocar uma idéia em Saint-Denis, na periferia de Paris. Já que estava na França, me veio à mente Pierre Bourdieu e suas formulações sobre gosto de classe e estilo de vida.*

*Tudo o que eu pensava absorto enquanto conversava se concretizou quando a moça falou pra mim sem rodeios:*

*– Você é mesmo um periférico!*

*Intuindo o que a moça queria dizer, mas surpreso com sua definição intempestiva e direta, perguntei, entre acanhado e confuso:*

*– Mas por que você está dizendo isso?*

*– Você sai lá da ZL, estuda os Racionais, pega um saquinho de batata e um refri e vem comer no meio da rua... Isso só pode ser coisa de quem mora na periferia...*

*Reagi sem criatividade àquela acusação-constatação reveladora e balbuciei:*

*– Você também!*

*Tornamo-nos grandes amigos e, a partir dali, conversamos muito sobre as dores e delícias de sermos estrangeiros-brasileiros-periféricos em terras europeias.”*

### ***Por que periférico?***

Até este ponto, este capítulo tratou de duas questões. A primeira foi o fato de o termo periferia possuir um forte componente crítico no momento em que passou a ser publicizado pelos moradores da periferia, em meados da década de 1990. A segunda questão se ateve aos elementos presentes numa certa experiência urbana comum compartilhada por uma população com alguma proximidade social e geográfica.

A partir deste ponto, se tentará entender por que em dado momento histórico o atributo *periférico* se impôs aos moradores de bairros populares enquanto categoria identificatória. Para este trabalho, isso ocorreu por uma escolha mais ou menos consciente por parte desses próprios moradores em um universo de possíveis, no qual se situavam *suburbano*, *pobre*, *negro*, e fundamentalmente, *trabalhador*. Longe de desejar uma resposta definitiva, o que se quer aqui é apresentar pistas do por que da generalização de um termo para dar conta de uma condição, em detrimento de outros.

A questão que se coloca como ponto de partida é a da existência de uma contradição básica na sociedade. Uma desigualdade que precisava ser dita, nomeada, colocada publicamente. O leque de possibilidades pode ser verificado nas seguintes binaridades: suburbano-central, que se refere a uma posição na estrutura urbana; periférico-central, que também se refere a uma posição na estrutura urbana; pobre-rico, que expressa uma posição no acesso à renda; negro-branco, que expressa uma situação étnica e; trabalhador-burguês, que indica uma posição na estrutura produtiva. Dentre as possibilidades colocadas, uma delas ganhou mais força. É essa a questão que se pretende discutir nas páginas que seguem.

### ***Por que não suburbano?***

Assim como periférico, suburbano é uma categoria que expressa uma posição geográfica na cidade e, de alguma maneira, um modo de vida. O sociólogo José de Sousa Martins realizou uma definição de quais seriam as distinções entre subúrbio e periferia:

No subúrbio, mesmo na fase já alcançada pela industrialização e pelos loteamentos de terrenos para moradias operárias, os lotes eram grandes, as casas tinham espaço para o grande quintal, um remanescente do rural que permanecia no urbano (...). A periferia já é o produto da especulação imobiliária, ruas estreitas, calçadas estreitas, falta de praças, terrenos minúsculos, casas ocupando na precariedade de seus cômodos todo o reduzido espaço disponível para a construção, falta de plantas, muita sujeira e fedor (MARTINS, 2001: 78).

O autor aponta ainda que o termo *periferia* se alastrou de maneira indevida, denominando situações que seriam *suburbanas*. Segundo Martins, grande parte da intelectualidade caiu nessa armadilha, e o autor ainda aponta que o termo *periferia* é, em certa medida, um produto de partidos e políticos populistas.

Não é intuito deste trabalho polemizar com as opiniões do autor. O que cabe destacar para a finalidade deste trabalho é que, segundo Martins, subúrbio e periferia não são a mesma coisa nem geograficamente e nem historicamente. Pode haver uma continuidade geográfica entre ambos, mas não uma sobreposição. Por outro lado, e ancorando-se no argumento do autor, são residuais os casos onde o empobrecimento do subúrbio derivou no surgimento de periferias.

Isto posto, cabem duas assertivas: subúrbios e periferias são realidades geograficamente distintas, salvo exceções. Por outro lado, subúrbio remete a um arcabouço de questões de um passado histórico, como se tivesse representado algo que se perdeu ou está se perdendo. As duas formulações, a geográfica e a histórica, são algo contraditórias, mas ambas operam na percepção dos próprios habitantes desses locais, para quem a indistinção entre subúrbio e periferia é maior que a categorização sociológica.

Para discorrer sobre essa indistinção prática, cabe aqui discorrer sobre alguns exemplos: a cidade do Rio de Janeiro historicamente se caracterizou por denominar seus bairros populares como *subúrbio*. É sobre esse imaginário que se ergueu a poética do trem suburbano, das escolas de samba, do operário que ia à cidade trabalhar, das casas com quintais e varandas como discorreu Martins (2001). Subúrbio seria o cenário da *Gente Humilde*, que faria o compositor da canção ter vontade de chorar<sup>98</sup>. No entanto, nos últimos anos, possivelmente por uma realocação semântica, os bairros não centrais do Rio de Janeiro passaram a ser designados também como *periferias*, sem que o termo subúrbio tenha desaparecido por completo e sem que houvesse um processo de degradação urbana que justificasse tal mudança. Neste ponto, é válida a argumentação de Martins: os bairros

---

<sup>98</sup> Referência à famosa canção “Gente Humilde”, composição de Garoto, Chico Buarque e Vinicius de Moraes. Sobre a comisseração com relação às classes populares presente nessa canção, assim discorreu o cantor de rock Lobão: “Elas (as canções) estão embevecidas de cristandade. Pegue “Gente Humilde”, por exemplo. *É gente humilde/que vontade de chorar*. Ridícula! (...) Há um embevecimento terno diante da pobreza. E isso é horrível. “Meu Guri”, “Gente Humilde”, mesmo “Construção” (...)” (LOBÃO, 2005). Conhecido por suas críticas a nomes consagrados da MPB como Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil, Lobão, de maneira surpreendente, mirou sua crítica também a Mano Brown, ao criticar o rapper em livro de sua autoria. Mano Brown respondeu publicamente e em tom desafiador às críticas de Lobão.

afastados do centro da cidade do Rio de Janeiro foram pensados na lógica *suburbana*, com legalidade na aquisição dos lotes, casas com quintais, arruamentos padronizados, planejamento urbano, dentre outras características. Estes são os casos de bairros históricos da zona norte do Rio como Tijuca, Penha, Madureira, Méier, Bonsucesso, Piedade, dentre outros. O termo *favela* designa outra realidade urbana e outra ordem de questões. No entanto, em dado momento histórico, *favelas* e *subúrbios* cariocas passaram a ser denominados *periferia*. De fato, *periferia* traz consigo toda uma reflexão à parte na sociologia urbana. O que se quer destacar aqui é que, na ótica dos moradores do local, as nomeações, atribuições e autoatribuições ocorrem por caminhos que se cruzam, mas são distintos às classificações científicas e da política institucional.

Nesse ponto, o caso paulistano é interessante. Adoniran Barbosa é um exemplo clássico do *continuum* subúrbio-periferia. Vários bairros citados por ele em suas canções possuem características *suburbanas*. É o caso do Alto da Móoca, da Casa Verde, do Jaçanã, da Vila Esperança. Outros dois bairros citados estariam no limiar entre *subúrbio* e *periferia* se utilizadas as categorias de Martins. São os casos da Vila Ré e do Ermelino Matarazzo<sup>99</sup>.

Na obra de Adoniran, é possível visualizar uma certa aposta política na população desses bairros, fundamentalmente porque esta seria capaz de, por meio do igualitarismo e do coletivismo, superar o individualismo que se impunha na nova São Paulo que se erguia sob os escombros da antiga, entre as décadas de 1940 e 1960 (D'ANDREA, 2012). Posteriormente, esta aposta seria relançada, em outros termos, na obra dos Racionais MC's, narradores de bairros propriamente periféricos.

Com relação ao termo *periferia*, o termo *subúrbio* possui uma ligação mais direta com o ordenamento proposto pelo mundo de trabalho. Isso se faz presente na categorização histórica de *subúrbio* no Rio de Janeiro, como *locus* de habitação do operário; na argumentação proposta por Martins e até nas canções de Adoniran Barbosa.

---

<sup>99</sup> Do ponto de vista de uma reflexão sobre o padrão periférico de crescimento, o samba de Adoniran que cita o bairro do Ermelino Matarazzo é emblemático. Nesse samba, de nome “Vide verso meu endereço”, o autor utiliza o eu-lírico de um trabalhador ambulante da Praça da Bandeira que, após muito trabalho e esforço: *casei/comprei uma casinha lá no Ermelino*, justamente numa época em que o bairro do Ermelino Matarazzo, na zona leste de São Paulo, passava por processos de construção de casa própria em terrenos já adquiridos e de venda loteamentos em prestações para famílias que buscavam a casa própria. Cabe lembrar, a composição é do ano de 1976, e Adoniran retratava, subliminarmente, a epopeia *periférica*, de um bairro antigo e com presença de estação de trem, algo próximo ao que seria a epopeia *suburbana*, evidentemente exposta em canções como *Trem das Onze*.

Outro exemplo dessa proximidade entre *subúrbio* e paradigma fordista pode ser visualizada na autoatribuição de um grupo político que esteve bem presente nos bairros populares paulistanos: o movimento *punk*.

Nascido no seio do movimento operário na Inglaterra, o movimento *punk* logo se espalhou pelo mundo, tendo aportado no Brasil na década de 1970. Seu período de maior força foi no começo da década de 1980, em que se enraizou nos bairros populares de São Paulo ao pregar uma radical crítica antissistema. Com grande riqueza e originalidade cultural, em geral os participantes e coletivos desse movimento se orientaram politicamente por meio do anarquismo.

Dentre várias, uma das características salientes dos *punks* era a posse de dois elementos: a pertença, e a decorrente crítica ao mundo do trabalho, e a presença organizativa em bairros populares, por eles denominados quase sempre como *subúrbios*. Cabe destacar, no entanto, que o movimento *punk* também teve ramificações em bairros de classe média, fato que ocorreu de maneira apenas residual no movimento hip-hop. Todavia, é fato que grande parte dos *punks* se organizavam em bairros populares do *subúrbio*, se levada em conta a caracterização de Martins, e de *periferia*, ao se considerar a caracterização utilizada por Martins e a caracterização geográfica e social proposta por este trabalho. Fala-se aqui, tendo em conta o que seria a periferia, de localidades como a Cohab José Bonifácio, Guaianases, São Miguel Paulista, Vila Brasilândia, Vila Nova Cachoeirinha, Interlagos. Isto posto, o que se quer ressaltar aqui, novamente, é que a autoatribuição em *suburbano* ou *periférico* possui conotações políticas, dentro de uma zona muito maior de indistincões do que a presente nas classificações sociológicas, que buscam uma maior exatidão na definição de conceitos e termos.

Sobre esta indistinção, cabe um exemplo notório: o cantor Gilberto Gil colocou em cena, possivelmente pela primeira vez na história musical do Brasil, o termo *periferia*. A canção, gravada em 1983 e obtendo relativo sucesso, se chamava justamente “*Punk da periferia*”. Em seu refrão, a canção apontava “*Eu sou um punk da periferia/sou da Freguesia do Ó*”. É de se ressaltar o pioneirismo do cantor em publicizar o termo *periferia* musicalmente. No entanto, como já dito, os *punks* se denominavam mormente como sendo do *subúrbio*. Tita Reis, músico, morador de Guaianases e autor da canção “*Sujeito Periférico*”, em entrevista concedida a esta pesquisa, avaliza este argumento. Segundo o artista: “os *punks*

se denominavam como sendo de *subúrbio*. Os *punks* devem ter ficado putos com o Gil”<sup>100</sup>. Uma outra questão relacionada a essa canção se refere à taxativa definição do bairro da Freguesia do Ó como fazendo parte da periferia. A Freguesia é um bairro heterogêneo, marca distintiva da zona norte de São Paulo<sup>101</sup>. Nesse bairro, se encontra a ordenação urbana de *subúrbio*, nos termos de Martins, acelerado processo de elevação dos preços de seus terrenos, um grande número de lançamento de edifícios de alto padrão e favelas. Se fosse preciso encontrar uma definição, é um bairro de classe média e classe média baixa. No máximo, um espaço limiar, de fronteira, e assim já o era quando da composição da canção por Gil. Periferia era e segue sendo os bairros vizinhos de Vila Brasilândia e Vila Nova Cachoeirinha, bairros também com muita presença *punk*. Em traços gerais, o forte movimento *punk* dos anos 1980 passou por um processo de desmobilização. Sua existência se dá por meio de coletivos auto-organizados espalhados por vários bairros da cidade. Um dos legados deixado pelo movimento está expresso, por exemplo, na melancolia das letras do *Legião Urbana*<sup>102</sup>. Outro legado se expressa no niilismo presente em manifestações juvenis com alta definição estética e desinteresse (crítico ou não) político. Vale destacar também que muito rock suburbano foi gestado nessa gramática, assim como os pichadores<sup>103</sup>, que preferem ser chamados de *periféricos* e possuem um *continuum* simbólico, ainda que contraditório, com o grafite, elemento fundante do hip-hop. Por fim, muitos militantes de organizações e movimentos sociais, partidos políticos e sindicatos atualmente tiveram participação no movimento *punk*, sejam essas organizações anarquistas, socialistas ou comunistas<sup>104</sup>.

Outro exemplo de dada indistinção presente na experiência cotidiana pode ser visualizada na expressão *suburbano convicto*, cunhada pelo escritor Alessandro Buzo, famoso ativista cultural paulistano, incentivador do movimento hip-hop e um dos principais expoentes

<sup>100</sup> Frase proferida em entrevista concedida ao autor desta tese em setembro de 2012.

<sup>101</sup> A zona norte de São Paulo possui algumas peculiaridades, com relação a outras regiões da cidade de São Paulo. É a única zona da cidade a possuir favelas em todos os seus distritos. Também é a região que possui o maior número de escolas de samba do grupo especial, o principal do carnaval paulistano. No entanto, é uma região com uma alta e disseminada presença de população de classe média e classe média baixa e tendência politicamente conservadora, sobretudo em bairros tradicionais e consolidados, próximos a Marginal Tietê. Na outra ponta da região, nos bairros que circundam a Serra da Cantareira, a tendência é a da existência de aglomerados urbanos com altos índices de pobreza e precariedade.

<sup>102</sup> Famoso grupo de rock brasileiro, tendo sido gestado dentro do movimento *punk*, em Brasília, no começo da década de 1980. De certo modo, suas letras críticas e melancólicas expressavam a inconformidade e a falta de perspectiva da juventude classe média na passagem dos anos 1980 para os anos 1990. Ainda que a emissão da mensagem do Legião Urbana tenha partido desse setor social, suas letras tiveram muito apelo entre os jovens das classes populares na passagem dos anos 1980 para os 1990.

<sup>103</sup> Sobre os pichadores, ver Pereira (2007).

<sup>104</sup> Para uma comparação entre o movimento *punk* e o movimento hip-hop, ver Neto (2010; 2009) e Fiuza, Melo, Santos & Ratz (2004).

da denominada *literatura marginal*. Buzo é do bairro do Itaim Paulista, onde vive, trabalha e organiza a população. Nos termos de Martins, e nos termos propostos por esta tese, e mesmo na experiência cotidiana, o Itaim Paulista é um bairro de periferia. No entanto, o autor não teve dúvidas ao se autoidentificar e criar a máxima *suburbano convicto*.

Isto posto, o que se quer enfatizar aqui através dos exemplos citados é, mesmo que as categorias sociológicas e/ou urbanísticas sejam mais precisas, na experiência dos moradores dos bairros populares a indistinção entre esses termos é maior, e o uso de cada um deles é feito por uma construção política e em relação a outras, fornecendo, a partir do estabelecimento de fronteiras, uma significação mais bem acabada do que seria um e outro.

Voltando à questão inicial, de por que os habitantes de bairros populares preferiram se autodenominar como *periféricos* e não *suburbanos* em dado momento histórico, pode-se apontar algumas pistas, de acordo com os exemplos citados.

Possivelmente, *suburbano* era uma categoria que se referia a outro tempo histórico e se abria a uma problemática relacionada ao mundo do trabalho que no tempo da publicização do termo *periferia* estava perdendo força.

Também *suburbano* possuía delimitações melhor definidas, menos abertas a possíveis novos significados do que *periférico*.

Cabe ressaltar também a utilização em larga escala do termo *periferia* pela ciência social de São Paulo, e não do termo *subúrbio*. Como já exposto no capítulo 1, o termo *periferia* foi gradativamente sendo incorporado pelos movimentos sociais populares da década de 1980 até ser apropriado e ressignificado pelos moradores da periferia na década de 1990, fundamentalmente por jovens. Estes sentiam o termo *periferia* mais próximos de si do que o termo *subúrbio*.

Por último, possivelmente o movimento hip-hop preferiu utilizar o termo *periferia* porque sabia que *subúrbio* havia sido um termo utilizado pelos *punks*. Tudo leva a crer que houve nesta questão uma operação de diferenciação simbólica.

Se não explicam totalmente, ao menos foram apresentadas aqui pistas de por que, em algum momento histórico, os moradores de bairros populares preferiram se autodenominar *periféricos*, e não *suburbanos*.

### ***Por que não pobre?***

Em princípio, o termo *pobre* se contrapõe a *rico*, definindo uma posição em relação à posse de renda e de bens. Não é um termo propriamente urbano, ainda que o urbano comporte a presença dos pobres em algumas de suas regiões e, fundamentalmente, em algumas definições próprias do urbano, como *favela* e *periferia*. Ainda assim, o autodefinir-se como *pobre* não daria conta de uma experiência propriamente urbana, como é o caso de *periférico*.

No entanto, o ponto fundamental para o descarte da autoatribuição *pobre* ocorreu pelo significado que esse atributo expressa, uma vez que denota alguém passível de comiseração e de ajuda. De partida, *pobre* é um coitado. Justamente o diametralmente oposto ao que buscava a população moradora de bairros populares naquela época: sentido para a vida, aumento da autoestima, aumento do orgulho próprio, enfim, potência.

Como já problematizado neste texto, o pobre é aquele que é alvo das políticas públicas, das políticas assistencialistas e que depende da boa vontade alheia para sobreviver. Nessas condições, é justamente o contrário de possuir autonomia.

É fato que grande parte da população periférica é *pobre*, assim como é fato que a primeira formulação do termo *periferia*, por parte dos moradores da periferia, se deu por meio da ênfase a atributos como *pobreza* e *violência*, justamente para dar um sentido crítico ao termo *periferia*. Mas, desde seu nascedouro, e pelas razões expostas, este significado para *periferia* continha e negava esses dois elementos iniciais, em um processo marcado pela ambivalência. Negava justamente porque, no planejamento individual e na ação coletiva, o objetivo era justamente superar as condições de violência e pobreza. Assim sendo, não era factível atribuir-se uma denominação que de partida indica *perdedor* e historicamente estaria fadada ao desaparecimento. Nesse ponto, *periférico*, por incluir a possibilidade da *potência*, que viria a se verificar tempos depois, era mais interessante. Não se pode esquecer, contudo, e vale aqui ressaltar mais uma vez, que o termo *pobre* não possui a dimensão urbana que *periférico* possui<sup>105</sup>.

---

<sup>105</sup> Sobre este ponto, cabe citar uma interessante pesquisa realizada na Argentina após a grave crise econômica de 2001. Levada a cabo pelo sociólogo Nazareno Bravo (2012), a pesquisa trata de analisar a passagem “da fábrica ao bairro”, em um contexto de marcada desindustrialização e desemprego. O autor define essa transição como de “trabalhador a pobre”, afirmando que uma de suas principais características foi a perda da densidade crítica e política que o primeiro termo denotava com relação ao segundo (BRAVO, 2012).

### *Por que não negro?*

Por fim, fica a questão: por que, em dado momento histórico, a população moradora da periferia escolheu, para sua autoidentificação, o termo *periférico*, e não o termo *negro*. À primeira vista, pode-se responder rapidamente: porque são atributos que definem questões de ordens distintas, com histórias distintas, e que definem experiências diferentes no mundo social. Essa resposta é correta. No entanto, não nos impede de problematizar a intersecção entre população periférica e população negra.

O entrecruzamento entre raça e questão urbana coloca em evidência que a população negra habita fundamentalmente os espaços segregados da cidade. Em livro em que trabalha essas questões, Márcio Castro (2008) demonstra como o processo de higienização e erradicação dos cortiços nas áreas centrais afetou diretamente a população negra, que se viu obrigada a habitar os espaços mais distantes do centro. O documentário *Mil Trutas, Mil Tretas*, produzido pelos Racionais MC's, demonstra bem esse processo.

Dessa forma, cabe ressaltar o trabalho de valorização do negro e de incentivo à sua autoestima, realizado por letras de rap no começo dos 1990. Como diz uma estudiosa da questão juvenil em São Paulo “o rap deu um novo alento ao movimento negro”<sup>106</sup>.

Fernando Alves, morador de um bairro popular da zona leste de São Paulo, negro, estudante de Filosofia e entrevistado por esta pesquisa, ratifica a opinião da estudiosa. Segundo Fernando:

eu, desde criancinha, sofria a questão do racismo. Era brincadeira na escola, era rejeição, era um monte de coisas da vida que faziam você perceber o preconceito e se sentir inferiorizado. Quando eu escutei os Racionais, cantando aquelas coisas...”Negro limitado”,”Racistas otários”... Aquilo fez um *clac* na minha cabeça. Comecei a sacar um monte de coisas que eu não conseguia elaborar. E olha que eu sou um negro que não fica insistindo muito nessa coisa da raça. Creio que o principal é a questão da pobreza. Mas escutar aquelas musicas abriu minha cabeça. Quando eu escutei “Voz ativa” então... (Fernando Alves, entrevista concedida ao autor, 2011).

Assim sendo, a luta pelo orgulho e pela autoestima do negro deslizou para o orgulho *periférico*. Ou seja, a luta primeira foi a de afirmar a autoestima do negro naquele contexto da década de 1990. Essa afirmação acabou se ampliando e ajudando a consolidar o orgulho *periférico*, dos quais o orgulho negro é um dos principais elementos constitutivos.

---

<sup>106</sup> Frase proferida no evento Sexta Socialista, realizado no bairro de Guaianases, em 2011.

Contudo, mesmo com o evidente dado da realidade de que a maior parte da população negra habita os bairros *periféricos*, o autoidentificar-se como negro, com uma longa história de resistência, de identidade racial, cultural e política, não dava conta explicitamente de elementos urbanos, que era o que os moradores dos bairros populares buscavam quando tomaram para si o termo *periférico*.

Para além disso, havia um outro dado da realidade: a periferia também é habitada por brancos. Muitos deles brancos pobres, para utilizar uma categoria corrente no mundo social. De fato, discussões sobre questão racial e classe social já consolidaram verdadeiras estantes de bibliografias neste país e o autor desta tese não possui a mínima condição de entrar nesse debate. A única questão que se pode afirmar com alguma certeza é que, havendo um branco e um negro com a mesma faixa etária, possuindo a mesma renda e morando no mesmo bairro, estes terão oportunidades distintas em nossa sociedade. Note-se o alvo preferencial das políticas repressoras estatais e a formulação dos movimentos críticos a essa política, segundo o qual o alvo preferencial da repressão são *pretos, pobres e periféricos*. Ou seja, o risco de um branco, também contido nas categorias *pobre e periférico*, ser alvo da repressão, é menor do que o do negro, também englobado pelas categorias *pobre e periférico*.

Sobre essa figura um tanto quanto deslocada em nossa sociedade, mas que evidentemente existe, e que aqui se denomina branco pobre, pode-se fazer algumas considerações. Foi a sua existência que esvaziou a possibilidade da população periférica se autoatribuir e fazer uso da categoria negro para dar conta de sua problemática social e urbana. A música popular pontuou essa questão.

Como se sabe, uma escola de samba é um local de defesa das tradições e do orgulho negro. A escola de samba Nenê de Vila Matilde é uma das mais zelosas nesse sentido. Ela foi fundada em 1949, por negros expulsos do centro de São Paulo pelos processos de higienização que ocorreram no centro da cidade em princípios do século XX. No carnaval de 1982, a Nenê de Vila Matilde desfilou com o tema *Palmares, Raiz da Liberdade*. Uma homenagem ao Quilombo dos Palmares, a Zumbi dos Palmares e à causa negra no Brasil. O samba, um dos mais belos e mais cantados até hoje em toda zona leste, afirma em sua letra: “no terrível horror do cativo/ ao esplendor/ Palmares, o quilombo pioneiro/ superou a dor/ o negro soube se unir/ ao índio e ao branco pobre/ eram três raças a sorrir/ era um Brasil mais nobre”.

De maneira inteligente, a letra não se contrapõe ao branco pobre. Pelo contrário, o inclui, juntamente ao índio, na busca de uma sociedade diferente. E isso sem deixar de pontuar as especificidades da causa negra.

Outro samba do mesmo ano, desta vez entoado pela Camisa Verde e Branco, afirma o orgulho negro, expressando na própria letra o dilema de exaltar o negro sem cair em algo que seria um possível preconceito contra o branco. Diz a letra:

*“de jeito nenhum/ não é preconceito/ preto ou branco tem direito/ nossa escola não faz distinção de cor/ pra falar sobre esse tema/ foi que surgiu o problema/ e o dilema se avizinhou”.*

O samba chama-se “Negro Maravilhoso”, e é de autoria de um dos maiores compositores paulistanos: Talismã. Além de ser belíssimo, expõe que cantar a beleza e o orgulho de ser negro não é preconceito contra o branco. Mesmo assim, e a letra o diz, a questão é espinhosa. É um “problema”. É um “dilema”.

Por fim, não é possível tratar desta questão sem citar a famosa entrevista que Mano Brown concedeu a Revista *Rolling Stone*, no ano de 2009. Nela, o compositor afirma que é: “de cor parda e raça negra”, e afirma que os mestiços como ele sofrem mais preconceito que os negros atualmente. Afirma Mano Brown também que os pardos não usufruem do recente fortalecimento da autoestima do povo negro. A passagem onde trata do assunto é longa, mas interessante e levanta uma série de questões. Diz Brown:

Sou até mais discriminado do que o Blue (*referência a Ice Blue, membro do grupo Racionais MC's, primo de Mano Brown e possuidor de tom de pele mais escuro*). E os caras da minha cor, desse meu tom de pele, também. Você vê nas cadeias, na Febem. O cara tem medo hoje de discriminar um cara como o Blue, tem medo de falar um “a” para um preto. Agora, um cara como eu, é toda hora, irmão. É pobre, tem cara de pobre, tem cor de pobre. Se quiser, fala que é “moreninho”. Tenho um biótipo de ladrão. É um lance do brasileiro. Quando a escravidão estava para ser abolida, tinha muitos filhos de branco com preto nas ruas, abandonados, que não eram nem um nem outro, e foram virar ladrão mesmo. A primeira classe de gente abandonada foi a dos filhos de branco com negro, o filho rejeitado do patrão. Foram os primeiros vagabundos, que não serviam nem para um nem para outro, nem para escravo nem para senhor. É uma teoria pequena minha, não é a regra (BROWN, 2009).

Brown pode acreditar que sua teoria é pequena, mas ela nos apresenta pistas do por que, em dado momento, o termo *periférico* se publiciza, caminhando em paralelo e se entrelaçando com a categoria negro. Diferentemente do termo *pobre*, o qual o termo *periférico* contém e nega, o termo *periférico* contém a categoria negro, sem negá-la.

De fato, a categoria negro segue existindo e identificando uma população, o orgulho dessa população, sua luta, sua resistência e sua história, pautando uma ordem de questões amplas, profundas e muito mais antigas que o termo *periférico*. Qualquer mudança social e política que deseje alguma profundidade em nosso país, terá que levar em consideração a questão do negro.

No que tange às desigualdades urbanas e à busca por uma terminologia que expresse diretamente essas desigualdades, *periférico* pode ter sido mais preciso em um dado momento histórico. *Periférico* definia o morador da periferia, localidade geográfica definida, com características sociais mais ou menos comuns e um sentimento subjetivo de pertença que deu unidade a experiências variadas, mas com algum grau de recorrência. Ao mudar a experiência social, como ocorreu nos últimos vinte anos com o morador da periferia, foi mutando também o significado que se dava a esse termo, *periferia*.

Em idos de 1990, quando passa a ser publicizado pelos moradores da periferia, a auto-atribuição *periférico* dizia algumas coisas, mas ainda era um termo em aberto, que não explicava tanto e passível de adquirir novos significados, diferentemente de categorias como *negro* e *trabalhador*, mais antigas, com sólidos debates e com melhores definições sobre o quê seria uma e outra. Se perdia em profundidade, o termo *periférico* ganhava em abrangência, pela sua capacidade de justamente englobar o *negro* e o *trabalhador*. E também o *pobre*. E ainda o pardo e o branco pobre.

A partir deste ponto, se discorrerá sobre as relações entre o termo *periférico* e a categoria *trabalhador*.

### ***Periférico e trabalhador***

Neste item do texto, o que se pretende é encontrar algumas pistas de porque, em determinado momento histórico, a autoatribuição *periférico* passou a ser mais utilizada do que a categoria *trabalhador*, fundamentalmente pelos jovens moradores da periferia, mas não só.

No que tange às classes populares, a categoria *trabalho* é um eixo estruturador. Questões como emprego e desemprego, salário e greve, instabilidade e informalidade, vadiagem e submissão, ascensão social e exploração, todas elas ligadas ao mundo do trabalho, são cruciais na elaboração dos projetos de vida e de subjetividades. A relação com o mundo

do trabalho é fundamental na elaboração de uma projeção de si próprio e do horizonte de possíveis.

É certo que trabalho nunca foi um tema fácil. Variados grupos de esquerda tiveram que se desdobrar para explicar aos trabalhadores o que Karl Marx havia formulado quando afirmou que o trabalho constituía o ser humano como tal. Diante da desconfiança embasada dos trabalhadores, mais difícil ainda era explicar que o trabalho a que se referia Marx não era o emprego da sociedade capitalista e nem o labor, no termo utilizado por Hanna Arendt (1993: 101).

Qual seria esse trabalho que emancipa, na formulação marxista, se a realidade palpável só apresentava cansaço, humilhação, más condições e exploração? Mais do que uma forma constitutiva do ser humano, mais do que o meio por excelência de organização dos trabalhadores para a Revolução, mais do que uma forma de ascensão social, mais do que um passaporte para a vida digna, o trabalho sempre se apresentou para a maior parte da população brasileira como uma necessidade. Necessidade coercitiva e inescapável. Acreditar, de fato, nesse discurso, exigiu toneladas de resignação, construídas com cimentos seculares de repressão e tijolos de necessidade material.

Todavia, e retornando ao objetivo deste ponto texto, ressalta-se que o mundo do trabalho passava por um período de crise naqueles idos de 1990. Já não se acreditava nas promessas do mundo do trabalho, e nem nos possíveis benefícios que ele possivelmente traria. Não era mais possível a ascensão social por meio do trabalho. Muito mais distante estava a emancipação da classe por meio do trabalho. Até mesmo a subjetividade do jovem da *periferia*, de acordo com as experiências sociais dos pares e dos mais velhos sentenciava: não vamos ficar ricos por meio do trabalho e nem vamos fazer a revolução por meio da classe trabalhadora inserida no mundo do trabalho.

Isto posto, o texto esboçará alguns argumentos de por que as categorias trabalho, trabalhador e classe trabalhadora diminuíram sua presença no imaginário da população moradora de bairros populares no começo da década de 1990:

- 1) Verificava-se o fim do paradigma fordista, resultante da implosão do emprego registrado e impulsionado pelas políticas neoliberais. O fim deste paradigma também decretou a crise da projeção de vida das classes populares que por décadas se ancoraram no binômio emprego registrado-casa própria. Era o fim de ciclo de todo um imaginário;

2) Verificavam-se índices de desemprego em massa na década de 1990. A experiência do emprego passa a ser cada vez menos realizada. Se não havia formas de inserção no mercado de trabalho, como seguir autoidentificando-se como trabalhador? Mesmo para os que possuíam carteira assinada ou algum tipo de remuneração advinda do trabalho, seja ele formal ou não, identificar-se como trabalhador expressava menos uma posição na estrutura econômica ou uma capacidade revolucionária e mais uma definição de ordem moral, cuja melhor expressão seria o binômio trabalhador-bandido, como exposto por Alba Zaluar (1985; 1994).

3) Verificava-se uma crise da crença no trabalho. Para os moradores de bairros populares, a experiência do desemprego era ruim, mas experiência do emprego nunca havia sido boa. Cristalizava-se um cansaço com relação às promessas de inserção na sociedade e ascensão social pelo mundo do trabalho. Mundo este baseado na humilhação, na exploração e no enriquecimento dos patrões e do governo.

4) A predominância de um discurso neoliberal que corroía a noção de trabalho ou mesmo deslocava a noção e o problema do trabalho, impondo o parâmetro do mercado e do empreendedorismo com a sua proverbial celebração das capacidades de cada qual ser dono de seu próprio destino e, melhor ainda, de seu próprio negócio.

Realizando o mesmo exercício, se tentará agora verificar algumas pistas sobre de que forma um imaginário urbano foi ganhando cada vez mais força entre as classes populares, se comparado com o imaginário do mundo do trabalho:

1) A violência e a pobreza – elementos sobre os quais se assentaram a significação do termo *periferia* quando a população dos bairros populares passa a fazer uso deles – se expressava em um contexto urbano, e de maneira mais acentuada nos bairros populares desse contexto urbano. Logo, denunciar a violência e a pobreza, clamando por intervenções endógenas (por ação dos próprios moradores dos bairros populares) ou híbridas (poder público e sociedade civil), era diretamente acoplar essas discussões em bases territoriais e pontuando localizações. Por outro lado, elementos como violência e pobreza eram mais visíveis que as opressões e

explorações que se davam no mundo do trabalho, mais veladas e sofisticadas, com todo um aparato jurídico-estatal que as escamoteiam.

2) O mundo da reprodução da vida passa a ser mais palpável que o da produção. No bairro, acumulam-se experiências comuns. Entre os jovens, compartilham-se estilos e linguagens. Há toda uma postura ética que se constrói para a vida social. Em síntese, por conta do desemprego e de uma tendência a fragmentação das categorias do mundo do trabalho, a sociabilidade passa a se dar mais no bairro ou no universo urbano (deslocamentos, locais de consumo coletivo, áreas de lazer, etc) do que propriamente no local de trabalho.

3) As desigualdades territoriais expressariam melhor elementos étnicos e geracionais que tendiam a ser escamoteados na identificação *trabalhador*, com maiores dificuldades de pautar a questão juvenil e a questão negra.

4) Na busca por um termo que positivasse sua existência no mundo, o *periférico* possuía uma capacidade maior que o *trabalhador*, estigmatizado por ser o objeto passível da exploração alheia.

5) Os moradores dos bairros populares buscavam um termo que contivesse em seu âmago a dimensão urbana da desigualdade, questão que não estava plenamente colocada na categoria *trabalhador* (nem em *negro* ou *pobre*, por mais que estas questões se entrelacem de maneira evidente). Nessa busca por um termo que expressasse a dimensão urbana da desigualdade, as lutas sociais da década de 1980 foram cruciais, ao pautar a problemática do acesso e do direito à cidade. Como já se escreveu aqui, a academia e os movimentos sociais populares pautaram (de maneiras um pouco distintas) o termo *periferia*. Esse termo rodava pelos bairros populares até ser apropriado e ressignificado pelos moradores desses bairros populares, fundamentalmente jovens, mas não só. Pesava nessa questão também as próprias dificuldades organizativas dos trabalhadores em seus locais de trabalho, cujas mobilizações paulatinamente vinham perdendo força.

Assim sendo, após apresentar algumas pistas de porque o imaginário do trabalho foi aos poucos perdendo força e porque o imaginário urbano foi aos poucos ganhando força, o texto apresentará de maneira binária uma contraposição entre elementos presentes no termo *periférico* e elementos presentes na categoria *trabalhador* e que fizeram, em dado momento, um *preponderar* sobre o outro.

<b>Periférico</b>	<b>Trabalhador</b>
Expressa uma desigualdade urbana	Não expressa, necessariamente, uma desigualdade urbana
Expressa uma questão geográfica	Não expressa, necessariamente, uma questão geográfica
Experiência urbana estava mais palpável. Oposição centro/periferia mais fácil de ser vista, narrada e descrita	Experiência laboral estava menos palpável. Oposição capital/trabalho mais difícil de ser vista, narrada e descrita
Mundo da reprodução englobava mais aspectos da vida, gerando mais sociabilidade	Mundo da produção englobava menos aspectos da vida, gerando menos sociabilidade.
Enquanto modo de vida, passou a ser mais explícito	Enquanto modo de vida, passou a ser menos explícito
Guardava em si uma potência. Mais facilmente positivável que trabalhador.	Passava por uma crise de legitimidade nos bairros populares, sobretudo entre os jovens: trabalhador é um otário a) explorado; b) não ascende socialmente; c) honesto com quem é desonesto;
Mundo cada vez menos ancorado no paradigma fordista, fez paulatinamente desaparecer a categoria <i>trabalhador</i> , e junto com ela a categoria <i>patrão</i> . Acentua-se a presença de personagens <i>sem patrão</i> . O jovem que faz arte, empreendedor de si próprio. O pobre que depende do assistencialismo estatal ou das ONGs. O bandido que busca atenuar a pobreza por meio de atividades ilícitas.	Mundo cada vez menos ancorado no paradigma fordista, mas pertencendo ao mundo do trabalho, seguia subordinado ao patrão.
Engloba desempregados	Muitos dos que estavam desempregados não se reconheciam como trabalhadores
Busca por um termo que expressasse a dimensão urbana das desigualdades sociais	Crise do mundo do trabalho. Crise do trabalhador. Divisão dos trabalhadores. Crise dos sindicatos. Precarização. Desemprego em massa. Neoliberalismo. Crise do ideário socialista.

Como já colocado, o termo *periférico* ganhou em abrangência onde trabalhador ganhava em profundidade. Em dado momento histórico, entrava mais gente dentro do termo *periférico* do que dentro da categoria *trabalhador*, em crise.

No entanto, este fenômeno social e histórico no qual se pode verificar o fortalecimento de uma terminologia em relação à outra, não foi e não é consenso. A pesquisa que embasa esta tese foi a campo indagar *periféricos* com relação à questão. Três respostas distintas foram escolhidas para serem problematizadas.

Fernando Alves, já citado neste capítulo, com 33 anos, negro, trabalhador com carteira assinada depois de muitos anos de desemprego, pai de três filhos, morador de um bairro popular da zona leste e estudante de filosofia, afirmou “quanto mais eu trabalho mais eu desconfio da categoria *trabalhador*”. Segundo o entrevistado, “o trabalho no Brasil é exploração e os pobres e os trabalhadores devem parar de se autoidentificar ao redor do mundo do trabalho”. Ainda segundo o entrevistado, que passou muito tempo desempregado: “por mais que muitos digam que não, o trabalho ainda é algo estruturante nas relações. Aqui na periferia, qualquer pessoa, depois de te dizer: – Oi, tudo bem? Pergunta se você está trabalhando. Isso me irrita”.

Outro entrevistado, adulto com aproximadamente 35 anos, com bom nível de estudo, morador de São Mateus e antigo militante do movimento *punk*, defende terminologias ancoradas no mundo do trabalho. Segundo ele: “*Periférico* substituiu *trabalhador*. *Periférico* virou identidade e a questão principal não é identidade, é o mundo do trabalho”.

Uma terceira entrevistada, mulher, negra, com aproximadamente 28 anos, moradora da Cohab I, em Artur Alvim, com bom nível de estudo e militante do PT, sentenciou: “*Periférico* escamoteia *trabalhador*. O trabalho ainda é a questão central”.

A partir dessa problemática, esta pesquisa se colocou a mesma pergunta: *periférico* escamoteia *trabalhador*? E a resposta que provisoriamente se pode dar, é que, numa análise sobre as representações e as autoatribuições produzidas pelos moradores de bairros populares, sim, *periférico* pode escamotear *trabalhador*.

No entanto, *periférico* pode complementar *trabalhador*, ao questionar a desigualdade urbana justamente por meio de um termo criado para dar conta de uma demanda urbana que talvez *trabalhador* não abordasse de maneira tão evidente. Neste ponto, não há escamoteamento, mas complementaridade.

Na formulação dos moradores, o *periférico* remete a uma experiência urbana e social comum e compartilhada, que embasa uma experiência subjetiva e se expressa no *sentir-se periférico*. Esse *sentir-se periférico* só é possível de ocorrer pela confrontação dessa experiência com duas outras situações geográficas e sociais: a região sudoeste de São Paulo e o centro de São Paulo.

Este item do texto buscou apresentar pistas de por que, em determinado momento, a população moradora de bairros populares de São Paulo passou a se autoatribuir como *periférico*. Estas pistas foram buscadas a partir da problematização deste termo com outros correlatos, como *suburbano*, *pobre*, *negro* e *trabalhador*, e porque *periférico* passou a possuir mais força e publicização que os demais.

Assumir-se como *periférico* remete a um processo histórico no qual os moradores dos bairros populares estavam inseridos e só ocorreu por meio de uma experiência concreta e vivida. Percebedores de uma situação urbana mais ou menos comum, estes moradores passaram a se definir de acordo com essa situação. Para exemplificar esta transição, vale novamente recorrer ao historiador inglês E.P. Thompson, que em passagem famosa afirmou:

A classe acontece quando alguns homens, como resultado de experiências comuns (herdadas ou partilhadas), sentem e articulam a identidade de seus interesses entre si, e contra outros homens cujos geralmente diferem (e geralmente se opõem) dos seus. (THOMPSON, 1987: 10).

Ao menos no caso da cidade de São Paulo, a máxima “periferia é periferia em qualquer lugar” foi um traço unificador, pontuando em todas elas um objetivo comum, para além das rivalidades entre gangues, entre bairros e entre regiões da cidade.

A partir deste ponto, o texto voltará a analisar produções culturais que possuem uma fina sensibilidade sobre a realidade periférica: a obra dos Racionais MC’s. Nela se tentará entender como aparecem dois fenômenos já tratados neste capítulo e que foram cruciais na formação do de uma nova subjetividade e do *sujeito periférico*: o trabalho e a cidade.

### ***O trabalho na obra dos Racionais MC’s***

Com uma rara sensibilidade para perceber os desejos e as sensações da população moradora de bairros populares, a obra dos Racionais acentuou a diminuição da presença de um imaginário calcado no mundo do trabalho.

Na obra dos Racionais MC's, é notável como a relação com o mundo do trabalho ocorre pela negativa ou pela omissão. Tudo o que lembra trabalho foi radicalmente abolido. A falta de representação desse assunto nas letras decerto é fruto de escolhas do grupo, mas inegavelmente essas letras reproduzem um imaginário social que se impôs nos bairros populares e que já foi analisado neste capítulo.

O fim das promessas ofertadas pelo mundo do trabalho, presentes na vida social e ratificada nas letras do grupo, abriram algumas possibilidades que estavam postas no horizonte daqueles momentos: a entrada para o crime, para a criação artística ou ser dependente de programas sociais. Estas possibilidades estavam colocadas de fato na realidade social e foram longamente cantadas pelo grupo, como exposto no capítulo 3.

Por certo, os dilemas relacionados à negação do mundo do trabalho, à entrada na criminalidade ou à luta para serem artistas não foram dilemas inventados pelos Racionais MC's. Com maior ênfase em um ou outro tema, o grupo soube expressar dilemas que corriam pelas periferias e que, para além das encruzilhadas subjetivas, se colocavam como quebra-cabeças de toda uma geração. Vejamos alguns exemplos nos quais as letras dos Racionais expressam o fim do imaginário do “trabalhador”.

No rap “Eu sou 157”, composto por Mano Brown (2002), um traficante conta sua história, revelando as razões que o fizeram entrar para o tráfico de drogas. O rap narra também diversas situações da periferia paulistana, mais precisamente aquelas relacionadas às drogas e ao crime.

Em dado momento, a letra aponta que o traficante deixa mulheres e policiais ouriçados para saber quem guia um carro bonito e caro, neste caso, um Gol GTI que, óbvio, é conduzido pela traficante. Nesse momento, uma voz distinta, denotando ser a de um parceiro do traficante, o avisa para que tome cuidado com a ostentação em um lugar tão pobre. Isso poderia ter como desdobramento a delação por parte de uma senhora (*tiazinha*) que, cansada de ter trabalhado por 30 anos e andar a pé, *caguetaria* o traficante que, com muito menos esforço, conseguiu adquirir um automóvel caro e o ostentava pela favela.

Fica evidente na passagem a tensão entre os dois mundos. De um lado, a honestidade e a retidão de uma vida dedicada ao trabalho. No entanto, esta vida socialmente digna não trouxe maiores benefícios. A senhora passou 30 anos trabalhando, possivelmente sendo explorada e ganhando pouco, pois não conseguiu juntar recursos financeiros suficientes pra adquirir um veículo. De fato, essa situação geraria uma revolta na cabeça da senhora, que

poderia fazer uma reflexão comumente feita pelos moradores da periferia: – *eu trabalhei tanto na vida e não consegui nada. Esses moleques passam o dia inteiro vendendo droga e andam de carrão pra cima e pra baixo.*

Certamente, o traficante conhecia as experiências de vida dos mais velhos e verificou que a inserção no mundo do trabalho servia para enriquecer os demais e não revertia em maiores ganhos para o trabalhador que, no final das contas, se transformava em um *otário*.

Por fim, de maneira surpreendente, o traficante se defende. Ao se referir à *tiazinha*, explica que o sofrimento dela não é causado por ele, traficante, mas pelo governo e suas políticas que pouco atendem à população trabalhadora. O traficante desloca o foco da análise e sugere que a *tiazinha* se revolte contra o governo, não contra ele. Segue abaixo o excerto do rap “Eu sou 157” aqui discutido.

*“Eu vejo os ganso desce,  
E as cachorra subir  
Os dois peida,  
Pra vê,  
Quem guia o GTI,*

*Mas também né João,  
Sem fingi,  
Sem dá pano,  
É Boca de Favela,  
Hó,  
Vamo e convenhamo,  
Tiazinha,  
Trabaia 30 ano,  
E anda a pé,  
As vez cagueta de revolta né?*

*Que,  
Né nada disso não,  
Ce tá nessa?  
Revolta com o governo,  
Não comigo,  
As conversa!?”*

Um argumento parecido é utilizado em outra passagem do mesmo rap. Nela, o traficante reflete sobre sua própria história e condição. Lembra da figura da mãe e pede perdão a ela por ter perdido a inocência da infância. Lembra de um adorno típico preparado por alunos dos anos primários para o Dia das Mães. Lembra de como seu carinho agradava a

mãe, mas percebe que sua ingenuidade e sua inocência se perderam. Hoje, o traficante está em outro mundo. Mundo este que o traficante entrou, inclusive, pra ver a mãe parar de sofrer. O traficante jura que um dia provará à sua mãe que a sua escolha, cheia de riscos sociais e pessoais e causador de uma grande decepção aos seus familiares, não foi em vão. Por fim, o traficante arremata: é preferível enfrentar todo esse mundo de riscos, incertezas e decepções ao redor, do que seguir cumprindo “ordem de bacana”.

Novamente fica evidente a tensão entre o “mundo do crime” e o “mundo do trabalho” no horizonte de possibilidades do indivíduo periférico. Mesmo com toda a problemática advinda pela entrada no tráfico de drogas, esse indivíduo parece ser resoluto em sua decisão de não mais voltar ao mundo de trabalho. Além de ser obrigado a cumprir ordens, se colocando numa posição subalterna, estas ordens viriam de um *bacana*, alguém com grana, que possivelmente vilipendiaria da condição social de favelado desse indivíduo. Aos poucos, e por uma série de motivos, as promessas do mundo do trabalho ruíam. Segue abaixo o excerto do rap “Eu sou 157” que se acaba de problematizar.

*“Enquanto eu viver,  
A senhora nunca mais sofre”*

(...)

*“Me perdoe,  
Me perdoe mãe,  
Se eu não tenho mais  
O olhar que um dia  
Foi te agradar,  
Com um cartaz,  
Escrito assim,  
12 de maio,  
Em marrom,  
Um coração azul e branco,  
Em papel crepom,*

*Seu mundo era bom,  
Pena que hoje em dia,  
Só encontro,  
No seu album de fotografia,*

*Eu juro que vou te provar,  
Que não foi em vão,  
Mas cumprir ordem de bacana,  
Não dá mais não...”*

O rap “Otus 500” (2002), composto por Edi Rock, segue uma linha parecida. Novamente a citação a um bandido que *cansou*. Se no excerto acima trabalhado, o *cansaço* está diretamente referido ao mundo do trabalho, no caso deste rap essa alusão fica sugerida, mas não explicitada. Neste caso, esse indivíduo *cansou* de ser *ingênuo, humilde e pacato*, características que podem se referir a rapaz pobre, passivo, bonzinho, mas também ao já referido trabalhador que busca ganhar sua vida de maneira digna, mas sendo enganado e submisso ao patrão.

Em uma interpretação ou outra, fica explícito o *cansaço*, ou o fim de uma postura diante do mundo que induzia o pobre à submissão, à aceitação das regras, à humildade, à dignidade, ao vencer na vida pelo trabalho e pelo esforço. O fim do pobre bonzinho pressupunha também o fim de uma ética submissa ligada ao mundo do trabalho. O fim desse pobre bonzinho também se refere à busca por *potência* por parte da população periférica, potência esta que pode ser expressa de variadas maneiras, seja pelo uso ou ameaça da violência, seja pela capacidade de consumo e ostentação, seja pela demonstração de criatividade artística, seja pela organização e potencial político. Sobre esta *ética da potência* já se tratou nos capítulos anteriores e se tratará um pouco mais no final deste capítulo. Segue na sequência o excerto discutido do rap “Otus 500”.

*“É doutor, seu Titanic afundou  
Quem ontem era a caça  
Hoje, pah, é o predador  
Que cansou de ser o ingênuo, humilde e pacato  
Empapuçou virou bandido e não deixa barato”*

Por fim, como último exemplo, cita-se aqui passagem famosa do rap “Vida Loka Parte II” (2002), composto por Mano Brown. Uma das mais intimistas e polêmicas letras do grupo, esse rap retrata como poucos a experiência da pobreza material, da carência, da vergonha que disso decorre. Em contrapartida, a letra ressalta a amizade de um grupo que, apesar das dificuldades, segue junto. A letra também é toda permeada de citações a marcas e à *potência* advinda da utilização delas. A letra pode ser entendida como uma ode ao consumo, ou mais uma do vasto repertório hedonista dos Racionais. Mesmo isso sendo verdade, é necessário um outro olhar para esse rap.

A experiência da carência material, da pobreza, da vergonha por não poder adquirir um produto, é uma das mais dilacerantes para uma criança pobre. O estigma decorrente dessa impossibilidade pode demorar anos para se apagar. O próprio Mano Brown, em entrevistas, já revelou que na infância e adolescência não possuía recursos para comprar os tênis que desejava. No clipe desse rap, aparece justamente essa questão: há uma remontagem situando uma cena na periferia de São Paulo na década de 1970 em que um menino negro é aconselhado, quase humilhado, por jovens maiores que ele a se vestir melhor. O menino vai a uma loja, pergunta o preço de um tênis e sequer é olhado pela vendedora. Eis a experiência mais dura da invisibilidade. Cenas depois, já representando a atualidade, um grupo de jovens da periferia vai a uma loja de tênis de marca e compram tudo o que pode.

Percebe-se na letra e no clipe um tom de vingança. Ao mesmo tempo, quase a resolução de um trauma psicanalítico. O arranjo da música induz a essa percepção.

Logo após a apresentação dessa saga, a letra, permeada de referências bíblicas, fala de Dimas, o primeiro *Vida Loka* da história. Dimas, que também teria passado pela experiência da carência e da vergonha, virou bandido, ganhou muito dinheiro, ostentou e morreu. Uma história possivelmente comum. Quando pára para pensar, após sua morte, é interessante a reflexão de por que haver escolhido a trajetória bandida.

*“Tempo pra pensar,  
Quer parar?  
Que ce qué?  
Viver pouco como um Rei,  
ou muito como um Zé?”*

Enfim, a síntese não poderia ser mais perfeita. Eis o dilema de toda uma geração: viver pouco como um *Rei*, em meio ao luxo, à ostentação, à posse de bens, com respeito dos parceiros e mulheres ao redor, ainda que esta vida seja arriscada e dure pouco, ou muito como um *Zé*, ou seja, durar bastante tempo nesta vida como um *Zé Mané*, um *João Ninguém*, um desconhecido, um coitado que passou a maior parte da vida trabalhando, pagando imposto, aposentadoria, e se depara, no meio da velhice, em meio à pobreza de sempre e sem nenhuma relevância para o mundo social que o circunda.

Até agora, neste item, o texto apresentou como as letras dos Racionais aprofundaram a representação do fim do imaginário calcado no paradigma fordista por parte de uma

população e em dado tempo histórico. A partir de agora, o texto passará a analisar as representações do grupo sobre cidade, outro tema fundamental para a formulação de um significado para o termo *periferia* por parte dos moradores de bairros populares.

### ***A cidade na obra dos Racionais MC's***

Como observado no capítulo 3, *narrativas da periferia* e sobre seu modo de vida é a temática que mais aparece na obra dos Racionais. Note-se que 16 raps do grupo possuem a questão como a principal da letra. Para além disso, em quase todos os outros raps do grupo surgem referências à personagens da periferia e à situações que ocorrem nesse espaço. Como já apontado: periferia é tema onipresente na obra dos Racionais.

Como destacado neste capítulo 4, o primeiro momento da obra dos Racionais, acompanhando uma tendência que se colocava nos bairros populares, faz uma denúncia à sociedade apresentando a *realidade*. Esta *realidade* seria representada, fundamentalmente, pelo binômio *pobreza* e *violência*. Estes elementos seriam constitutivos da periferia e a crítica social que o termo *periferia* apresentava baseava-se, mormente, na apresentação desses dois elementos. No entanto, esses elementos, mesmo que constitutivos, existiam e eram denunciados para serem superados. Assim sendo, podemos ver que o termo *periferia*, tal qual formulado pelos moradores da periferia, *contém* e *nega* os elementos *violência* e *pobreza*. Em paralelo a essa apresentação da *realidade*, existiu todo um trabalho de valorização do orgulho negro e de aumento da autoestima da população negra. Neste ponto, a obra dos Racionais foi fundamental. Esta valorização do orgulho negro compôs o orgulho periférico, que tempos depois viria a derivar no que aqui se denomina *ética da potência* periférica.

De fato, como já citado, alguns dos temas principais dos Racionais foram *narrativas da periferia*, *trajetórias bandidas*, *reflexividade sobre a própria condição* e *luta pela afirmação do orgulho negro*. Desse modo, o *urbano* não é propriamente o tema privilegiado dos Racionais. Contudo, existe um *urbano* que embasa todas essas experiências narradas, servindo de *palco* e *lôcus* do desenrolar dessas ações e possuindo algumas características recorrentes. Nessas narrativas, existe sempre um discurso contrário ao discurso hegemônico da cidade e a capacidade de formular uma visibilidade a uma problemática, um ponto de vista social a partir de um ponto de vista geográfico.

De todo modo, o grupo foi de suma importância para a consolidação de um dado significado para os termos *periféricos* e *periferia*. De fato, como o termo busca expressar a dimensão urbana das desigualdades, colocando em relevo uma problemática que é propriamente *urbana*, esta pesquisa buscou entender, ainda que brevemente, qual cidade aparece na obra do grupo e como ela aparece. Em grandes traços, pode-se elencar três características principais desse *urbano* que emerge de dita obra artística:

**a) A Cidade/sociedade está dividida;**

**b) A Cidade/sociedade é confusa/caótica;**

**c) Os moradores da periferia possuem maiores possibilidade de superar a confusão/caos instalada na Cidade/sociedade;**

Interessante notar que, como na obra do grupo não existe padrão e o mundo do trabalho aparece pouco ou tangencialmente, muitas vezes quando ocorre a busca por uma visão mais totalizante da sociedade, isso se dá pela espacialização do conflito, ou seja, quando é necessário falar da sociedade como um todo, discorre-se sobre a cidade como um todo, abarcando as regiões que não são periféricas.

Vejamos então como essas três representações do urbano surgem na obra dos Racionais, sabendo que essas representações muito diziam de como os moradores dos bairros populares pensavam a cidade e a sociedade.

### **1. A cidade/sociedade está dividida;**

Na obra dos Racionais existe uma marcada divisão social, expressa quase sempre por binaridades<sup>107</sup>, que representa a divisão da cidade/sociedade. Esta divisão pode aparecer sob a forma de ricos e pobres; *boys* e *manos*; periféricos e burgueses; *manos* e inimigos.

Esta divisão espacial/social permeia toda a obra do grupo. Dentre vários, talvez o rap que melhor evidencie essa questão é “Da Ponte pra Cá” (2002).

Esse rap foi discutido pela antropóloga Teresa Caldeira (2011). Caldeira observa no rap, expressão fundamentalmente das classes populares, a reprodução e a produção de um imaginário dicotômico. Essa espacialidade do mundo, que se divide entre os de “lá” e os

---

<sup>107</sup> Lógica binária que é atenuada quando do surgimento a partir de 2002 de um terceiro elemento, o Zé Povinho.

“daqui”, seria, para a autora, problemática, uma vez que ratificaria processos de segregação, exclusão e autoexclusão que os próprios autores criticariam. Ainda segundo Caldeira (2011), tal discurso referenda a dificuldade de intercâmbio, mistura e ocupação do espaço público por todas as classes sociais.

De fato, as binaridades existentes na obra dos Racionais são muito mais radicalizadas do que a própria vida dos integrantes do grupo. Isso não impede afirmar que muitas de suas obras buscam uma visão totalizante da sociedade, discorrendo sobre “os dois lados”. Isto posto, é possível que o ponto central da preocupação da obra dos Racionais não esteja na mistura ou intercâmbio entre as classes, mas na abolição das diferenças entre classes sociais. Ao revés da crítica da autora ao grupo e diferente de suas proposições, seria possível dizer que para o grupo, a superação dos dilemas desta sociedade se dará por transformações mais ousadas que o mero direito de compartilhamento do espaço público

## 2. A Cidade é confusa/caótica

A obra dos Racionais é permeada por um jogo de polaridades. Essas polaridades se expressam em uma dada divisão da cidade: o *bairro dos ricos* e a *periferia*. Entretanto, ambos os polos estão presos a uma totalidade dominada pelo *caos*, tanto os ricos quanto os pobres. Ou seja, a *sociedade*, muitas vezes expressa na *cidade*, é um *caos*. A síntese dessa totalidade caótica pode ser resumida na primeira faixa do CD mais vendido do grupo, o *Sobrevivendo no Inferno*, de 1997. O nome da faixa, espécie de introdução ao disco, é sintomática: “Gênesis”.

Diz a letra:

*"Deus fez o mar,  
as águas,  
as crianças,  
o amor.  
O homem criou a favela,  
o crack,  
a traiagem,  
as arma,  
as bebida,  
as putas.  
Eu? Eu tenho uma bíblia véia,  
uma pistola automática  
e um sentimento de revolta.  
Eu tô tentando sobreviver no inferno"*

De fato, cidade e sociedade como um todo estão dominadas pelo *caos*, uma espécie de inferno onde se tenta sobreviver armado de uma bíblia e uma pistola. São nos bairros periféricos onde transcorrem a maioria das descrições de violência presentes nas letras do grupo. Porém, um olhar atento sobre essa obra acabará por observar que todos os problemas descritos na *periferia* ocorrem nessa parte da cidade porque esta é receptora de um modo de vida oriundo da parte rica, e acaba fazendo o jogo manipulador desta. Os elementos incorporados pela *periferia* de um modo de vida, em princípio, alheio a ela, seriam o individualismo e a ambição. Em paralelo a isso, a *violência* e a *pobreza* que se verificam na periferia seriam marcas constitutivas dela, mas seriam desdobramentos de um sistema social desigual que acomete a cidade como um todo.

### **3. Os moradores da periferia possuem maiores possibilidade de superar a confusão/caos instalada na Cidade/sociedade;**

Até este ponto, se pôde observar duas características da cidade na obra dos Racionais: a primeira é a de que a cidade representa e expressa uma binaridade da sociedade. A segunda é que esta cidade/sociedade é composta por uma totalidade *confusa/caótica*. No entanto, partindo desta divisão e segundo a obra do grupo, somente um dos lados é capaz de superar o *caos/confusão* que a *cidade/sociedade* se encontra: os *periféricos*. E isso ocorreria fundamentalmente por meio de algumas características, que segundo a obra do grupo, existiriam na periferia como o comunitarismo, o igualitarismo, o estilo de vida, a camaradagem, capazes de romper com o individualismo e a ambição que dão a tônica nesta *cidade/sociedade* e seriam geradoras do *caos* reinante

Dentre vários possíveis exemplos, pode-se apresentar o seguinte, extraído de uma passagem do rap “Fim de Semana no Parque”:

“(…)  
 Milhares de casas amontoadas  
 Ruas de terra  
 Esse é o morro, a minha área me espera  
 Gritaria na feira (vamos chegando)  
 Pode crer  
 Eu gosto disso  
 Mais calor humano  
 Na periferia a alegria é igual  
 É quase meio dia e a euforia é geral  
 É lá que moram meus irmãos, meus amigos

*E a maioria por aqui se parece comigo  
 Eu também sou bambambam e o que manda  
 O pessoal desde as dez da manhã está no samba  
 Preste atenção no repique  
 Atenção no acorde  
 (como é que é Mano Brown?)  
 - podi crê, pela ordem  
 (...)*”

Pode-se observar logo no segundo verso do excerto apresentado a sensação de *posse/pertencimento* em relação à região de moradia. Em seguida, uma série de ideias que denotam um modo de vida solidário e coletivo, como se pode observar nas citações que indicam *calor humano* e *alegria*. Por duas vezes nessa curta passagem, a igualdade é um valor ratificado, quando se afirma que *na periferia a alegria é igual* e que *a maioria por aqui se parece comigo*. De fato, o valor da igualdade está em contraposição à busca por distinção e diferenciação emanada do cerne da forma de vida burguesa. Nos últimos versos do trecho em questão, o grupo cita o samba como forma de sociabilidade privilegiada da *periferia*, soando esta citação como uma espécie de homenagem do rap ao samba, denotando uma linha de continuidade entre ambos que já foi largamente ratificada por autores dos dois gêneros. Na gravação do rap citado, o penúltimo verso do trecho descrito é cantado por Netinho, então vocalista do grupo de samba Negritude Júnior. Dita gravação é de 1993, e possivelmente esta tenha sido a primeira vez que cantores de samba e rap gravaram uma faixa juntos. No ano de 1995, o grupo Negritude Júnior retribuiu a cortesia, convidando Mano Brown para cantar em um disco seu, o *Gente da gente*.

Voltando à temática da relação do autor de rap com seu bairro, cabe citar um trecho de outra letra, na qual novamente o local de moradia surge como motivo de apego. Desta vez, no entanto, de uma maneira mais contraditória. O rap é “Fórmula Mágica da Paz” (1997), do qual se cita abaixo uma passagem:

*“Essa porra é um campo minado  
 Quantas vezes eu pensei em me jogar daqui  
 Mas aí, a minha área é tudo que eu tenho  
 A minha vida é aqui e eu não consigo sair  
 É muito fácil fugir mas eu não vou  
 Não vou trair quem eu fui  
 Quem eu sou  
 (...)*”

Logo no primeiro verso, a letra reconhece que o bairro de moradia faz parte do inferno da sociedade atual, da totalidade caótica que perpassa a tudo e a todos. Nota-se que a passagem é o testemunho de uma angústia pessoal, sendo uma das primeiras menções de *reflexividade* por parte do grupo.

Na letra, diante das armadilhas presentes no bairro em forma de *campo minado*, a tentação de fuga é grande. Mas uma breve reflexão do compositor conclui que sua identidade pessoal e social (*quem eu sou*) e as relações humanas construídas estão totalmente ligadas ao local de moradia (*minha área é tudo que tenho*). Por mais que o bairro seja um *campo minado*, com alto grau de imprevisibilidade diante da tragédia, fugir dele seria a ratificação de uma morte social. Em outro espaço geográfico, teria que começar outra vida, sendo outra pessoa e constituindo novas relações, porque esse outro lugar é realmente diferente. Entre a morte social certa, oriunda da fuga, e a possível morte no bairro, o autor prefere as incertezas da segunda opção.

Apresentados estes exemplos, cabem aqui algumas considerações. Por um lado, a periferia é um local permeado de *pobreza e violência*. No entanto, é na periferia que é possível uma quebra da lógica individualista da *cidade/sociedade* como um todo. Isso se daria pela existência de valores menos presentes em outras regiões da *cidade/sociedade*, como o comunitarismo, o igualitarismo, o estilo de vida, a camaradagem. Ou seja, em grandes traços: a possibilidade da união e da construção coletiva. Estes elementos poderiam estar presentes nas saídas propostas pelos Racionais em suas obras, como exposto no capítulo 3, que seriam a produção cultural; a entrada na criminalidade; o refúgio em um mundo utópico; a religião e, possivelmente, uma saída pela via da luta armada. No entanto, essa tensão *coletivismo/igualitarismo* é só mais uma das tensões que permeia a obra dos Racionais, que por sua vez, é uma boa expressão de algumas tensões colocadas para a população da periferia, como por exemplo, aquela ligada ao sustento básico, que transita entre o trabalho formal, o produzir cultura, o ser alvo de programas sociais e as atividades ilícitas.

Outra tensão se verifica na formulação de propostas superadoras das atuais condições, que oscilam entre o *vencer neste mundo* e o *construir/propor outro mundo*.

Uma terceira tensão se refere aos dilemas da ascensão social, que significa retribuir a relação com o próprio bairro e os pares na medida em que se passa a obter mais recursos financeiros.

E uma quarta tensão, relacionada à terceira, se refere à relação de amor e ódio com o próprio bairro. Amor pela relação de apego e de sociabilidade com o local de nascimento e criação. E ódio pelas dificuldades materiais que ele apresenta, expressa, dentre outras questões, pela pobreza e pela violência. Esta tensão é patente nos primeiros versos do rap “Fórmula Mágica da Paz”, como exposto acima.

A escolha do autor, Mano Brown, foi ficar no próprio bairro. De certo, essa foi a escolha de muitos jovens periféricos que, ao perceberem sua condição, passaram a atuar por meio dela, criando no próprio local de moradia condições para sua melhora. Essa é a tônica dos inúmeros coletivos artísticos existentes na periferia de São Paulo e que passaram a atuar politicamente nos últimos 20 anos. Esta atuação local fomenta a melhoria material dos bairros e a atuação artística e política neles. Talvez, um pressuposto implícito dessa atuação, seja que é na periferia que se deve fazer e lutar, melhorando suas condições até que, em dado momento histórico, em longo prazo, não existam diferenças sociais entre periferia e centro/região sudoeste. Nesse dia, as diferenças passarão a ser apenas geográficas. No entanto, existe também o perigo do localismo, do se fechar em seus próprios problemas, de somente se observar a sua realidade local, sem conseguir tecer movimentos maiores e com uma maior capacidade de mobilização. No entanto, esta é uma discussão para outro momento. A partir deste ponto, o texto tentará entender, de uma maneira mais refinada, o surgimento de uma nova subjetividade no morador da periferia nos últimos vinte anos e que aqui se denomina *sujeito periférico*.

### ***O sujeito periférico***

Quando o autor deste texto buscava um conceito que pudesse dar conta do processo de mudança nas subjetividades periféricas ocorrida, sobretudo, a partir da década de 1990, empregou o termo *ser periférico*. A palavra *ser* foi utilizada no sentido de que em algum momento o habitante da *periferia* se percebeu como tal. No entanto, nos meses em que cavilava a elaboração e o uso de tal conceito, pensando em utilizá-lo para dar nome a um processo social, conheceu a canção composta por seu amigo Tita Reis, de nome “Sujeito Periférico”. Eram meados de 2011. A partir desse momento, deu-se como evidente que a palavra *sujeito*, pelas diferentes acepções que proporciona, poderia ser mais completa do que *ser* para conceituar o processo em discussão. Sujeito, aqui, emprega-se como portador de uma *subjetividade*. A própria raiz semântica das duas palavras se imbricam, uma vez que *sujeito*

deriva do latim *subjectu*, ou “posto debaixo”. O mais interessante foi o fato de uma produção artística ter formulado a melhor maneira para denominar um processo que ocorreu a partir da ação também de artistas. Segue na sequência a letra da canção:

### SUJEITO PERIFÉRICO

(Tita Reis/Renato Gama/Luciano Carvalho)

*Sujeito periférico*  
*À noite em vinhos e cigarros*  
*Entre folhas e canetas*  
*Traça planos e projetos*  
*Poemas e canções, amores, ilusões*  
*De manhã acorda cedo, é real*  
*Trem lotado passageiros sonolentos*  
*Compartilham o mesmo sentimento.*  
*Sujeito periférico*  
*A noite corpos fustigados*  
*Entre ombros e soluços*  
*Força os cílios contra o teto*  
*Poentes sem paixões*  
*Sem grana, sobra o riso*  
*De manhã acorda cedo, é real*  
*Trem lotado passageiros sonolentos*  
*Compartilham o mesmo sentimento.*

O principal autor desta canção, Tita Reis, é um músico e poeta popular de 35 anos. Morador de Guaianases, militou no PT por muitos anos, até sair do partido. A partir de então, passou a militar mais ativamente no denominado “campo da cultura”. É um dos principais nomes do Movimento Cultural de Guaianases e faz parte do coletivo artístico Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes. Tita Reis lançou seu primeiro CD em 2012. O nome do CD é *Sujeito Periférico*. O carro chefe do CD é a canção homônima, cuja letra foi transcrita acima. Autobiográfica, a canção não é um samba e nem é um rap. Pode ser considerada uma balada com toques de *soul* e Jorge Benjor. Tita Reis é um artista singular. Sintetiza as mais variadas influências artísticas, variando do jongo ao jazz, da música caipira ao rap e ao samba. É fruto de uma geração e de um lugar, a *periferia* leste de São Paulo. Este texto discorrerá com maior profundidade sobre a vida e a obra de Tita Reis no capítulo 5.

Mesmo sem haver composto um rap, Tita para falar de si mesmo e de sua trajetória, bem como do partilhamento de experiências comuns, como exposto na letra, utilizou o adjetivo *periférico*. Este texto sustenta que se não houvesse todo um movimento de afirmação

do *orgulho periférico*, dos quais uma das representações é um movimento artístico-político, do qual um dos principais catalisadores foi o grupo Racionais MC's, a canção de nome "Sujeito Periférico", não haveria existido, pelo menos não com esse nome. Vale observar que aqui se brinca com o fato de a canção ter contribuído para a formulação do pesquisador de um conceito que nomeasse um processo social que gerou a própria canção como tal.

### ***O sujeito***

Se tentará apresentar quatro acepções possíveis do substantivo *sujeito*. De algum modo, estas acepções se inter-relacionam com tudo o que se discorreu até este ponto sobre os sentidos da autoatribuição *periférico*. Vejamos:

Sujeito como "pessoa" – indivíduo indeterminado. O mais básico de todos os níveis de entendimento. Serve para designar alguém. Está presente em orações como "aquele sujeito". Pode em seu uso ser facilmente intercambiado por "pessoa". Para a finalidade deste estudo, representaria um substantivo com certa neutralidade, cujo sentido último será dado pelos elementos que constituem o adjetivo *periférico*. Neste caso, *sujeito periférico* poderia ser intercambiado por *pessoa periférica*. Este significado pode deslizar para outro parecido, mas com atributos um pouco mais complexos para seu entendimento, como se observará no significado a ser discutido a seguir.

Sujeito como "subjetividade" – para além de designar uma pessoa ou indivíduo, designa que a dimensão externa representada por este enquanto "existência" está preenchida de elementos intangíveis que o constituem, mas derivados de uma experiência compartilhada e mutuamente reconhecida, como já abordado neste capítulo. Estes elementos seriam normas, formas de ver, sentidos, sentimentos, idiosincrasias e particularidades que formariam uma determinada subjetividade. Neste caso, *sujeito periférico* poderia ser traduzido *subjetividade periférica*, que de fato caberia na formulação que aqui se propõe, ou seja, ser portador de elementos cognoscentes constituídos por sua posição periférica. Aqui a palavra *subjetividade* por si só define aquilo que vem a ser complementado pelo adjetivo *periférico*, existindo com certa independência em relação a este.

Sujeito como “assujeitado” – algo ou alguém que está sujeito a alguma situação ou condição, que não dispõe dos meios para modificar tal situação. Que depende dessa situação. Que está subjugado por algumas circunstâncias. Que está em posição inferior. Neste caso, também serve para o entendimento do conceito que se quer construir, uma vez que o *sujeito periférico* aqui se constitui pelo seu assujeitamento às condições e situações periféricas da qual faz parte, está emaranhado e não pode controlar, como já se discorreu neste texto. É interessante notar que este *assujeitamento* é elemento necessário da constituição da *subjetividade* acima exposta.

Sujeito como “conhecedor/fazedor” – propõe objetivos e pratica ações. Que domina algo. Que conhece algo. Que propõe conhecer algo, em contraposição ao que é conhecido ou é objeto. Que pratica ações a partir do conhecimento que detém. Torna-se interessante notar que no caso deste estudo, a ação de conhecer algo ou dominar algo se coaduna com a própria ação de se saber conhecedor de algo ou de tomar posse de algo. Ou seja, no caso do surgimento dos *sujeitos periféricos*, a condição de conhecedor e o ato de reconhecer-se na condição de conhecedor se constituem em um mesmo processo. Isto posto, o *sujeito periférico* é quem tomou posse de sua condição periférica. Quem descobriu e assumiu essa condição. Quem transmutou-se de ser passivo a ser ativo dessa condição. De periférico em si para periférico para si.

### ***O periférico***

A palavra *periférico*, quando elemento constituinte da composição *sujeito periférico*, torna-se um adjetivo, qualificando os atributos do substantivo sujeito. No entanto, este que aqui aparece enquanto adjetivo, só consegue atribuir significado a outra palavra da composição porque detém significados em sua forma substantiva.

Assim sendo, aqui quando empregado, o qualificativo periférico, e sempre em relação à sua forma substantiva, designa: aquele que pertence a uma localidade geográfica com características sociais próximas denominada *periferia*; aquele que possui uma experiência compartilhada de habitar a periferia; aquele que, por meio dessa experiência, viu-se portador de uma subjetividade *periférica*; aquele que se reconhece por meio dessa condição.

Isto posto, se tentará discorrer e fornecer um melhor acabamento ao *sujeito periférico*, uma subjetividade nova que se formou entre a população moradora da periferia nos últimos

vinte anos, cuja verificação ocorre pela ação política de muitos deles a partir de uma nova forma de entender sua posição no mundo.

De pronto, cabe ressaltar: nem todo periférico é um *sujeito periférico*. Para ser definido como tal, é necessário possuir três características:

- 1. Assume sua condição de periférico;**  
(de periférico em si a periférico para si)
  
- 2. Tem orgulho de sua condição de periférico;**  
(do estigma ao orgulho)
  
- 3. Age politicamente a partir dessa condição;**  
(da passividade à ação)

Vejam os com mais atenção cada um desses pontos:

**1. Assume sua condição de periférico;**

Este assumir-se como se faz na passagem de *periférico em si* a *periférico para si*.

O *periférico em si* é uma posição vivida, mas não percebida pelo morador da *periferia*. Esta posição representa a ocupação de um ponto *geográfico/social* na cidade por aquele que perdeu a luta que ocorre na produção social do espaço urbano.

Este morador passa a ser *periférico para si* quando percebe sua condição por meio de uma experiência social comum e compartilhada que se transforma em uma dada *subjetividade*. Esta experiência, compartilhada e subjetiva, aqui se denomina *sentir-se periférico*, sendo esta a passagem necessária para a transformação em *periférico para si*, aquele que assume sua condição de periférico.

No entanto, ser um *periférico para si* pode redundar em estigma ou orgulho dessa condição. Para esta tese, a constituição de um *sujeito periférico* passa necessariamente pela posse do orgulho. Vejam abaixo de maneira melhor acabada este segundo item.

## **2. Tem orgulho de sua condição de periférico;**

Esta condição se constitui por meio da passagem do estigma ao orgulho.

Como se sabe, historicamente a experiência da pobreza possuiu uma carga estigmatizante em nosso país. No meio urbano, ela se caracterizou pela utilização de uma série de artifícios com vistas a escamotear sua situação, como por exemplo, a negação do local de moradia. Este segundo elemento que caracteriza a constituição do *sujeito periférico* se constitui pela superação do estigma representado pela condição *geográfico/social* expressa pela moradia em bairros populares. Este estigma desaparece, sendo substituído pelo orgulho de pertencer a essa condição, orgulho este que baseia na existência de características como o coletivismo e a solidariedade; na potência criativa dessa população e na posse de uma habilidade exigida para habitar a periferia.

## **3. Age politicamente a partir dessa condição;**

Este item se caracteriza por meio da passagem da passividade à ação.

O argumento central deste item é o que afirma que só se completa a constituição de um *sujeito periférico* se houver uma ação política por meio dessa condição. O morador da periferia pode em algum momento *sentir-se periférico*. Pode também, a partir disso, desenvolver um orgulho dessa condição. No entanto, se não houver ação a partir da utilização do atributo *periférico*, não será um *sujeito periférico stricto sensu*.

Assim sendo, o *sujeito periférico* deve portar o orgulho de ser periférico; deve reconhecer-se como pertencendo a uma coletividade que compartilha códigos, normas e formas de ver o mundo; deve possuir senso crítico com relação à forma como a sociedade está estruturada; e deve agir para a superação das atuais condições.

O *sujeito periférico* existe na realidade social. Sua maior expressão se encontra nas ações políticas dos movimentos sociais populares e na ação política dos coletivos artísticos da periferia.

De algum modo, as posturas do PCC também são ações políticas baseadas na posse de um dado orgulho de ser periférico.

Por sua vez, o *lulismo* ganhou força aproveitando uma subjetividade que pairava na sociedade e que se embasava pelo orgulho periférico. No entanto, se a população recipiente de programas sociais ou potencializadas no que tange ao consumo instituírem-se enquanto

portadores de uma subjetividade calcada no orgulho periférico, mas não agirem politicamente a partir dessa condição, serão apenas portadoras de uma subjetividade, mas não se converterão em *sujeitos periféricos stricto sensu*.

### ***Um novo significado para o termo periferia***

Neste item, encerrando o capítulo, o texto dialogará com as questões colocadas no primeiro item deste capítulo, tentando entender quais são os novos significados do termo *periferia*, construídos a partir da constituição de uma nova subjetividade e da ação política dos *sujeitos periféricos*. Antes disso, contudo, o texto fará um breve repasse dos principais argumentos apresentados neste capítulo.

Como já abordado em várias passagens, o discurso do grupo de rap Racionais MC's foi de suma importância para a elaboração de um significado para o termo *periferia* por parte dos próprios moradores da periferia. O grupo soube ler um certo imaginário que pairava na realidade social; sintetizou e reproduziu esse imaginário, fornecendo novos elementos a ele. De fato, a obra do grupo deu melhor acabamento a uma dada significação do que seria a *periferia*. Trata-se aqui de meados da década de 1990, quando a crise social que assolava a periferia criava as bases para uma crítica radical da sociedade, crítica esta que se baseava na apresentação da *realidade*, onde esta se mostrava com crueza, ou seja, na *periferia*. Esta apresentação da *realidade* se baseava fundamentalmente na presença dos elementos *pobreza* e *violência*. Por sua vez, esses dois elementos, *pobreza* e *violência*, ao mesmo tempo em que eram constitutivos de uma definição de *periferia* que criticava a sociedade, eram elementos que a população periférica gostaria de superar com sua ação. Por isso esta tese afirma que o primeiro sentido crítico de *periferia* *continha* e *negava* os elementos *pobreza* e *violência*.

Um terceiro elemento presente nessa primeira elaboração por parte dos moradores da periferia do termo *periferia* era a ênfase ao *orgulho negro*. Este elemento foi constitutivo da formação do *orgulho periférico*.

Este capítulo tratou de apresentar também que a passagem de apenas *ser periférico* para *reconhecer-se* enquanto tal ocorreu por um processo de *sentir-se periférico*, do qual um dos principais elementos é o compartilhamento de uma experiência urbana e de sociabilidade. O capítulo tratou também de apresentar algumas pistas de por que em dado momento histórico o termo *periférico* passou a preponderar sobre outros termos possíveis de representar os moradores de bairros populares, como *suburbano*, *pobre*, *negro* e *trabalhador*.

Também se tentou entender como a obra dos Racionais MC's retratou o mundo do trabalho e a cidade, extraíndo desse retrato elementos presentes no imaginário social da década de 1990.

Por fim, se apresentou a síntese do que esta tese denomina *sujeito periférico*, cuja conceituação se dá basicamente pela posse de três elementos: o reconhecer-se como periférico; o orgulho dessa condição e; a ação política a partir dessa condição.

De acordo com a formulação desta tese, falar *periferia* no começo da década de 1990 era criticar a sociedade, enfatizando os elementos *violência* e *pobreza* nela contidos. No entanto, como o objetivo da população dos bairros populares era o de superar essas condições, o primeiro significado de *periferia* continha e negava os elementos *violência* e *pobreza*. A partir de toda uma luta para superar essa situação, e da criação na periferia de variados processos sociais visando essa superação, como apontado na introdução desta tese, o termo *periferia* se alargou, de modo que pensar *periferia* hoje não pode ser feito somente pela existência dos elementos *violência* e *pobreza*. Para esta tese, falar em *periferia* hoje denota a existência em seu interior de quatro elementos: *pobreza*, *violência*, *cultura* e *potência*<sup>108</sup>.

Este quarto elemento, *potência*, abriga dentro de si, pelo menos, quatro *potencialidades*:

1. O uso ou a ameaça do uso da violência.
2. A ostentação por meio do consumo.
3. A disputa pelo poder por meio da organização política.
4. Uma certa criatividade própria do morador da periferia.

Desse modo, os três fenômenos que se relacionam com o orgulho periférico: o PCC, o *lulismo* e, fundamentalmente os coletivos artísticos da periferia, teriam lugar nessa configuração acima apresentada.

O PCC por expressar a *potencialidade* periférica pelo uso ou ameaça de uso da violência.

---

<sup>108</sup> Cabe ressaltar: não é que estes elementos não existissem na realidade social da periferia antes do *alargamento* do termo. Eles existiam, mas foi nos últimos anos que passaram a ganhar maior espaço nas representações que se faz do termo *periferia*, representações que, neste caso, são conectadas aos processos sociais em curso na *periferia*. Cabe ressaltar também que, no começo da década de 1990, quando o viés crítico do termo *periferia* se impôs, fundamentalmente pela ênfase nos elementos *violência* e *pobreza*, houve certa exageração por parte daqueles que enfatizaram essas características: os moradores da própria periferia. No entanto, isto ocorreu pela necessidade de visibilizar a questão e pautá-la publicamente, induzindo o Estado, a sociedade civil e os próprios moradores dos bairros periféricos a incidirem naquela situação. Enfim, enfatizar *violência* e *pobreza* naquele momento tinha o caráter de denúncia.

O *lulismo* por expressar a potencialidade do consumo e, de alguma maneira, expressar a organização política das classes populares.

Os coletivos artísticos da periferia por terem, por sua atuação, mudado a forma como se enxerga a periferia e como se define *periferia*.

De certo modo, o surgimento de outros dois principais elementos que alargaram o significado de *periferia*, *cultura* e *potência* foram resposta aos dois primeiros elementos enfatizados como existentes na periferia.

O aumento da presença de *coletivos artísticos* foi uma forma de combater a *violência*.

A *potência* ostentada pelo morador da periferia, fundamentalmente pelo acesso ao consumo, foi uma forma de combater a *pobreza*.

Isto posto, restam algumas perguntas a serem problematizadas: quando *periferia* passa a abarcar *cultura* e *potência*, vira *Classe C*?

Teriam os próprios *periféricos* contribuído para o surgimento de uma ilusão?

Ao *conter* e *negar* o estigma econômico derivado da *pobreza*, estaria o termo *periferia*, de partida, destinado a ser enredado pelo mercado?

São perguntas de difícil resolução, mas pode-se esboçar algumas respostas. O termo *Classe C* foi produzido fora da periferia, para designar o fenômeno do aumento do consumo, mais do que a existência de uma nova classe social. Cabe ressaltar, mesmo havendo um aumento no consumo, no acesso à renda, um aumento das políticas públicas e alguma melhoria nas condições de vida, as periferias como um todo seguem abrigando precariedades de todas as ordens.

Dessa forma, para esta tese, *periferia* é um termo que segue carregando em si dois sentidos: um crítico e outro celebrativo. Será a ação dos *sujeitos periféricos* que fará o termo se inclinar mais para um lado do que para outro.

Para esta tese, fazer *preponderar* o sentido crítico do termo *periferia* se dará com a ação do *sujeito periférico*, utilizando sua *potência* por meio da criatividade e da politização, para, por meio da ação política, via cultura ou não, superar a violência, a pobreza e as desigualdades sociais por meio de uma transformação social ampla.

Desse modo, no momento em que se aplacarem as diferenças sociais entre *centro* e *periferia*, esta dicotomia terá um sentido apenas geográfico, esvaziando, assim, a necessidade de uma afirmação subjetiva, social e política por meio do termo *periferia*. Enquanto isso não ocorrer, *periferia* e *periférico* seguem vigentes.

No próximo capítulo o texto apresentará e discutirá a ação artística e política de alguns coletivos artísticos que atuam na periferia de São Paulo.

## **Terceira Parte: A Afirmação Artística do *Sujeito Periférico*;**

### **Capítulo 5: A Saga Artística da Periferia de São Paulo;**

#### **Por que a periferia foi fazer arte?**

Quatro grandes motivadores e catorze sub-motivadores;

Três teses gerais;

#### **Gêneros musicais, coletivos artísticos e *sujeitos periféricos***

##### ***O Movimento Cultural de Guaianases***

Cena 4: O Arrastão Cultural da Rua Caititu

*Sujeito Periférico 1*: Tita Reis

##### ***O Teatro***

O Coletivo Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes

Cena 5: A entrega do Prêmio Shell

Fazer teatro na periferia de São Paulo

Cena 6: A ocupação da praça

##### ***O Samba***

Cena 7: Zeca Pagodinho: um brasileiro malandro

Cena 8: Zeca Pagodinho: um brasileiro raivoso

Comunidades do samba e escolas de samba

A Unidos da Lona Preta

Cena 9: Compondo um samba

Cena 10: Um seminário na França

##### ***O Rap***

O rap enquanto ruptura musical

Pulso e melodia

Cena 11: Quando as vanguardas passaram a cantar funk

*Sujeito Periférico 2*: Edison Júnior

## ***Capítulo 5 – A Saga Artística da Periferia de São Paulo;***

“mas então o que pode a arte para despertar a humanidade do pesadelo em que se debate ao longo de toda a sua pré-história? Enquanto bem cultural, tesouro artístico, reserva ética ou coisa que o valha, absolutamente nada. São troféus de guerra. Porém, enquanto simples forma organizadora da imaginação (para início de conversa), única atividade mental livre do jugo pré-histórico da auto-conservação enquanto fim em si mesmo, continua sendo, hoje como sempre, a única chance de acordar. Para a política, é obvio” (ARANTES, 2004: 235).

O presente capítulo desta tese pretende ser exploratório. Desse modo, possui dois objetivos principais. O primeiro deles é tentar entender quais foram as motivações que se desdobraram na verificada explosão artística da periferia de São Paulo. O segundo objetivo é apresentar algumas manifestações culturais da periferia de São Paulo e como essas manifestações dialogam, por um lado, com o campo artístico no qual estão inseridos, e por outro, com o contexto político brasileiro.

Assim sendo, a afirmação artística do *sujeito periférico* ocorre em um contexto de oscilações, ambiguidades e dificuldades da arte popular em formular a crítica. Contemporaneamente, ocorre em um mesmo *tempo/espaco* a hegemonia acrítica do *funk* nas periferias de São Paulo, juntamente com o aprisionamento de boa parte da produção do samba por regras mercadológicas. Em paralelo a esse processo, também se organizam coletivos que produzem sambas críticos e politizados, assim como grupos de teatro que denunciam a exploração levada a cabo pelas elites e a política de conciliação entre as classes sociais engendrada pelo *lulismo*. Enredados em um tempo de dificuldade de enunciação da crítica, por um lado, e pelos mecanismos de mercado, por outro, não é fácil produzir arte crítica no atual tempo histórico. No entanto, a ação de muitos *sujeitos periféricos* tenta acentuar o tom crítico do termo *periferia*, muitas vezes por meio da produção de uma arte crítica e produzindo política por meio dessa arte.

Isto posto, parte-se de um fato concreto: a partir da segunda metade da década de 1990, houve um crescimento exponencial do número de coletivos que passaram a realizar e promover atividades artísticas na periferia. São saraus, cineclubes, posses de hip-hop,

comunidades do samba, grupos teatrais, dentre outras manifestações, de modo que não se pode retratar e pensar a *periferia* nos dias de hoje sem levar em consideração todas essas produções artísticas – um dos elementos que compõem a prática social e as representações atuais sobre a *periferia*.

No que tange às raízes sociais que propiciaram tal explosão artística, este capítulo dialoga com ao menos três fenômenos: a violência, a necessidade material e a participação política. Também se tentará discorrer sobre a busca ao fazer artístico sob a ótica da emancipação humana, incentivada fundamentalmente por contextos de falta de perspectivas e descrédito na própria existência humana.

Antes de propriamente começar a discussão sobre a explosão artística da periferia, cabe lembrar que a ideia de *cultura*, ou uma certa *ideologia* da cultura, foi propalada à esquerda, à direita e ao centro do espectro político, fundamentalmente após a queda do Muro de Berlim.

De um lado, para combater o economicismo atribuído às afirmações do campo socialista, o discurso da direita começou a apontar que os problemas econômicos eram questões secundárias, e que se deveria enfatizar a diferença e as características idiossincráticas das sociedades. Como afirma o livro de Francis Fukuyama (1996) “a saída está na Cultura”.

Por outro lado, partidos e movimentos situados à esquerda no espectro político, passaram a repensar seu fazer após a derrocada do campo socialista. Dessa maneira, para derrubar o burocratismo e formas petrificadas de ação política, a ênfase na arte poderia dar um novo alento à militância. Cabe lembrar também que os discursos e as palavras de ordem aos poucos foram saindo de moda. Em seu lugar, por ser uma linguagem menos autoritária e mais acessível à população em geral, enfatizava-se a expressão por meio da canção, do teatro, e de várias outras expressões artísticas. Várias organizações de esquerda passaram então a fomentar coletivos com esse tipo de produção.

Pelo meio ou pelo centro, ainda que esta definição seja vaga e imprecisa, atividades artísticas começaram a ser incentivadas e promovidas por programas sociais geridos pelo poder público, por organizações não governamentais e por projetos sociais de empresas privadas, sobretudo na periferia.

Cultura virou saída e resposta para tudo.

Isto posto, é consenso entre os moradores da periferia de São Paulo e para diversos produtores culturais que nas últimas duas décadas aproximadamente houve um aumento da quantidade de atividades culturais na periferia de São Paulo. Pesquisadores têm observado esse fenômeno (RIZEK, 2011; TOMMASI, 2011; PEÇANHA, 2011), possível de ser notado também nas agendas culturais da cidade, sobretudo as especializadas, da qual a maior referência é a *Agenda Cultural da Periferia*, produzida pela ONG Ação Educativa. É interessante notar nessa agenda que a maior parte das atividades por ela divulgada são de coletivos fundados quase sempre a partir do ano de 1997. Esse dado é um indício importante do argumento desta tese sobre o momento histórico da explosão desses coletivos.

A visibilidade desta nova produção cultural da periferia também pode ser observada nos espaços reservados a essa produção em grandes veículos midiáticos. Sobre essa visibilidade, pelo menos dois eventos importantes podem ser salientados: o lançamento de números da Revista Caros Amigos dedicados à denominada *Literatura Marginal*, nos anos 2001, 2002 e 2004, e o quadro sobre *cultura da periferia*, no telejornal SPTV da Rede Globo de Televisão.

A edição da Revista Caros Amigos do ano de 2001 que tratou da *Literatura Marginal* foi uma das responsáveis pela visibilização e maior circulação do material produzido pelos autores dessa corrente literária. O sucesso da edição foi tanto que outras duas edições foram publicadas nos anos subsequentes.

Por sua vez, a importância que os coletivos artísticos da periferia passou a ter na própria vida cotidiana dos moradores da periferia e o espaço que seus principais expoentes obteve fez com que a maior emissora do país, muito criticada por vários participantes desse movimento cultural, reservasse um espaço em sua programação semanal para apresentar essa variedade cultural. O quadro é apresentado por Alessandro Buzo, um dos principais expoentes da *literatura marginal*.

Se é problemática ou não a visibilização desse movimento cultural pela maior emissora do país é uma discussão a ser realizada. Vale reter que são várias as evidências de que essa explosão artística da periferia obteve uma maior visibilidade para a sociedade como um todo.

No entanto, e para evitar mal entendidos, vale aqui desde já realçar uma questão: desde que existe *periferia urbana* em São Paulo, fenômeno de imprecisa datação com relação a seu surgimento, mas com evidente relevância histórica, existe uma fértil produção cultural.

E essa produção existiu bem antes que existisse o movimento hip-hop. Para esta tese, o movimento hip-hop e o movimento cultural que historicamente o acompanha a partir dos anos 1990, expresso na variedade de coletivos artísticos nas periferias, contribuiu para mudar o caráter do termo *periferia*, para criar uma nova subjetividade e para politizar em outros termos algumas relações que se davam nas periferias. Também é fato que a partir dos anos 1990 aumentou a quantidade de atividades culturais na periferia, como já exposto, e as causas desse aumento é uma das questões tratadas por esta tese. Entretanto, afirmar que houve um aumento desse tipo de atividade não quer dizer que essas atividades tenham começado na década de 1990.

Bem antes disso, muito forró, baião e sertanejo percorriam as periferias norte, sul, leste e oeste de São Paulo. Muita roda de samba foi feita em quintais e bares de bairros populares. Grandes batucadas foram feitas em favelas e arredores. Muito rock foi gestado nos subúrbios. Muitos bailes de associações de moradores foram embalados por grupos pratas da casa que tocavam Elvis Presley, The Beatles, boleros mexicanos, tangos, sambas-canções, Roberto Carlos e sucessos da Jovem Guarda. Muitos movimentos sociais de bairros populares cantaram em prol da militância popular e em favor dos mártires do povo. Isso só para apresentar exemplos musicais. O teatro, a dança, a pintura, o circo, e mais uma série de expressões artísticas sempre se fizeram presentes nas periferias. Enfim, a história é longa. Longuíssima, e não começou na década de 1990.

Com uma lucidez ímpar, Edi Rock, do grupo Racionais MC's, fundamenta esse argumento. E há que se ressaltar que este *rapper* é um dos maiores impulsionadores da visibilidade que a periferia passou a obter e é um dos maiores beneficiados dessa visibilidade. No entanto, Edi Rock não se deixa enganar e com humildade, afirma: “a produção de cultura na periferia sempre existiu. Só que hoje ela está mais visível”<sup>109</sup>.

Por sua vez, Eleilson, funcionário da ONG Ação Educativa e um dos principais articuladores da explosão cultural da periferia, afirmou certa vez que: “a cultura da periferia emergiu na década de 1990 com o hip-hop. A partir disso ela ganhou políticas públicas. Ganhou editais”<sup>110</sup>.

É interessante notar em sua fala a afirmação de que essa produção ficou diferente a partir dos 1990. Em paralelo com o protagonismo do movimento hip-hop, ao alavancar este

---

<sup>109</sup> Frase proferida em entrevista concedida ao programa de televisão *Metrópolis*, da TV Cultura, 05/05/2011.

<sup>110</sup> Frase proferida em entrevista concedida ao programa de televisão *Metrópolis*, da TV Cultura, 05/05/2011.

movimento, para esta tese, aumentou o número de coletivos e atividades artísticas na periferia; aumentaram os financiamentos públicos, semipúblicos e privados para essa produção e, em decorrência disso, aumentou a visibilidade pública dessa produção.

Assim sendo, o texto passará agora a apresentar algumas pistas de por que houve esse aumento do número de coletivos de produção artística, de financiamentos e de circulação e visibilidade. Para esta tese, foram quatro os principais motivadores do aumento do número desses coletivos: a produção cultural como forma de pacificar um contexto violento; a produção cultural como forma de sobrevivência econômica; a produção cultural como forma de participação política e; a produção cultural como emancipação humana.

No que tange à hipótese que advoga que a produção cultural foi uma resposta à violência, cabe destacar que altos índices de criminalidade marcaram e estigmatizaram a população periférica nos últimos vinte anos. Buscando respostas e ações práticas, e incentivados por agentes públicos, privados e do terceiro setor, os moradores da periferia passaram a tentar mudar o quadro de violência e esgarçamento do tecido social por meio da arte. De um lado, a necessidade de coesão interna e de possibilitar caminhos alternativos para a população jovem. De outro, a tentativa de mudar a autoimagem e modificar a forma como se enxergava a periferia desde fora.

No que tange à segunda hipótese, é interessante verificar como a explosão de coletivos artísticos nas periferias remete à imperiosa necessidade material de muitos jovens que habitam bairros populares. Hoje, com maiores possibilidades de apoio de agências financiadoras privadas, semiprivadas e públicas, muitos jovens observam na produção artística uma forma de obterem renda em contraposição às explorações ocorridas no mundo do trabalho e às contradições advindas da prática de atividades ilícitas.

Em terceiro lugar, se discutirá se o aumento da participação em atividades artísticas não é uma decorrência das impossibilidades das formas clássicas do *fazer* político. Obviamente, este postulado abre todo um amplo leque de questões sobre o caráter filosófico do que seria, de fato, *fazer política*. Afinal, coletivos de arte que discutem, formulam seus ideais e ideias, lutam por recursos públicos e modificam as relações sociais, sobretudo em seu ambiente mais próximo, não estão fazendo política? Para tanto, há que se levar em consideração alguns processos que ocorreram nas últimas décadas, dentre os quais se destacam a crise de representatividade dos partidos políticos e a diminuição da participação popular em seus quadros nos últimos anos; a crise dos movimentos sociais urbanos e rurais e

seu conseqüente esvaziamento e a crise organizativa dos sindicatos. A diminuição da participação juvenil e popular nesses três campos (partidos políticos, movimentos sociais e sindicatos) teria se desdobrado em um aumento da produção artística? Seria a produção artística uma outra (nova?) forma de fazer política? Estão os moradores da periferia inventando o novo que em breve será hegemônico politicamente ou estão acantonados num campo de produção do conhecimento e práticas desde sempre secundarizado, dado que sua força é de fato menor e auxiliar, ou seja, a arte? Estariam dados os limites e as impossibilidades da política, de forma que a visibilidade da produção artística falseia a participação política negada?

Em quarto lugar, em paralelo com os três fenômenos acima citados, relacionados à conjuntura específica da periferia de São Paulo nas décadas de 1990 e 2000, existe um preditor que se relaciona com a falta de perspectiva deste tempo histórico em nível mundial, que se relaciona com a dificuldade de planejar e acreditar em algum futuro e com um certo desencantamento com o mundo moderno. Como resposta a essa sensação coletiva de descrédito, a arte tem sido uma saída possível para o reencantamento da existência humana. Este capítulo tentará entender o processo social e sociológico expresso no *boom artístico* na (e da) periferia nos últimos 20 anos aproximadamente.

Estas e outras questões serão discutidas à guisa de problematizar a questão que permeia e fundamenta este capítulo: quais as implicações sociais do uso político de uma noção territorial por parte de produtores artísticos?

Assim sendo, será discutido no item que segue a ocorrência das quatro hipóteses acima elencadas. Cada uma das hipóteses, aqui entendidas como motivadores, está composta por motivadores menores, como se verá na sequência do texto. Cabe ressaltar que não se aponta aqui que uma ou outra motivação foi a principal para o aumento de coletivos artísticos na periferia. Para esta tese, o fenômeno é multicausal e ocorre pela junção de todos estes fatores simultaneamente, sendo um ou outro mais determinante dependendo da trajetória e das escolhas conscientes ou não de cada indivíduo ou coletivo dentro de seu contexto social e histórico.

## ***Por que a periferia foi fazer arte?***

***Ou por que entre os anos 1990 e 2013 aumentou consideravelmente a produção cultural na periferia?***

## ***Quatro grandes motivadores e catorze sub-motivadores***

***Motivador 1:***

***Produção cultural como pacificação;***

**Sub-motivador 1.1 - Fomentar o encontro, a utilização dos espaços comuns, a arte e a cultura;**

A década de 1990 foi um contexto violento. Para superar o medo e a desconfiança generalizada, uma das ações empreendidas pela população periférica foi a produção cultural. A pacificação por meio dessa ênfase nas artes teve alguns motivos. A própria população da periferia passou a fomentar cada vez mais encontros que tinham a cultura como objetivo e mote. O ato de sair de casa e ocupar os espaços públicos da periferia era uma forma de vencer o medo e ocupar um espaço muitas vezes tomado pela violência e pelo uso de drogas. Esses eventos também facilitavam o encontro e a convivência, estabelecendo relações sociais e aumentando o nível de confiança entre a própria população periférica.

Por outro lado, em um contexto violento e onde eram cada vez mais extensas as redes de sociabilidade voltadas a atividades ilícitas, tentar produzir arte e cultura era uma forma de escapar delas e dar outro direcionamento à vida.

Não se pode esquecer também como, a partir da década de 1990, uma série de programas do poder público, de ONGs e de instituições privadas passaram a atuar em favelas e periferias promovendo cursos em diversos setores artísticos, capacitando jovens e financiando-os. Muitas vezes, essas instituições aportaram nesses bairros populares com maquinários e alta tecnologia que de outra forma os moradores da periferia dificilmente teriam acesso. Na maior parte das vezes, uma das causas do estabelecimento desse tipo de programa na periferia era o combate à violência e a tentativa de afastamento dos jovens das atividades ilícitas.

***Motivador 2;******Produção cultural como sobrevivência material;*****Sub-motivador 2.1 – Cursos de capacitação e editais e incentivando a produção cultural como forma de profissionalização.**

Como já esboçado no item anterior, aumentou consideravelmente a presença de ONGs, do poder público e da iniciativa privada como fomentadores da produção cultural em periferias e favelas nos últimos 20 anos. Muitas dessas atividades tinham por objetivo incentivar e capacitar os moradores da periferia, fundamentalmente os jovens, a produzir atividades culturais em todos os ramos possíveis da cadeia produtiva da economia da cultura. Dessa forma, unindo a vontade pessoal com condições sociais propícias, muitos moradores observaram na produção da arte e da cultura uma forma de se manter materialmente. Cabe ressaltar que, de todos esses moradores que entraram na economia da cultura, são bem poucos os que realmente conseguem se manter financeiramente por essas atividades. Geralmente os projetos são de duração limitada e os recursos não possuem somas vultosas.

Em outro âmbito, há toda uma discussão que problematiza a atuação das ONGs e de entidades ligadas ao setor privado no ramo da cultura nas periferias de São Paulo (TOMMASI, 2011; RIZEK, 2011; PEÇANHA, 2011; D'ANDREA, 2008; RIBEIRO, 2007; MAGALHÃES, 2006).

**Sub-motivador 2.2 – As produções independentes;**

Outra forma de produção cultural enquanto busca por sobrevivência material é uma série de produções feitas com recursos próprios. Esses são os casos típicos de CDs e livros feitos por conta própria e vendidos de mão em mão em atividades públicas. A internet também se fez uma importante ferramenta no que tange à divulgação desses trabalhos. Cabe ressaltar novamente que são poucos os que conseguiram estabilidade financeira por meio dessas atividades.

**Sub-motivador 2.3 – Produção cultural como alternativa ao mundo do trabalho;**

A experiência histórica dos moradores da periferia tem provado que o mundo do trabalho tal como ele está organizado não é uma experiência satisfatória. Na imensa maioria dos casos, ganha-se de maneira insuficiente para trabalhar muito, em más condições e enriquecendo outros indivíduos. A partir dessa percepção, muitos moradores da periferia

visualizaram na produção cultural uma forma de auferir renda e se manter financeiramente, seja por meio de editais e de patrocínios, seja por meio de produções independentes.

#### **Sub-motivador 2.4 – Produção cultural como alternativa às atividades ilícitas;**

Uma das possibilidades colocada para os moradores da periferia, fundamentalmente para a juventude, é a participação em atividades ilícitas como forma de obtenção de renda. No entanto, esta escolha envolve um grande risco e uma certa condenação social. A produção cultural também era uma forma de evitar esta possibilidade no leque de possíveis escolhas colocadas para uma geração.

#### ***Motivador 3:***

##### ***Produção cultural como participação política;***

A diminuição da potencialidade das formas clássicas de organização política, como aquelas visualizadas em partidos políticos, sindicatos e movimentos sociais fez com que muitos moradores da periferia visualizassem nos coletivos de produção cultural uma forma de se organizar politicamente. Algumas motivações embasaram estas escolhas. Aponta-se aqui, como pistas, quais questões fundamentam cada uma delas.

#### **Sub-motivador 3.1 – A descrença no mundo da política: “político é tudo igual”**

Neste sub-motivador, a participação política estaria vetada devido à estruturação do nosso sistema democrático do qual nossos partidos políticos são vítimas, cúmplices e produtores. Esta democracia não estaria dando voz às demandas populares.

Não observando possibilidades de participação real por meio da política tradicional, muitos moradores da periferia procuraram se expressar politicamente por meio da arte.

Neste argumento, o aumento do número de coletivos que produzem cultura seria uma forma de fazer política por meio da cultura e seria um desdobramento da crise de participação política vivida atualmente e da descrença na política institucional.

Este sub-motivador foi reforçado pela força do movimento hip-hop nos anos 1990. Na atualidade, chama a atenção o protagonismo de grupos de teatro e agrupações carnavalescas em manifestações que colocam em pauta temas da atualidade, como as campanhas contra

remoções em virtude das obras para a Copa do Mundo; a denúncia ao genocídio da população negra, pobre e periférica, e; a campanha contra os repressores da última ditadura militar.

### **Sub-motivador 3.2 – O fim de ciclo: “o PT acabou”**

Após o fechamento dos núcleos de base do PT e a diminuição dos referenciais políticos expressos por este partido, fundamentalmente nos anos 1980, uma quantidade significativa de jovens da periferia com certo acúmulo político sentiu-se à deriva no que se refere à participação política. Não observando nenhuma organização que canalizasse suas demandas, passaram a se organizar em coletivos de produção artística.

Há também nesta escolha certo desencanto com o Partido dos Trabalhadores e a afirmação de que a produção artística é capaz de formular uma crítica que o PT há tempos não é capaz.

Esta escolha também se embasaria em um cansaço nas formas políticas tradicionais.

Coletivos como o Movimento Cultural de Guaianases expressam serem desdobramentos dessa dinâmica histórica. Tita Reis, um dos entrevistados para esta pesquisa, faz a mesma afirmação, de que o desencanto com o PT estimulou sua produção artística que já existia nos tempos em que era militante do partido e que se fortaleceu quando deixou de sê-lo.

### **Sub-motivador 3.3 – Em busca de novas formas para a política:**

#### **“ninguém aguenta mais discursos e palavras de ordem”**

Para este argumento, a explosão de atividades artísticas nas periferias teria sido induzida e estimulada por partidos e movimentos sociais de esquerda que perceberam que as *antigas formas de fazer política*, baseadas em reuniões, discursos e palavras de ordem, já não mais faziam eco. Os trabalhos de base, protestos e atos eram cansativos e monótonos. Percebendo a reprodução de um certo *fazer militante* que já estava superado, buscaram trazer a produção artística para dentro de coletivos militantes e incentivaram a criação de coletivos de produção de arte que por meio da arte fizessem política. Muitas vezes trataram de, com o incentivo à produção artística, subverter as formas duras de fazer política. Discutem, a partir de novas práticas, o dirigismo e o verticalismo presentes em algumas organizações, não necessariamente superando-os. Nessas organizações, quase sempre as atividades artísticas são organizadas de maneira instrumental e quase sempre se observa a arte como um apoio à luta

política. Constatase também que a periferia fervilha por meio da produção artística e que fomentar também essa produção é um modo de trazer pessoas para a discussão política.

Por outro lado, o impulso a novas formas de *fazer política* foi estimulado por ex-militantes que saíram de organizações políticas por criticarem alguns de seus métodos. Para este sub-motivador, a militância clássica, seja em partidos políticos, sindicatos ou movimentos sociais, está permeada de dirigismo e verticalismo, e não consegue dialogar com a população no geral. Descontentes, foram fazer cultura e política, e afirmam que a arte possui uma radicalidade que a política tradicional já não possui.

#### **Sub-motivador 3.4 – A impossibilidade das conquistas;**

Para este sub-motivador, fazer arte ocorreria pela própria impossibilidade prática de militar. Participando de movimentos sociais e se organizando politicamente não se consegue nenhuma conquista. Tudo ocorreria pela via institucional ou por formas ilícitas desenvolvidas dentro de um sistema econômico capitalista e mafioso. Para além disso, há uma forte repressão social no Brasil que desestimularia a militância. Da sensação de cansaço, busca-se na arte uma forma de engajamento indolor.

#### **Sub-motivador 3.5 - Arte como refúgio;**

Neste sub-motivador, a motivação para a produção artística seria a de refugiar-se em coletivos artísticos em momentos históricos sombrios, como o atual, nos quais há crise de paradigmas e falta de perspectivas políticas. O importante seria acumular forças, esperar passar o momento mais difícil politicamente e estar preparado para o novo período. Neste caso, o refúgio na arte seria importante, pois a arte abre a imaginação e pensa formas distintas de fazer política.

#### ***Motivador 4:***

##### ***Produção cultural como emancipação humana;***

Um quarto motivador da explosão de coletivos artísticos na periferia seria algo mais filosófico e que percorre toda a história humana, mas que em momentos de crise da civilização teriam mais impacto. Seguem na sequência algumas sub-motivações incluídas

dentro de uma motivação maior que seria a de produzir cultura dentro de uma perspectiva de emancipação humana.

#### **Sub-motivador 4.1 – O nihilismo;**

Neste caso, a produção artística é uma saída subjetiva empreendida por indivíduos, jovens ou não, que não acreditam no mundo do trabalho; que se vêem impedidos de estudar; que não acreditam nos produtos comerciais incentivados pela mídia e pela publicidade; que não se sentem representados pelas práticas políticas atuais e/ou não visualizam possibilidades de avanços na atual estrutura social; que estão desiludidos com o estágio atual das relações humanas. Em síntese, nesta sub-motivação mesclam-se cansaço, desestímulo, desesperança e descrença generalizada em tudo. A única possibilidade emancipatória, ou a única possibilidade de seguir tendo objetivos na vida seria por meio da arte.

#### **Sub-motivador 4.2 – A catástrofe iminente;**

Para este argumento, a catástrofe civilizatória iminente não deixaria outra possibilidade a não ser expressar-se por meio da arte, dando vazão à inspiração e às emoções e aproveitando o máximo que a existência humana nos oferece dentro do curto espaço de tempo que ainda nos resta neste planeta.

#### **Sub-motivador 4.3 – O *mal-estar* na civilização;**

A forma como a sociedade está organizada é permeada de repressões e alienações do ser humano consigo mesmo. O desdobramento dessa forma de organização social seria o denominado *mal-estar na civilização*. Para superar esse incômodo, a arte seria uma excelente forma de sublimação.

#### **Sub-motivador 4.4 – Fazer arte é bom;**

Para este sub-motivador, a função humanizadora da arte seria retomada pelos coletivos periféricos, mas já estaria colocada na própria existência dos indivíduos, estando estes vivenciando ou não momentos históricos com alguma dramaticidade. Neste ponto, não se faria arte em *resposta* a alguma coisa, mas se faria arte porque é bom cantar, tocar um instrumento musical, fazer teatro, pintar, dançar etc. Apesar de não ser um motivador próprio desta geração, a escolha por fazer arte pela alegria, emotividade, plenitude, e outras sensações

que ela traz, por si só, não poderia deixar de constar na busca de explicações para o crescimento dos coletivos de produção artística na periferia de São Paulo nos últimos vinte anos.

Isto posto, tendo sido apontadas 14 sub-motivações dentro de um leque de quatro grandes motivadores para o crescimento do número de atividades artísticas na periferia, esta tese apresentará três grandes fenômenos que ocorreram nas periferias paulistanas nas últimas décadas e que se entrelaçam com as catorze sub-motivações apresentadas. Todavia, estes três grandes fenômenos por si mesmos já englobariam as quatro motivações principais aqui colocadas, apresentando-se como fenômenos transversais a estes quatro motivadores.

Os três fenômenos amplos e abarcativos aqui apresentados como teses são: a *tese do “é nós por nós”*, a *tese tecnológica* e a *tese da gestão da pobreza*.

### ***Três teses gerais***

#### ***A Tese do “é nós por nós”;***

A tese do *é nós por nós* baseia-se em um discurso e em uma prática que passou a reverberar de maneira intensa nas periferias de São Paulo nos últimos 20 anos. O principal elemento desse discurso prega que os moradores da periferia não dependam de ninguém e de nenhum agente externo para resolver os seus distintos problemas. Este discurso e esta prática são respostas a vários agentes.

Em primeiro plano, uma evidente resposta crítica ao poder público, que segundo os moradores de bairros populares, sempre deixou os mais pobres relegados à própria sorte, não suprimindo a periferia de serviços básicos. Ainda como paradoxo, uma das poucas presenças estatais na periferia seria aquela representada pela polícia, que longe de garantir a paz, só fazia aumentar os ciclos de violência. Ou seja, na resposta periférica, resolver a questão da violência só cabe ao *nós* da população que vive nesses locais. Também não se pode esperar nada do poder público no que tange à resolução de questões como saúde, educação, moradia, transporte, geração de renda, áreas de lazer, segurança etc. Enfim, sem visualizar a ajuda de nenhum agente externo, a população da periferia resolveu: *é nós por nós*.

Uma segunda resposta seria a estruturação da sociedade em bases capitalistas, da qual algumas de suas maiores expressões – como o mundo da publicidade, empresarial ou as elites

em geral – teriam esquecido e historicamente estigmatizado os mais pobres. Na dificuldade de acesso às benesses ofertadas pela esfera do consumo e pelo glamour do mundo empresarial e das elites, representado também pelo estilo de vida e padrões de renda, a saída seria reencontrar-se nas próprias formas e experiências de vida organizadas na periferia e valorizá-las. Também, a partir da própria auto-organização, se buscaria soluções para seus problemas práticos cotidianos. Também se buscaria fundar empreendimentos cujo caráter seria vender para a população periférica. Este é o caso de marcas de roupa, editoras de livro, dentre outros empreendimentos, criados por moradores da periferia e voltados para atender essa população. Enfim, *é nós por nós*.

Uma terceira resposta teria sido dada aos partidos políticos de esquerda, muitas vezes com uma prática de disputa de poder que teria relegado à população periférica o papel de *base* ou executora de tarefas formuladas por direções partidárias que na maioria das vezes não pertenciam aos extratos populares da sociedade. Somado a isso, revelava-se também um desconforto com relação a uma postura histórica de alguns partidos de esquerda de acusar a população mais pobre de *alienada* ou *sem consciência*.

Nesse âmbito, esse discurso que começou a perpassar a população periférica também apontava sua crítica contra os políticos populistas de direita que só iam aos bairros populares em época de eleição para fazer promessas e pedir votos. Em resposta a essas práticas de políticos de esquerda e de direita, a população começou a formular seu programa político próprio e suas respostas práticas às dificuldades que se colocavam. Enfim, *é nós por nós*.

Contudo, cabe ressaltar com ênfase que o discurso do *é nós por nós* soube unir em um dado tempo histórico uma sensação de abandono por parte da população periférica (que se sentia abandonada pelo Estado, pelo *establishment* e pelos partidos políticos) com as teses justamente propaladas pelo neoliberalismo, que incentivavam o *faça você mesmo*, o *seja-patrão-de-si-mesmo*, o *trabalho por conta própria*, o *empreendedorismo periférico*, dentre outras modalidades de auferir renda concatenadas com uma época com altas taxas de desemprego e diminuição dos direitos sociais e refluxo dos movimentos dos trabalhadores que pautavam saídas coletivas. Quando esse discurso arregimenta mentes e corações na periferia, ainda obtém como respostas saídas coletivas, mas organizadas por grupos com certa afinidade ou proximidade territorial e não mais por trabalhadores ou movimentos sociais organizados. Estes grupos organizados que *fazem a correria* procurando editais, produzindo arte e outras formas de adquirir renda no compasso do que era proposto pela onda neoliberal, estão muito

próximos daquilo que foi longamente cantado pelos Racionais e definidos nesta tese como sendo “*o-grupo-de-eleitos-que-deu-certo-produzindo-cultura*”.

Em síntese, o discurso de autonomia pregado nas periferias e expresso no *é nós por nós* é complexo e deriva de distintas influências e processos sociais. No entanto, este discurso e esta prática impulsionou muita gente a produzir cultura sendo um motivador tanto de práticas pacifistas, como econômicas, políticas e emancipatórias.

### ***A Tese “tecnológica”;***

Outro fenômeno amplo e abarcativo que também se entrelaça e impulsiona as motivações pacifistas, econômicas, políticas e emancipatórias da explosão artística na periferia a partir da década de 1990 se refere ao avanço da tecnologia aliado à maior possibilidade de acesso a essa tecnologia por parte da população mais pobre. Essa confluência de fatores permitiu maior produção e circulação de obras artísticas, com a decorrente quebra de invisibilidade da produção artística provinda de bairros periféricos.

Como já colocado, muitas iniciativas de ONGs, de entidades privadas e do poder público, assim como por parte de coletivos organizados, tiveram por objetivo fornecer à população periférica acesso a uma série de tecnologias que facilitavam a produção cultural. Esse é o caso de ilhas de edição de vídeos com equipamentos de alta tecnologia; estúdios de gravações musicais; instrumentos musicais; filmadoras; computadores de última geração etc. Todo esse aparato foi de certo modo apropriado pelos moradores da periferia que passou a manuseá-los e utilizá-los ao seu interesse. Em paralelo a essa oferta e apropriação de novas tecnologias, o advento da internet foi definidor para a circulação de muito material produzido por coletivos artísticos. Rompida a invisibilidade via internet, muitas barreiras foram quebradas. No entanto, esta tese está longe de acreditar que as oportunidades estejam distribuídas de maneira igualitária na sociedade.

### ***A Tese da gestão da pobreza”;***

Um terceiro fenômeno transversal às quatro motivações que teriam contribuído para a explosão artística da periferia seria aquele relacionado à gestão da pobreza. Nessa tese, a miríade de incentivos financeiros à produção artística da periferia estaria intrinsecamente relacionada a novas formas de governamentalização da população pobre e de gestão da pobreza. Isso se daria pelo acoplamento entre práticas e produções culturais e projetos

assistencialistas cujos objetivos principais seriam “o combate à pobreza”, “a inclusão social” e “a pacificação de territórios violentos”. Para essa tese, a explosão de coletivos artísticos na periferia tenderia a ser um suporte necessário para a diminuição da elaboração crítica por parte da população periférica. Uma das autoras que advogam esta posição é Cibele Rizek (2012). Em artigo recente, a autora apresenta situações ocorridas em bairros periféricos para fundamentar seu argumento. Segundo Rizek:

Esse texto se propõe, assim, a elaborar a sugestão de que as situações de pobreza urbana devidamente transformadas em públicos-alvo de políticas sociais e culturais apontam para um modo novo de configuração da questão e da gestão da vida e da vida urbana, na perspectiva da acomodação, do apaziguamento e da pacificação, na chave de uma elisão da possibilidade do conflito e de formação de sujeitos capazes de ação política, o que despolitizaria crescentemente o horizonte e a vida na cidade, bem como as práticas culturais que ancoram a visão ideologizada dos protagonismos crescentemente atribuídos e/ou produzidos como atributos naturalizados dessas populações. (RIZEK, 2011: 130).

Para esta tese, a chave interpretativa que observa na explosão de coletivos artísticos na periferia de São Paulo como sendo um recurso para a gestão da pobreza tem plausibilidade e se coaduna com algumas das 14 sub-motivações aqui levantadas. Cabe lembrar que esta explosão de coletivos ocorre a partir do neoliberalismo e de suas políticas de incentivo à população pobre, das quais o incentivo à produção cultural é uma delas. Cabe destacar, no entanto, que existem indivíduos e coletivos de produção artística na periferia de São Paulo que buscam sair dos aprisionamentos ditados pela gestão da pobreza que visa docilizar a população periférica apresentando-lhes possibilidades de ascensão social e alternativas a trabalhos precarizados e a um mundo violento. Sobre estas experiências se tratará na sequência do texto. Contudo, cabe novamente destacar, assim como o termo *periferia* se encontra em disputa, entre a celebração e a possibilidade crítica que contém, a produção cultural da periferia de São Paulo encontra-se na mesma situação. Em que pese a enorme quantidade de experiências desse tipo, é a ação política dos moradores da periferia que fará que, em termos históricos de médio e longo prazo, se possa afirmar que a explosão de atividades culturais na periferia serviu para docilizar ou tornar mais crítica a população periférica.

### ***Gêneros musicais, coletivos artísticos e sujeitos periféricos***

A partir deste ponto, o texto passará a discorrer sobre experiências culturais que ocorrem na periferia de São Paulo e que buscam superar o fenômeno de tentativa de governamentalização da população pobre por meio da produção cultural. Estas experiências também buscam politizar a população por meio da ação cultural e para além da ação cultural e foram escolhidas para serem passíveis de análise por esta tese justamente por esse caráter. Ou seja, são experiências que, tensionadas sobre o alcance político da obra artística, resolveram se organizar politicamente para além da obra artística, por mais crítico que seja o caráter no qual esta se apresenta para o mundo. Também são experiências que foram influenciadas pela tese do *é nós por nós*, mas não a defendem enquanto postulado político. Também são experiências que não buscam fazer assistencialismo por meio da atividade cultural.

De todo modo, estas experiências estão constantemente posicionadas entre a ruptura e o aprisionamento, às vezes pelo mercado, às vezes pela política hegemônica de conciliação das classes, outras vezes pelo Estado e muitas outras pelo *establishment* cultural.

Assim sendo, serão apresentadas cinco experiências protagonizadas por *sujeitos periféricos*. Duas delas são trajetórias de indivíduos nascidos e crescidos na periferia leste de São Paulo, que são artistas e que buscam organizar a população preferencialmente por meio da arte, mas não só. São eles Tita Reis, cantor e compositor popular, morador do bairro de Guaianases, e Edison Júnior, cantor de rap e morador da Cohab II.

As outras três experiências são coletivos que realizam atividades políticas de maneira entrelaçada às suas atividades culturais. São elas: um movimento cultural com múltiplas atividades, o Movimento Cultural de Guaianases; um grupo de teatro, o Dolores Boca Aberta, e; uma escola de samba, a Unidos da Lona Preta.

Estas cinco experiências serão o foco da sequência do texto. Todavia, elas não serão apresentadas isoladamente, mas em conjunto com uma breve discussão da atividade artística da qual fazem parte. Desse modo, a apresentação das atividades da escola de samba Unidos da Lona Preta se realizará por meio da apresentação de alguns dilemas atuais do samba enquanto gênero. Partindo dessa premissa, a trajetória de vida de Edison Júnior será apresentada juntamente a alguns apontamentos sobre o rap atualmente. Vale lembrar que as cinco experiências que serão aqui apresentadas ocorrem em um contexto histórico de dificuldade de elaboração da crítica social por parte da produção artística popular. Para melhor situar os argumentos e discussões que ora serão apresentados, o texto se valerá de cenas extraídas do

mundo social. Passemos então à problematização destas cinco experiências levadas a cabo por *sujeitos periféricos*.

### ***O Movimento Cultural de Guaianases***

O atualmente denominado Movimento Cultural de Guaianases é a síntese de uma produção cultural variada que há muito tempo existe nesse distrito populoso e pobre, localizado no extremo da zona leste de São Paulo.

Sendo um *movimento*, possui como característica ser uma frente que agrega indivíduos e coletivos oriundos de distintas militâncias, como o feminismo e a luta por moradia, e categorias profissionais, como podem ser trabalhadores do serviço social e da educação. Desse modo, o Movimento Cultural de Guaianases não chega a se constituir como um movimento orgânico, mas como a junção de vários grupos. No entanto, quando reunidos nesse movimento, o foco da atuação de todos passa a ser a cultura.

Assim como a origem é diversa, as atividades desenvolvidas pelos participantes do movimento também são múltiplas, variando de apresentações de jongo a cineclubes, de cordão carnavalesco a grupo de rap. Também se fazem reuniões estritamente políticas sobre questões do bairro e questões do mundo.

Para esta tese, podem-se elencar pelo menos quatro fenômenos históricos que estariam na origem desse movimento:

- 1 - A existência de uma fértil produção cultural nessa região há décadas. Os trabalhadores-artistas responsáveis por essa produção sempre buscaram se organizar.
- 2 - A explosão de coletivos artísticos na periferia de São Paulo a partir da década de 1990, que deu um fôlego novo aos movimentos culturais, aumentando seu tamanho, sua influência e sua importância política na sociedade como um todo;
- 3 - O legado organizativo das CEBs e do PT, que na década de 1980 mobilizava a população da região e deixou rastros na memória e na prática coletiva;

4 – O desencanto com o PT na transição dos 1990 para os 2000, questão que se desdobrou na busca por parte da população, sobretudo a mais jovem, em se organizar ao redor de coletivos de produção artística.

Muito tempo antes da utilização do nome *Movimento Cultural de Guaianases*, já havia uma importante discussão sobre cultura no distrito. Na década de 1990, um dos pontos principais dessa discussão se referia à falta de espaços para desenvolver a arte e a cultura.

Sobre essa questão, uma referência foi a fundação, em 2001, do Espaço Carlos Marighella, ligado à corrente política Força Socialista<sup>111</sup>. Nesse espaço, ocorriam diversas atividades: passavam-se filmes, organizavam-se saraus, apresentação musicais, debates políticos, e mais uma série de outras e variadas atividades.

Anos depois, um grupo de descontentes com o PT uniu-se com um grupo da PJMP (Pastoral da Juventude do Meio Popular)<sup>112</sup>, que por sua vez estava descontente com a Igreja Católica. A estes grupos se somam alguns integrantes da Juventude do PT e outros “independentes”, que não participavam de nenhum coletivo. O objetivo comum: juntarem-se para abrirem um espaço de cultura. A partir dessa união e desse objetivo em comum, funda-se o Espaço Cultural Honório Arce, no centro de Guaianases. Um dos principais objetivos do espaço era auxiliar artistas populares a divulgarem sua produção artística; aglutinar a juventude, e; realizar reflexões políticas.

Cumprindo seus objetivos iniciais, o Espaço Honório Arce realizou no ano de 2004 semanas inteiras de discussões sobre a Revolução Cubana e sobre o Movimento Sem-Terra. Também realizou inúmeras projeções de vídeos, saraus, apresentações musicais e lançamentos de CD. Tal movimentação cultural passou a fazer do Espaço Honório Arce uma referência na cidade.

Cabe ressaltar, no entanto, que desde seus princípios o espaço funcionava também por causa do auxílio material de um vereador do PT oriundo de Guaianases e que teve dois mandatos na Câmara Municipal de São Paulo – um na gestão de Marta (2001-2004), e outro

---

<sup>111</sup> Em 2001, a Força Socialista era uma corrente interna do PT. Em 2004, essa corrente se funde com outras correntes petistas formando a APS (Ação Popular Socialista). Em 2005 a APS abandona o PT e se filia ao PSOL (Partido Socialismo e Liberdade).

<sup>112</sup> A PJMP é um dos ramos da Pastoral da Juventude, movimento de jovens ligados ao catolicismo. Historicamente, a PJMP teve uma atuação mais à esquerda e no seio do movimento popular. Com o processo de desorganização do legado da Teologia da Libertação empreendido pela cúpula da Igreja Católica a partir de 1989, a PJMP foi tendo seu espaço reduzido dentro da igreja. Desse modo, muitos de seus membros saíram da PJMP buscando outros coletivos nos quais pudessem seguir sua atuação política.

na gestão Serra-Kassab (2005-2008). Entre os artistas e frequentadores do espaço, todos apoiavam politicamente o vereador. Todavia, queriam manter-se independentes do mandato. O PT seguia sendo uma referência, mas já havia perdido muito de sua credibilidade. Ainda restava a relação com figuras que haviam decidido continuar no partido e tinham de fato um sólido trabalho de base. Mas mesmo com elas a relação começava a se tensionar. Eram idos de 2004.

Segundo um dos organizadores do espaço, em dado momento: “começou a misturar as nossas coisas com as do mandato”. Muitos dos artistas não concordavam com a forma em que o mandato utilizava o espaço e passaram a ficar cada vez mais incomodados com a situação. O ponto final da relação teria ocorrido quando o mandato organizou um baile de forró cuja banda contratada possuía mulheres que dançavam seminuas. Os artistas-frequentadores-gestores do Honório Arce resolveram, naquele momento, romper a relação com o mandato, fato que lhes obrigava a abandonar também o recinto onde desenvolviam suas atividades, o que de fato ocorreu.

A partir de 2005, o Espaço Cultural Honório Arce segue existindo, assim como toda sua legião de artistas e frequentadores. No entanto, o local de encontros passa a ser outro: o andar térreo do Shopping Popular, no centro de Guaianases. Nessa época, escrevem um projeto e são contemplados pelo VAI (Valorização de Iniciativas Culturais), programa de incentivo financeiro a iniciativas culturais das periferias de São Paulo, concedido pela Prefeitura Municipal.

Inspirados na pesquisa sobre maracatu realizada por Chico Science em Pernambuco, esse grupo resolve pesquisar batuques paulistas, como o jongo e a congada. Sobre a questão, vale citar a opinião de Tita Reis, um dos entrevistados por esta pesquisa:

Nós nos inspiramos no Chico Science que misturava o quintal com o mundo. Mas em São Paulo fizeram o que o Science tava fazendo, não o que o cara pensou. Hoje tem um monte de maracatu em São Paulo. Tem mais maracatu em São Paulo que em Pernambuco. Hoje o maracatu oculta coisas até de São Paulo. Esse lance de tocar maracatu pegou muito na classe média, na USP. O Chico Science fez maracatu porque ele era de Pernambuco. Mas por que nós tínhamos que fazer maracatu? Então por isso nós fomos querer entender o jongo e a congada. (Tita Reis, em entrevista concedida ao autor. Outubro/2012).

Outra ação realizada pelo coletivo, por meio dos recursos que passaram a obter, se referia a oficinas de produção cultural comunitária. Nelas, capacitavam-se os jovens artistas do distrito a montarem um projeto, a saberem fazer uma gravação musical, a tornarem-se

capazes de montar um espetáculo musical. Nesses espetáculos, eram convidados os próprios artistas do bairro para se apresentarem. A ideia era proporcionar a esses artistas uma estrutura de apresentação como a oferecida aos grandes artistas, pois era necessário: “tratar bem os artistas da quebrada”. Aos poucos, a denominação Espaço Cultural Honório Arce vai perdendo sentido para intitular toda aquela movimentação.

Em 2007 inicia-se uma discussão para aumentar o número de coletivos participantes do movimento. A partir de 2009 a discussão sobre cultura em Guaianases ganha um fôlego novo. Grupos de vários bairros e vilas do distrito passam a fazer parte desse que já se constituía como o Movimento Cultural de Guaianases. Nunca antes tal discussão havia reunido tanta gente, servindo para pautar a relação com o poder público; os usos de espaços públicos como casas de cultura e praças; os financiamentos públicos para a cultura, e; os problemas do distrito que variam de violência contra a população à transporte público de má qualidade, dentre inúmeros outros.

O texto tratará a partir de agora de três experiências distintas dentro do que seria o Movimento Cultural de Guaianases. Antes, contudo, cabe um adendo. Em princípios de 2013, após a mudança de gestão na Prefeitura de São Paulo, integrantes do Movimento Cultural de Guaianases passaram a se articular com movimentos similares existentes em distritos vizinhos, como Cidade Tiradentes, Itaquera, Penha e Ermelino Matarazzo. Juntos, e com reivindicações em comum, passaram a pressionar o poder público por melhores condições para a prática artística. O que era o movimento de uma quebrada está se tornando um movimento de toda a zona leste, denominado Fórum de Cultura da Zona Leste.

### **O Boca de Serebesqué**

O Boca de Serebesqué é um cordão carnavalesco organizado por membros do Movimento Cultural de Guaianases e pela população em geral. Seu surgimento ocorreu ainda na época do Espaço Honório Arce, no primeiro quinquênio dos anos 2000. “Não adiantava ficar viajando pra São Luís do Paraitinga. Tínhamos que fazer o carnaval aqui”, disse um de seus integrantes. Após algumas tentativas, o grupo passa a ensaiar o cordão no ano de 2008 e o primeiro desfile ocorreu em 2009. Segundo outro integrante: “O Boca de Serebesqué aglutinou muita gente, foi uma parábola”.

O nome Boca de Serebesqué já apresenta um pouco das motivações do cordão. Segundo os organizadores, em geral os nomes dos blocos carnavalescos já fazem alguma

referência à “periferia” ou à “luta”, e não era essa a intenção inicial do cordão. Dessa forma, a expressão *Boca de Serebesqué*, que quer dizer “alguém que fala muito”, corresponderia aos objetivos de diversão e descontração. Segundo sua concepção de carnaval, um cordão que tira sarro e faz rir já está fazendo política. “Nossa intenção é se esparramar na folia”, diz um dos participantes. Essa concepção de carnaval complementa e difere um pouco daquela colocada em prática pela Unidos da Lona Preta, como se observará na sequência deste capítulo.

É interessante notar também o fato dessa agrupação carnavalesca se autointitular *cordão*, e não *bloco* ou *escola de samba*. E existe uma razão fundamentada e consciente para essa escolha. Em São Paulo, as agrupações carnavalescas em seus inícios se denominavam *cordão*, diferentemente daquilo que ocorria no Rio de Janeiro ou entre estados. Denominar-se *cordão* foi uma forma de homenagear os cordões antigos de São Paulo e ao mesmo tempo filiar-se a uma certa tradição carnavalesca.

Desde 2009, o Boca de Serebesqué desfila no sábado de carnaval pelas ruas de Guaianases. Os ensaios da bateria ocorrem desde aproximadamente o mês de outubro. Os sambas são compostos coletivamente e retratam acontecimentos do bairro, da política nacional e do mundo, que tenham ocorrido no ano anterior ao carnaval. São sambas que primam pela leveza, pelo caráter satírico e por inserções de outros ritmos, como o jongo.

Todo domingo de carnaval o Boca de Serebesqué desfila nas ruas do bairro Patriarca juntamente ao bloco Unidos da Madrugada, pertencente ao coletivo Dolores Boca Aberta, e à escola de samba Unidos da Lona Preta, do MST. Esse encontro de agrupações carnavalescas possui o nome de *Carnaval Contra-Hegemônico*<sup>113</sup>. Essas três agrupações carnavalescas, somadas a outras duas sediadas no bairro do Bexiga: o bloco Saci do Bexiga e o Bloco da Abolição, formam um movimento denominado *Batucadas do Povo Brasileiro*, que pensa o carnaval de uma maneira crítica e dialogando com as reivindicações da população.

---

<sup>113</sup> Ao encontro dessas três agrupações carnavalescas para desfilar nas ruas do bairro Patriarca, ao redor da sede do Dolores, foi dado o nome de *Carnaval Contra-Hegemônico*. O encontro ocorreu pela primeira vez em 2011, sendo batizado dessa maneira. Todavia, os próprios participantes das três agrupações passaram a questionar o nome. Um dos argumentos aponta que o mesmo seria de difícil entendimento para a população em geral. Outro argumento afirma que o nome *Carnaval Contra-Hegemônico*, em vez de fazer uma crítica ao sistema ou a certa hegemonia cultural, acabaria fazendo uma crítica ao carnaval *hegemônico*, que seria o das escolas de samba. A crítica desse argumento reside na constatação de que não devem ser as escolas de samba de grande porte o alvo principal da crítica. Logo, não é a elas que a crítica principal deve ser destinada. Esta questão, interessante e polêmica, ainda será debatida por essas agrupações, e possivelmente (ou não) se dê outro nome ao encontro entre elas.

### **O Cine Campinho**

Em 2007, um grupo de jovens de Guaianases resolveu ocupar um terreno abandonado, utilizado de dia como depósito de lixo e de noite como ponto de tráfico de drogas. A intenção era mudar a utilização do espaço. E assim foi feito. Após a ocupação, o terreno passou a ter outros dois usos. De dia, passou a ser utilizado como campo de futebol. De noite, eram projetados filmes para a população local. Nascia assim o Cine Campinho.

A fórmula era simples: a população votava sobre qual filme gostaria de assistir. Desse modo, rompia-se com a imposição do gosto, típica da televisão. Muitas dos filmes exibidos eram produções de coletivos audiovisuais da periferia de São Paulo. Após a votação, armava-se uma tela no campinho, e com o auxílio de um projetor, passava-se o filme escolhido. Logo após a exibição, o espaço ficava aberto para a exibição de grupos e expressões artísticas locais como rap, poesia e teatro. Esses encontros chegavam a reunir aproximadamente 300 pessoas e passaram a ser referência na região. Cabe lembrar que o projeto obteve por dois anos apoio financeiro do programa VAI da prefeitura.

Após dois anos de atividades, o Cine Campinho recebeu a notificação de que teria que abandonar o local, pois a secretaria de educação do município pretendia construir uma creche no terreno. Segundo a Prefeitura, a construção da creche era uma demanda das mães da região. Abriam-se então longas discussões e negociações com a prefeitura, até chegarem a um acordo de que a creche seria construída, mas em seu andar térreo continuariam as exibições de filmes. A comunidade só perderia o campo de futebol.

Arelada às burocracias e às disputas políticas da gestão de Gilberto Kassab (2009-2012), a construção da creche não saiu do papel e o terreno segue servindo como campo de futebol e local de exibição de filmes. Estas exibições estão ocorrendo com menor periodicidade, dado que o Cine Campinho não tem conseguido financiamentos. Espera-se que com uma nova gestão do PT à frente da Prefeitura Municipal, seja retomado o diálogo e aumente o apoio às iniciativas culturais, sem que os espaços utilizados para a arte e a cultura sejam contrapostos às necessidades básicas da população como o direito a ter creches próximas às suas residências.

### **A Sexta Socialista**

Um outro fruto do Movimento Cultural de Guaianases foi a Sexta Socialista. Ocorrendo sempre na primeira sexta-feira de cada mês, a Sexta Socialista ocorre no Espaço

Cultural Mundo Lua, que é também o quintal da casa de uma reconhecida liderança entre os moradores de Guaianases. Em cada encontro reúnem-se entre 80 e 100 pessoas. O público é variado e essa é a sua riqueza. Na maioria, são moradores de Guaianases, Cidade Tiradentes, Itaquera e arredores, mas nessas reuniões comparecem também pessoas de várias regiões da cidade. As opções políticas do público também são variadas, reunindo desde jovens filiados ao PT à anarquistas; de participantes do movimento hip-hop a feministas; de estudantes em geral a vereadores e candidatos a vereadores; de participantes da esquerda católica à intelectuais. A pauta principal da discussão: o socialismo.

Em cada um dos meses escolhe-se um tema e sua relação com o socialismo. Desse modo, já foram motes de discussões temas como a Cidade e o Socialismo; A Questão do Negro e o Socialismo; a Copa do Mundo e o Socialismo; as Relações de Gênero e o Socialismo; as Ongs e o Socialismo; a Violência Policial e o Socialismo, dentre inúmeros outros temas. Para cada encontro, convida-se um assessor para conduzir a discussão. É interessante notar que grande parte dos assessores convidados para explicar sobre o tema escolhido são moradores da zona leste, que se interessaram, investigaram, estudaram, à duras penas se formaram e viraram referência na região sobre tal ou qual assunto. Quase sempre, evita-se convidar um grande “especialista” para discorrer sobre a temática escolhida.

O formato da Sexta Socialista permite também a discussão e o desfrute, como já apontado neste capítulo sobre a busca de novas formas de pensar a discussão política. Após a explanação do assessor, começa um intenso debate, onde os presentes se posicionam e colocam suas dúvidas. Após o debate, já com a madrugada se iniciando, começa uma roda de violão, acompanhada de pão com queijo e mortadela, vinho e guaraná. É hora de relaxar, trocar opiniões sobre o debate, rever amigos e conversar sobre a vida no geral.

Na fala de um dos organizadores da Sexta Socialista, foi através do Movimento Cultural que a discussão sobre o quê seria socialismo ganhou forma. Quando indagado se a mera discussão seria a prova da regressão desse postulado político, dado que denotava sua impossibilidade prática, a resposta foi enfática: “aqui se discute o socialismo para saber como implementá-lo em algum momento histórico. A gente discute com a juventude algo importante que em poucos lugares está se pautando”.

Segue na seqüência do texto, uma ação política realizada por membros do Movimento Cultural de Guaianases: um ato contra remoções previstas em Itaquera tendo em vista a Copa do Mundo de 2014.

#### **Cena 4:**

##### **O Arrastão Cultural da Rua Caititu**

*“Agosto de 2012. Remoções passam a ameaçar várias favelas da zona leste de São Paulo. Dois anos antes, o Estádio do Corinthians havia sido escolhido como palco de abertura da Copa do Mundo de 2014. Junto com a construção do estádio, uma série de intervenções urbanas foram previstas para a região: eram avenidas, pontes, alças de acesso, edifícios públicos. Uma das obras planejadas é uma avenida que uniria o Aeroporto de Guarulhos ao Estádio em Itaquera. Pelo projeto, a nova avenida passaria pela Rua Caititu.*

*A Rua Caititu é formada por duas vias. No meio delas um córrego. Entre as vias e o córrego, edificou-se uma série de habitações precárias, existentes nas duas margens do córrego. São barracos de madeira e casas de alvenaria bem precárias. A Rua Caititu é longa e em declive, acompanhando a própria declividade do córrego. As duas fileiras de casas e barracos acompanham quase toda a extensão das duas vias que compõem a rua. O cenário é o mesmo por mais de um quilômetro: uma rua, na qual uma de suas calçadas é ocupada por uma série de habitações precárias; um córrego no fundo dessas habitações; o fundo de uma série de habitações precárias na outra margem do córrego; uma rua na frente dessa outra série de habitações precárias. Todo esse conjunto de habitações precárias foi batizado com o nome de favela da Rua Caititu.*

*Logo após o anúncio de que as duas vias dessa rua seriam transformadas em uma avenida de grande porte, vieram as ameaças de remoção. Nada foi explícito, nunca o poder público enviou uma mensagem direta à população. Tudo o que os moradores sabiam era baseado no “estão falando...” ou no “ouviu-se que...”. Mas a tal avenida está nos planos de adequação da região. É possível visualizar o projeto em sítios da prefeitura. Até na televisão já se disse. À população, nenhuma informação concreta. Por parte da prefeitura, só o silêncio...*

*A população começa a se organizar. Vai à subprefeitura e vai a Secretaria de Habitação. Unem-se com os moradores da Favela da Paz, localizada ao lado do estádio, e que também está ameaçada de remoção. Os principais artífices de toda essa movimentação eram membros do Movimento Cultural de Guaianases. Dois membros do Movimento, um jovem casal, habitava a Rua Caititu. Mesmo não morando em Guaianases, faziam e fazem parte do Movimento desse distrito.*

*Em um sábado de agosto de 2012, realizam uma atividade a qual deram o nome de “Arrastão Cultural da Rua Caititu”. Nessa atividade, que durou praticamente o dia todo, várias foram as atrações: cantores de rap, batucada do Boca de Serebesqué, filmes infantis para as crianças... O objetivo da atividade era chamar a atenção dos moradores para as ameaças que se colocavam. Além de serem alertados, os moradores eram convidados a participar das reuniões periódicas que estavam ocorrendo e que se dedicavam a ouvir a população e traçar uma estratégia política perante as ações da prefeitura.*

*Naquele formato de encontro, unindo atividades artísticas e políticas, a adesão dos moradores do entorno era muito maior. Com música e atividades para as crianças, abria-se um diálogo mais profícuo com jovens e com as mães moradoras do local, que compareciam e se interessavam pelas informações que aquele grupo tinha a transmitir.*

*Após o “Arrastão Cultural da Rua Caititu”, seguiram-se as reuniões, as panfletagens e as mobilizações contra a remoção da favela. Sempre estando o Movimento Cultural de Guaianases à frente de tudo, com o auxílio de alguns outros parceiros. Como já se disse, partidos políticos, mesmo os de esquerda, pouco se colocam ou se mobilizam no que se refere à questão das muitas e várias remoções que ocorrem em toda a cidade de São Paulo. Quem capitaneia essas mobilizações são os movimentos culturais, aliados com a pouca força dos movimentos sociais urbanos.*

*No mês de outubro de 2012, dois meses depois do evento citado, o irmão de uma das organizadoras do “Arrastão...” foi assassinado pela polícia. São Paulo entrava na onda de terror que ocupou todos os últimos meses do ano de 2012. A população da periferia era a principal vítima. Como em quase todos os casos, o rapaz assassinado não tinha antecedentes e era trabalhador. Segundo a polícia, o jovem teria reagido a uma abordagem ocorrida na Rua Caititu. Segundo a família da vítima, o jovem não tinha feito nada e havia testemunhas de que ele não tinha reagido. Para piorar a situação, seu corpo não era liberado pelo IML, fato que impedia a posse de mais provas para denunciar a polícia. A família achava aquela situação o terror em estado puro. Morte, não liberação do corpo, suspeita de que o assassinato tratava-se de uma forma de amedrontar uma população que resistia contra as remoções e contra a Copa.*

*Muitos dos integrantes do Movimento Cultural de Guaianases deixam de lado as atividades culturais e as mobilizações contra as remoções e passam a se articular com os*

*coletivos que denunciam a ação policial e o genocídio da população pobre, preta e periférica.*

*Como se nota, morar em uma favela em um bairro periférico é lidar com as urgências mais prementes para a mera sobrevivência. No mesmo momento em que se luta para manter a casa, deve-se lutar para manter a própria família viva. No momento em que se luta pela sobrevivência dos mais próximos e pela própria casa, deve-se lutar pelo ganha-pão de cada dia. E no meio de tanta violência, expressa de variadas maneiras, deve-se encontrar, por meio da arte, uma forma de ter certeza que a vida ainda existe”.*

Após uma breve apresentação do Movimento Cultural de Guaianases e de uma cena que retrata algo de formas de politização da população periférica, além da violência sobre esta, o texto passará, a partir deste ponto, a apresentar uma personagem que de certa forma sintetiza os principais argumentos desta tese, além de ser um representante de uma geração: Tita Reis.

Músico, compositor, ator, professor, militante e autor da canção “Sujeito Periférico”, Tita Reis tem 35 anos e mora no bairro de Guaianases. Atualmente, é professor de História da rede estadual. É membro dos mais ativos do Coletivo Dolores Boca Aberta e do Movimento Cultural de Guaianases. Sua trajetória, sua postura diante do mundo, suas atividades e suas ideias o fazem um bom exemplo de vários outros *sujeitos periféricos* que como ele circulam pelas periferias de São Paulo.

Segue na sequência do texto um relato da entrevista realizada pelo autor desta tese com Tita Reis.

### ***Sujeito periférico 1: Tita Reis***

Tarde nublada de terça-feira. Mês de setembro 2012. Pego uma lotação zona leste adentro em direção à casa de um dos mais respeitados poetas da região: Tita Reis. O caminho entre a minha casa e a sua é uma sequência de avenidas tortuosas em aclive ou declive. Não há bairro que se aviste da janela da lotação que não esteja densamente povoado. As calçadas sempre cheias anfitriam as donas de casa em seu vai e vem, entre compras e afazeres. Jovens indo à escola ou simplesmente perambulando. Idosos com cadeiras na calçada olham o movimento. Comércio, casa, comércio. A avenida estreita engarrafada. Buzinas. A lotação insiste em apresentar ao público-passageiro as peripécias musicais de Michel Teló. Jovens

respondem com funk, sempre tocados em um celular. Começo da primavera de 2012: a zona leste pulsa. Nos quarenta minutos entre a minha casa e a de Tita vi de tudo pela lotação. Tudo aquilo que um crescimento periférico desordenado é capaz de ofertar. Pode ter faltado tudo no caminho, menos animação.

Chego à casa de Tita Reis, próxima ao centro de Guaianases. O poeta me recebe com seu bom humor e sua leveza característica. Ostenta uma camiseta da *Unidos da Lona Preta-Batucada do Povo Brasileiro*. Me convida pra entrar e me mostra a casa para onde há pouco se mudara com sua esposa. O computador está ligado. Tita divulga seu CD por meio dele. Quadros na parede. Uma coleção de LPs raros e o som tocando uma série de sambas da década de 1980. Vamos à varanda da casa, de onde se avista a rua e o céu nublado. Na parede da varanda, uma frase em vermelho de Paul Lafargue, francês expoente do direito à preguiça. Tita me conta sobre o seu trabalho como professor de História da rede estadual: *“hoje a molecada não quer saber nada. Dependendo da classe você até consegue fazer um trampo, mas é difícil”*. Docente da quebrada, com boa vontade, mas sem ingenuidade com relação aos seus educandos, Tita observa com tranquilidade os desafios que se colocam: *“o sistema educacional está viciado”*, e logo, *“você pode ser gente boa com a molecada, mas eles estão esperando alguém que reprima, é isso que o sistema educacional impôs na cabeça deles, e a turma acaba reproduzindo”*.

A trajetória de Tita o coloca longe da posição do “professor” que vai dar aula na “periferia”. Compartilhando a mesma posição social e o mesmo bairro que os alunos, é capaz de apreender a subjetividade que perpassa os jovens que vão às suas aulas, ressaltando, óbvio, alguma diferença de idade: *“eu vou falar o que pros moleques? Eu já fui igual a eles...”*.

Deixamos a varanda e vamos à cozinha de sua casa. Tita me tem como um convidado especial e faz questão de dizê-lo: *“faz tempo que estamos pra fazer essa prosa”*. Coloca à minha disposição pão, leite, manteiga, queijo, café e ainda arremata: *“vou fazer uma patê pra nós”*. A sociabilidade popular/periférica se organiza de maneira natural nos elementos mais básicos de sua constituição: comida, música, conversa em volta da mesa da cozinha... Peço para ligar o gravador e explico para Tita do que se trata minha pesquisa.

Ter um espaço onde essa sociabilidade possa se expressar não é algo óbvio. Um número muito alto de moradores da periferia de São Paulo, inclusive muitos daqueles que participam em coletivos artísticos, têm ou tiveram problemas com algo básico para a existência humana: uma casa.

*“Cara, casa pra mim sempre foi uma coisa louca. Eu já morei em um monte de casa, na zona leste inteira. Já morei no Brás, já morei em favela, já morei na Ponte Rasa. Sempre por causa do aluguel e sempre em casa coletiva. Eu também sou meio sem teto”*<sup>114</sup>.

Compartilhando o nomadismo, muito mais regra que exceção, os periféricos se compreendem. Tita está longe de ser o único a viver a experiência da casa emprestada, do viver com algum parente, de ser filho de migrante e ser obrigado a ativar as redes familiares em muitas ocasiões. *“Eu só vim morar definitivamente em Guaianases em 1996, quando meu avô morreu. Viemos morar na casa dele”*.

Antes disso, e como já se escreveu, Tita morou em muitos bairros, todos da zona leste. Morando na Ponte Rasa, trabalhava numa fábrica de sapato no centro de São Paulo: *“eu era um operário”*. Eram idos de 1992. Tita, como milhões, singrava a geografia da cidade. Trajeto zona leste-centro todos os dias. Periférico numa ponta e operário na outra.

Mesmo tendo uma vivência marcada pela habitação em bairros populares, é no centro de São Paulo, e nesse período, que ocorre um ponto de inflexão em sua trajetória: *“saía do trampo e ia ver o Fora Collor. Eu tinha 14 anos. Aquilo marcou a minha vida”*. Empolgado com a expressão política e multitudinária que observava nas ruas, Tita quis saber mais e passa a se interessar pelo movimento estudantil na escola. *“precisava organizar alguma coisa. Queria algo para radicalizar”*. Em 1994, começa a militar na Juventude do PT. Vivía ainda na Ponte Rasa.

Tempos depois Tita se muda para Guaianases, para a casa do avô. Seguiu trabalhando no centro. Idas e vindas pela São Paulo que oprime com suas distâncias: *“trabalhava e estudava. Militava no tempo que dava. Era uma correria só”*. Tita ajuda a reconstruir a Juventude do PT em nível municipal. Militava mais no centro de São Paulo. A partir de 1997 começa a militar no Diretório Zonal de Guaianases, e explica a razão dessa modificação de sua atuação: *“a gente queria fazer coisas nos bairros, e a juventude municipal era mais próxima da direção que dos diretórios zonais”*. Como muitos, Tita Reis teve uma experiência no centro de São Paulo para só então realizar uma atividade mais consistente na periferia.

---

<sup>114</sup> Em janeiro de 2013, Tita Reis já estava vivendo em outra residência. Com a intenção de guardar dinheiro para construir sua própria casa, foi juntamente à esposa viver na casa de sua sogra. Nesse mesmo mês de janeiro, Tita trabalhava todos os dias em regime de mutirão para limpar e construir cômodos em um terreno comprado coletivamente por alguns integrantes do Movimento Cultural de Guaianases e do Dolores Boca Aberta. A ideia desses integrantes é construir suas casas nesse terreno e formarem uma “comuna”, com alguns espaços de vivência compartilhados.

Tita foi filiado ao PT de 1995 até meados de 2004. Nesse período, percebe as mudanças que vão ocorrendo no partido. Sua visão vai aos poucos ganhando contornos críticos: *“Os núcleos existiam na periferia. Os núcleos fervilhavam. Os grupos de juventude de Guaianases eram muito fortes. Isso tudo acabou”*. Tita também observa uma mudança na viabilidade econômica da militância e do PT: *“Naquela época, havia núcleos, mas eram núcleos de mandatos e de tendências. Hoje os núcleos são só de mandatos. Na verdade são os mandatos que operacionalizam o partido e as bases, porque os mandatos tem acesso aos recursos públicos”*.

A partir de sua atividade militante, Tita Reis passa a ser uma referência na região. Por causa disso, é convidado para trabalhar na assessoria de um deputado do PT entre os anos 2000 e 2002. Com essa experiência, passa a entender ainda mais os meandros da política partidária institucional. Tita passa a ser cada vez mais crítico: *“a gente sempre brigava com os rumos que o partido foi tomando”*. Cansado, resolve sair da assessoria no mesmo momento em que Luiz Inácio Lula da Silva é eleito presidente pela primeira vez, em 2002: *“Houve um processo de degeneração do partido quando se vinculou ao poder. O PT foi virando um senso comum. Foi ficando igual a todo mundo”*.

Nesse momento, Tita se vincula de maneira mais intensa às discussões sobre cultura que estão ocorrendo em Guaianases. Convencido de que queria fazer mais arte e de melhor qualidade, se vincula ao movimento cultural. Também tinha em mente voltar a focalizar seu trabalho no bairro: *“a gente acumularia muito mais fazendo atividade nos espaços, nos bairros”*.

É nessa época que se forma o Espaço Cultural Honório Arce, do qual Tita foi um dos articuladores: *“a gente tretava no partido e outros grupos tretavam na igreja. Daí somamos força”*.

Tita passa a ser um atuante artista e articulador do Espaço. Quando o coletivo organizado ao redor do Honório Arce abandona o recinto concedido pelo vereador, Tita acompanha. Em todos esses processos de rupturas, por um lado, e somas de força, por outro, estava se constituído e se consolidando o germe daquilo que seria o Movimento Cultural de Guaianases. Eram idos de 2005. *“A arte aglutinou muita gente que estava dispersa numa época de transição”*, afirma.

Mais ou menos nessa época Tita entra no Coletivo Dolores Boca Aberta, aumentando sua inserção e sua experiência no movimento cultural. Em 2007, começa a cursar a faculdade

de História na Universidade Camilo Castelo Branco, localizada no centro de Itaquera. Após ter se formado, Tita começou a dar aulas em escolas públicas. Em 2012, com grande reconhecimento dos parceiros, Tita Reis lança seu primeiro CD, o “Sujeito Periférico”.

Desde 2011 tenta ingressar no mestrado. No segundo semestre de 2012, tinha projeto e documentação preparada. Foi quando ocorreu o assassinato de um jovem na Rua Caititu, como já relatado neste texto. Tita é muito amigo da irmã da vítima, e não poderia se furtar de realizar todo tipo de tarefa que se relacionasse àquele momento tão difícil, desde amparar a família desolada até a fazer denúncias públicas. Como desdobramento de seu compromisso, perdeu o prazo de inscrição no mestrado. Como se nota, para um morador da periferia, qualquer tentativa de salto qualitativo na própria trajetória vem acompanhada de uma infinidade de percalços e armadilhas.

Hoje, Tita é professor de História e participa de dois coletivos artísticos. Está mais seguro de suas ideias e ideais, com a experiência de quem já passou por muita coisa.

Suas críticas ao PT só aumentaram: *“O PT era uma referência na esquerda. Hoje não é mais. Mesmo assim o PT ainda tem presença nos bairros, mas mudou o jeito de trabalhar com as pessoas. Hoje é só demanda eleitoral. Há uns anos atrás a gente já brigava nos diretórios de Guaianases porque tinha gente que tava sendo filiada em fila do ticket de leite e em churrasco em beira de campo. Não era isso que a gente esperava do partido”*. E arremata, convicto de suas escolhas: *“eu faço coisas muito mais interessantes agora do que na época em que eu estava no partido”*. Nessa citação, além de pressupostos políticos-estéticos, Tita também está se referindo a uma constatação de muitos nas periferias paulistanas: *“os partidos políticos não vão até as favelas ameaçadas. Então chamamos os movimentos culturais”*. No entanto, Tita aponta as limitações de um trabalho meramente artístico que se resume apenas a uma representação simbólica da realidade: *“não podemos deixar as favelas de Itaquera virarem mais um Pinheirinho e depois fazermos uma peça de teatro. A gente tá vendo as coisas acontecerem. Falo muito isso no Dolores e em Guaianases. A ação político-estética é necessária, mas é necessário ir para além dela. A transformação tá ocorrendo na nossa cara. As coisas estão nos atingindo diretamente”*<sup>115</sup>.

---

<sup>115</sup> Esta frase de Tita se refere à uma polêmica vivenciada pelo Coletivo Dolores Boca Aberta no ano de 2008. Na época, o grupo montava aquela que seria a peça teatral *A Saga do Menino Diamante – Uma Ópera Periférica*. A peça retratou remoções de favelas, e foi baseada em remoções e compras de barracos ocorridas nas favelas Jardim Panorama e Real Parque, na zona sudoeste de São Paulo. Na época de sua montagem, alguns integrantes do Dolores levantaram a discussão: - *Ao invés de fazermos uma peça teatral sobre remoções, porque não vamos todos nós participar das reuniões da população com a prefeitura lá no Real Parque? Isso sim seria*

No entanto, apesar da crítica acima exposta, Tita é otimista com relação à capacidade dos coletivos de produção artística realizarem uma ação politizadora que ultrapasse os limites da expressão artística. *“Temos que ter paciência. Nós estamos no movimento cultural que é um movimento que todos acham que é sem expressão. Mas hoje já temos clareza do que somos e onde queremos chegar. Hoje sabemos o que queremos”*. Mesmo assim, segue com dúvidas de como será a forma na qual os coletivos artísticos dará um salto qualitativo em suas ações. Na falta de uma resposta pronta, Tita aposta novamente na paciência: *“onde a galera vai se organizar? Sei lá! Isso vai surgir”*.

Tita sabe da força dos coletivos artísticos. As dúvidas com relação ao formato de uma nova organização política que reúna os movimentos culturais da periferia é compartilhada por muitos de sua geração. Contudo, quanto à sua arte e às suas preferências políticas, Tita está convicto: *“eu acredito no socialismo. Se eu não acreditasse, eu me individualizaria e faria outra coisa. Minha música é para fortalecer a ideia de uma sociedade sem classes”*.

Após discorrer sobre o Movimento Cultural de Guaianases, passemos agora a analisar o fazer artístico-político de outro importante coletivo da periferia leste paulistana que se expressa preferencialmente pelo teatro.

## ***O Teatro***

### ***O Coletivo Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes***

#### **Cena 5:**

#### **A entrega do Prêmio Shell**

*“Eram meados de 2011. Um grupo teatral da periferia de São Paulo havia sido indicado para concorrer ao prêmio da Categoria Especial, uma das categorias de premiação do renomado Prêmio Shell de teatro, organizado pela empresa homônima. Meses antes, o grupo já havia vencido em duas categorias a premiação oferecida pela Cooperativa Paulista de Teatro. Tanto em uma como em outra premiação a obra artística indicada era a peça teatral “A Saga do Menino Diamante – Uma Ópera Periférica”. De fato, a peça havia sido mais que um sucesso: era um escândalo, uma ousadia, um soco no estômago. Apresentada*

---

*ajudar de fato a população!* Esse dilema discutido pelo Dolores é o dilema de toda uma geração que produz cultura nas periferias de São Paulo.

*durante quatro temporadas entre os anos de 2009 e 2012, a peça era gratuita e tinha em cada apresentação um público que variava entre 300 e 500 pessoas. Grande parte do público era oriundo da própria zona leste, mas não só. Muitos estudantes compareceram para ver a peça, assim como moradores de bairros mais abastados. Moradores de outras quebradas da cidade, muitos deles organizados em coletivos artísticos, também compareceram, assim como habitantes de cidades do interior. De certo, a peça teatral em questão era mais que um fato na zona leste, era um evento da cidade.*

*A temática da peça girava em torno de trajetórias de sucesso de moradores da periferia de São Paulo que eram interrompidas e/ou engolidas pela dinâmica da organização social capitalista. Como pano de fundo, os processos de urbanização das cidades brasileiras, as migrações campo-cidade, a construção de uma favela e a remoção desta para um grande empreendimento rodoviário. Na peça, o grupo evidentemente brincava com o termo “periférico”, denotando de maneira sutil que aqueles que se utilizam ou são caracterizados por esse termo, estão fadados à ilusão e posteriormente ao fracasso. As oportunidades que o sistema capitalista oferece seriam um jogo de cartas marcadas, uma série de desejos que nunca se concluem. O cenário da peça era um barranco qualquer da periferia de São Paulo. Tudo muito ousado.*

*Avesso aos sistemas de seleção e premiação organizados pelo mainstream da classe artística, soou irônico para o Coletivo Dolores ser indicado para o Prêmio Shell justamente por causa de uma peça teatral que criticava as premiações, as ilusões da ascensão social, as falsas medalhas oferecidas pelo sistema. Durante as duas semanas que antecederam a premiação, o Coletivo discutiu o quê deveria ser feito caso, de fato, ganhasse a premiação. As opiniões eram divergentes. Alguns diziam que fazer um protesto no Prêmio Shell era queimar o Dolores para sempre na cena teatral, e que o grupo não conseguiria nunca mais ganhar algum tipo de incentivo financeiro. Outros afirmavam que, pelo contrário, um protesto na premiação poderia incentivar outros grupos a fazer o mesmo. Foram lidos trechos de livros do uruguaio Eduardo Galeano, denunciando a participação da Shell em golpes de estado na América latina. Foram citados trechos de Bertolt Brecht, sobre como lidar com a verdade. Os mais cautelosos seguiam argumentando: – Somos um mísero grupo da periferia querendo bater em uma potência. Os mais empolgados diziam: – Justamente por sermos um mísero grupo não temos nada a perder. Uma terceira posição ponderava: – Nossa responsabilidade vai aumentar muito no cenário teatral depois disso. Findas as discussões,*

*decidiu-se que, sim, o grupo faria um protesto caso ganhasse o prêmio. Dito protesto teria várias motivações: o fato de a cultura ser patrocinada por empresas privadas; o fato de empresas privadas organizarem premiações, e com isso dizerem o que é “boa arte; o fato de essa empresa especificamente ter patrocinado golpes de estado e guerras por petróleo mundo afora e; o fato da classe artística ser omissa diante de todos esses fatos.*

*Muito se pensou sobre a forma como seria feita a intervenção. Seria um discurso? Uma música? Uma palavra de ordem? Alguém interpelou: – A questão estética deve estar presente! A partir dessa premissa, foi pensado para ser interpretado na premiação um pequenos sketch teatral que possuiria os elementos definidores da prática da empresa, além de uma crítica a ela. Isto posto, a ação foi sendo planejada: atores, texto, acessórios, tempo de cada ação, como entrar no recinto da premiação, o que fazer em caso de os seguranças intervirem etc. De fato, operacionalizava-se ali um fazer teatral que o grupo havia denominado Estética de Combate.*

*Chega a data da premiação. Uma noite em um dia de semana, em um bar badalado do bairro dos Jardins. Os periféricos chegam todos em sua Kombi velha. Seguem à risca o plano traçado. Entram no recinto. Esperam ansiosamente todas as categorias serem premiadas. Por fim, chega a vez do anúncio dos vencedores da Categoria Especial. Tensão. Respiração acelerada. Sudorese. O apresentador do evento anuncia: – E o vencedor da Categoria Especial é...o Dolores Boca Aberta, pelo cenário e criação da peça “A Saga do Menino Diamante – Uma Ópera Periférica”. O insólito havia ocorrido. O Dolores (pasmem!) havia ganhado o Prêmio Shell. Os atores Tita Reis e Nica Maria sobem ao palco. Nica Maria derrama uma lata de tinta preta, simbolizando petróleo, por sobre o corpo de Tita Reis, que manchado, lê o seguinte discurso:*

“Para nós do Coletivo Dolores é uma honra participar deste evento e ainda ser agraciado com uma premiação.

Nosso corpo de artista explode numa proporção maior do que qualquer bomba jogada em crianças iraquianas.

Nosso coração artista palpita com mais força do que qualquer golpe de estado patrocinado por empresas petroleiras.

Nossa alegria é tão nossa que nenhum cartel será capaz de monopolizar.

É muito bom saber que a arte, a poesia e a beleza são patrocinadas por empresas tão bacanas, ecológicas e pacíficas.

Obrigado gente, por essa oportunidade de falar com vocês.

Até o próximo bombardeio...

...quer dizer, até a próxima premiação!!!”

*O que se seguiu após o protesto foi um escândalo na classe teatral, expresso em notas na imprensa e em discussões acaloradas nas redes sociais. Marcelo Tas, renomado apresentador de televisão, acusou: – Esses caras são uns extremistas. O grupo respondeu: – Extremistas porque vivemos no extremo da zona leste. De fato, a ação havia impactado. Pela primeira vez um grupo teatral havia resolvido “manchar” uma premiação tão respeitada, apontando suas contradições e apresentando outros possíveis cenários para o fazer teatral, dando sequência, no entanto, a uma série de experimentações estéticas e políticas que já vinham sendo colocadas em prática pelo grupo.*

*Quase dois anos depois, o grupo ostentava em sua sede o troféu dourado em forma de concha, símbolo da Shell. Todavia, o troféu não estava dentro de um armário de vidro, com legenda explicativa embaixo, tampouco no alto de uma estante. Melancólico, o troféu jazia em sua solidão diretamente apoiado no chão, sendo utilizado como segurador de uma porta”.*

### ***Fazer teatro na periferia de São Paulo***

O Coletivo Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes foi fundado no ano 2000 por quatro jovens da periferia de São Paulo. Segundo Gustavo Curado (2012), em trabalho que analisa a história do Dolores:

Há dez anos, na periferia da zona leste de São Paulo, Érika Viana e Luciano Carvalho, estudantes do curso de jornalismo da Universidade de Mogi das Cruzes, perceberam que a formação em jornalismo não corresponderia às expectativas do ofício. Notaram ainda na graduação que, segundo palavras de Luciano, “produziriam mercadoria para os donos de jornais, sites e outros sítios de trabalho, reproduzindo a ideologia dominante”. Viram no fazer teatral um terreno fértil para articularem um discurso autoral sobre as contradições da realidade que os cercava. Ambos moradores da periferia, sabiam muito bem o que era ir para a universidade em um trem superlotado, economizar na comida para pagar a mensalidade e lutar em sala de aula contra o sono depois de um dia de trabalho. Seria melodramática a descrição, se não fosse realmente a rotina de ambos na aventura pela conquista de um diploma universitário. (Curado, 2012: 21).

Partindo da apresentação realizada por Gustavo Curado, alguns detalhes sociológicos sobre a formação do grupo e sua posição social são interessantes de serem apresentados. O Dolores foi fundado por quatro jovens (Luciano Carvalho, Erika Viana, Alan Benatti e Cíntia Almeida) que, mesmo sendo moradores de um bairro periférico, eram estudantes de jornalismo na UMC (Universidade de Mogi das Cruzes). Foi nessa faculdade também que o então pequeno grupo composto por quatro pessoas fez suas primeiras apresentações. Hoje, a

sede do grupo se localiza próximo à região de moradia de alguns de seus fundadores: os arredores da estação de metrô Patriarca, no bairro Cidade Patriarca. Cabe ressaltar que esse bairro também não é dos mais miseráveis da zona leste de São Paulo. No começo do século XX, esse bairro foi desenhado para servir de moradia para a elite paulistana. Disso decorrem as ruas amplas, arborizadas e cheias de curvas, assim como as dos bairros do Pacaembu e Morumbi. No entanto, e diferente dos planos dos empreendedores imobiliários que queriam edificar um bairro nobre em plena zona leste, as elites não compraram terrenos no local. Estes aos poucos foram sendo comprados e ocupados por trabalhadores, muitos deles migrantes da região nordeste do país. Se levada em consideração a conceituação de José de Sousa Martins (2001), a Cidade Patriarca estaria mais para *subúrbio* do que para *periferia*.

As raízes sociais do grupo remontam a artistas e coletivos que se organizaram desde os finais da década de 1970 na zona leste de São Paulo. Assim sendo, existem desde antes da explosão de coletivos artísticos ocorrida na periferia em meados dos anos 1990. Alguns movimentos culturais criaram o caldo de cultivo que ensejou o surgimento do Dolores. Um deles foi o *Vento Leste*, fundado em 1979. Contemporâneo a este, surgiu o *MPA* (Movimento Popular de Artes de São Miguel) e o *Movimento Cultural da Penha*. Em seus giros pela zona leste, os primeiros integrantes do Dolores conheceram e participaram desses coletivos. Assim sendo, faz-se interessante notar que o grupo bebe de fontes culturais existentes há muito tempo. Diferentemente de uma série de outros coletivos, o Dolores não foi fundado graças à onda cultural que percorreu a periferia nos últimos vinte anos, dado que suas fontes já existiam anteriormente à referida explosão. No entanto, o grupo pôde potencializar sua ação e sua visibilidade graças a essa referida explosão. Isso se deu por meio do aumento dos espaços para apresentações; do aumento de possibilidades de financiamentos públicos; do aumento do público periférico e de uma propensão social maior de incentivo e aceitação à arte produzida na periferia de São Paulo e que se revela por diversos mecanismos. Tudo isso a partir dos anos 1990.

Sobre o assunto, é interessante notar como o grupo consegue dialogar com matrizes culturais pré-anos 1990 e pós-anos 1990. Desse modo, cabe ressaltar a opinião de alguns de seus membros, para quem existe uma pequena parcela de produtores culturais e artistas da periferia que querem fazer uso exclusivo do termo *periferia*. Para esses membros do Dolores, o termo *periferia* não deve conotar diretamente o movimento hip-hop. Segundo eles, esta operação se dá por uma leitura equivocada de agentes externos à periferia que tendem a

resumir a periferia ao rap. Esta leitura também seria incentivada por alguns participantes do movimento hip-hop.

Para o Dolores, *periferia* se refere a uma posição social e geográfica compartilhada por milhões de pessoas que, por um lado, possuem uma experiência urbana similar, e por outro, são trabalhadoras.

Desse modo, fazer uso de um termo em princípio urbano – *periferia* –, é se contrapor a outras formas de fazer teatro que se relacionam diretamente com o local onde esse fazer se realiza e o público ao qual esse fazer quer atender. “Nós poderíamos fazer o circuito Bexiga-Vila Madalena, mas não é esse nosso propósito. Nós somos compostos por trabalhadores-moradores da periferia e nosso público é composto por trabalhadores-moradores da periferia” foi uma das falas ouvidas no grupo. Como síntese do pensamento, quase de maneira conceitual, afirmam: “o que nós fazemos é *Teatro da Periferia*”. Cabe notar, não é *teatro na periferia*, e nem bebe do cabedal de diversos grupos de teatro que nos anos 1960 e 1970 foram aos bairros periféricos “em busca do popular” ou com o intuito de “politizar as massas”.

É na interessante correlação entre os termos *trabalhador* e *periférico* que o fazer artístico do Dolores busca se afirmar. Como consta no sítio do grupo: “O Dolores configura-se como um grupo de trabalhadores que exerce, entre todos os percalços, o direito de expressar o mundo que lhe atravessa através da arte”<sup>116</sup>. Este pressuposto, calcado na forma como muitos de seus integrantes se inserem na cadeia produtiva, é mais do que uma constatação sociológica ou um enunciado político. Para Luciano Carvalho, um dos fundadores do grupo, ser trabalhador e ser artista possui desdobramentos estéticos:

Nós somos trabalhadores-artistas e artistas-trabalhadores. O trabalhador, pela sua dinâmica de vida, tem uma forma de lidar com o corpo que não é aceita pelo teatro burguês. Nosso propósito não é educar o corpo do trabalhador para que ele faça teatro. É justamente fazer teatro a partir do seu corpo, com seu jeito de andar, de olhar, de fazer. As pessoas nos perguntam como é o treinamento corporal de nossos integrantes. E nós respondemos que o treinamento de nossos integrantes é a própria dinâmica da vida. Como esse trabalhador-artista mora na periferia, ele ainda possui mais uma gama de trejeitos e formas de fazer que o artista do teatro burguês não possui. Isso é revolucionário esteticamente. (Luciano Carvalho, entrevista concedida ao autor. Agosto/2012).

---

<sup>116</sup> Informação extraída do blog do grupo: [www.doloresbocaaberta.blogspot.com](http://www.doloresbocaaberta.blogspot.com)

Em vários momentos, as reuniões do Dolores apontavam a necessidade de aprofundar o estudo e a compreensão de uma estética da classe trabalhadora e a necessidade de uma sistematização do que seria uma técnica própria de fazer teatro da classe trabalhadora. Ao fim e ao cabo, o objetivo máximo do Dolores, possível de ser alcançado em um mundo que não é este, é a transformação de todos os seres humanos em artistas, e dessa forma acabar com a própria definição de artista.

### **Organização interna**

Composto atualmente por 25 pessoas, o Dolores se autodefine como um coletivo anarco-socialista. Desse modo, pratica a não hierarquia das diferentes funções burocráticas que cada um dos integrantes exerce e muitas das tarefas necessárias para a existência do grupo são realizadas em regime de mutirão. Evidentemente, esse equilíbrio necessário para a existência plena da autogestão internamente ao grupo é por vezes questionada, e o Dolores entra em extensos debates sobre o comprometimento e a parcela que cada um doa ao coletivo. Estas discussões ganhavam força e tamanho nos momentos em que o grupo não estava sendo agraciado com nenhum tipo de financiamento e no qual ficava mais patente o grau de envolvimento de cada um de seus participantes. Muitas vezes o grupo viu oscilar a participação de seus membros devido à sazonalidade dos recursos que entravam para o coletivo. Quando o recurso existe, o mesmo é pago a cada um dos membros de acordo com suas horas de trabalho dedicadas ao coletivo. Mesmo nesses casos, o recurso advindo não dá conta de sustentar por completo os integrantes do grupo, que sempre devem conciliar as atividades no Dolores com outros trabalhos.

### **Relação com o poder público**

A delicada discussão sobre o sustento dos membros do grupo passa pela relação com o poder público. Contemplados quatro vezes pela Lei Municipal de Fomento ao Teatro<sup>117</sup>, o

---

<sup>117</sup> A Lei Municipal de Fomento ao Teatro foi instituída no ano de 2002. Sua implementação se deu após a mobilização de vários grupos e nomes importantes do teatro e que acabou culminando no *Movimento Arte Contra a Barbárie*. Dentre outras, uma das principais críticas desse movimento era contra a renúncia fiscal utilizada pela Lei Rouanet em âmbito federal e pela Lei Mendonça em âmbito estadual. No mecanismo engendrado por essas leis, cabia a iniciativa privada a decisão sobre o financiamento da arte e da cultura. Após muita pressão desse movimento e da classe teatral, implantou-se a Lei de Fomento. Hoje, essa lei premia até 30 grupos por ano através de dois processos seletivos. Cada grupo beneficiado não pode receber valores que ultrapassem R\$ 400 mil.

O Dolores foi contemplado quatro vezes pela Lei de Fomento e com variação na soma de recursos recebidos. Em 2007 foi beneficiado com o Projeto *Polén, Pólis, Política*. Em 2008 com *A Saga do Menino Diamante – Uma*

Dolores viu crescer as possibilidades de consolidação de seu trabalho com a chegada desse recurso. A partir dele foi possível aumentar o número de integrantes, pagar melhor esses integrantes e realizar obras teatrais de maior porte como a peça *A Saga do Menino Diamante – Uma Ópera Periférica*. Este dado auxilia no argumento advogado por alguns intelectuais e participantes da cena cultural paulistana de que a explosão de coletivos artísticos da periferia ocorreu pelo incentivo dado pelo poder público por meio do VAI (Valorização de Iniciativas Culturais) e pela Lei de Fomento. Uma matéria realizada pelo jornal Folha de São Paulo, publicada em 21 de novembro de 2012, sustenta esse argumento. Segundo a matéria, intitulada “Fomento criou cenário político na periferia de SP”, a Lei de Fomento potencializou o trabalho do Dolores e de outros grupos da periferia, que por sua localização e atuação, teriam um viés mais “politizado” e voltado para o social. Todavia, a matéria pondera, não sem razão, que existe uma dificuldade de os grupos de teatro da periferia serem beneficiados pelos recursos oferecidos pela Lei de Fomento.

Para esta tese, a explosão artística ocorrida na periferia de São Paulo se deve à junção de inúmeros fatores, como já apresentado neste capítulo. Os incentivos proporcionados pelo poder público em suas diversas esferas e nas distintas formas como eles ocorrem potencializaram as atividades de muitos coletivos beneficiados e forjaram o surgimento de outros. Todavia, não se pode atribuir única e exclusivamente a estes recursos a responsabilidade do surgimento de inúmeros coletivos artísticos na periferia.

No caso do Dolores, a relação com o poder público ocorre também nas questões relacionadas à sede do grupo, que funciona em um CDC (Clube da Comunidade) da prefeitura de São Paulo. Há aproximadamente 10 anos, o espaço estava abandonado, com uma quadra de futebol em más condições, com mato cobrindo quase toda a sua extensão e possuindo apenas um galpão de madeira. Juntamente a outros grupos, o Dolores ocupou o espaço e começou a utilizá-lo para ensaios e apresentações. Segundo Luciano Carvalho: “não dá pra pegar dinheiro público e passar para as mãos da especulação imobiliária. Se a gente fosse alugar um espaço como sede, era isso que iria ocorrer”. Com o passar do tempo, o coletivo juntamente

---

*Ópera Periférica*. Em 2010 com *Teatro Perene: Estéticas de Combate e Veículos de Assalto*, e em 2011 com *Teatro Perene: Uma Residência Pública*. No começo de 2013, após a posse da nova gestão da Câmara Municipal, um vereador do PSDB passou a defender a repartição dos recursos da Lei de Fomento entre várias atividades culturais, alegando que a classe teatral “recebe muito recurso”. Como se pode observar, ao invés de a proposição ocorrer no sentido de aumentar os recursos destinados à cultura, ela vinha no sentido de repartir o que já havia sido conquistado. Este tipo de prática é recorrente e os coletivos artísticos ficam constantemente em alerta para combatê-la.

aos outros grupos que ocupam o espaço<sup>118</sup>, conseguiu regularizar a documentação do CDC juntamente à prefeitura, ratificando a gestão compartilhada e realizada pela comunidade. Contudo, os ciclos políticos sempre trazem a ameaça de esse CDC virar alguma outra obra da prefeitura. Assim sendo, o Dolores fica constantemente em alerta e mobilizado, obrigado a fazer pressões políticas pela manutenção de sua sede<sup>119</sup>.

### **Os parceiros**

Com o passar dos anos, o Dolores ampliou de maneira significativa sua rede de parceiros. De um lado, faz parte de um coletivo que congrega ao redor de dez grupos de teatro que pensam uma atuação artística mais politizada. Também é um dos principais articuladores do Fórum de Cultura da Zona Leste, movimento que pleiteia junto ao poder público maiores somas de recursos para a produção artística da periferia. Em outro âmbito, o Dolores passou a se relacionar de maneira cada vez mais intensa com movimentos sociais urbanos e rurais, do qual se destaca a parceria com o MST (Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra)<sup>120</sup>. Sobre essas relações, cabe destacar um depoimento dado por Luciano Carvalho, um dos integrantes do Dolores:

Depois de alguns debates [...] a gente chegou a alguns pressupostos: reunimos de início grupos que têm sede em periferia ou cujos integrantes são moradores de periferia [...] são artistas de teatro que assumiram o controle dos seus meios de produção [...] então, havia um recorte: queríamos dialogar com a classe trabalhadora, a nossa classe. E por isto a questão do espaço geográfico é importante. É na periferia que a classe trabalhadora vai dormir e algumas vezes se divertir. Então esses pressupostos nos pautaram por algum tempo. Nesse mesmo período, procuramos a criação de um diálogo mais intenso e permanente com a classe trabalhadora organizada. E o movimento da classe trabalhadora organizada com maior projeção atualmente é o Movimento Sem Terra, o MST (Luciano Carvalho, depoimento concedido a Alex Hilsenbeck, 2012).

---

<sup>118</sup> Atualmente no CDC Patriarca existem coletivos que realizam as seguintes atividades: capoeira, dança, artes marciais, futebol, basquete, narcóticos anônimos e terceira idade, além do Dolores e outros grupos teatrais parceiros.

<sup>119</sup> De tempos em tempos aparecem moradores no CDC pedindo para que no local seja construída uma creche. Esta proposição voltou com força em janeiro de 2013. Após a posse da nova gestão da Câmara Municipal de São Paulo, alguns moradores questionaram a forma como o espaço vinha sendo utilizado. A proposição: a construção de uma creche no local. Como se pode observar, o dilema da ocupação do espaço público por parte do Dolores é o mesmo do Cine Campinho em Guaianases e de muitos outros coletivos que produzem cultura na periferia. Na maioria das vezes, os representantes do poder público, ao invés de se colocarem publicamente visando a ampliação dos direitos da população expressos no acesso a saúde, à educação e à cultura, por exemplo, o fazem no sentido de jogar um direito contra o outro, como se fossem antagonísticos.

<sup>120</sup> Sobre a questão, sugere-se a leitura do texto de Alex Hilsenbeck: “O MST e o Teatro: Potencialidades Políticas”, hospedado no sitio [www.passapalavra.org](http://www.passapalavra.org).

Algumas ações frutificaram dessas parcerias. Uma delas é o protagonismo que diversos grupos de teatro vêm obtendo na organização e em protestos que questionam a Copa do Mundo de 2014 no Brasil. Especificamente nesse caso, é evidente como a ausência de partidos políticos que se colocam criticamente contra os megaeventos e a dificuldade de mobilização por parte dos movimentos sociais urbanos abriu caminho para que coletivos à princípio ligados à cultura ocupassem o espaço da mobilização. Para além de outras motivações, como já esboçado neste capítulo, esse fenômeno ocorre também pelo próprio acesso a recursos e financiamentos por parte dos coletivos artísticos. Melhor amparados, acabam contribuindo e muitas vezes assumindo funções antes ocupadas pelos movimentos sociais urbanos, muitos deles imersos em graves crises econômicas.

Calcado em um aprendizado de parcerias juntamente a movimentos sociais urbanos e rurais, dos quais uma das principais formas de luta são as ocupações de terra, de edifícios públicos ou privados, o Dolores Boca Aberta, lembrando a ocupação do CDC que depois virou sua sede, resolveu fazer a ocupação de uma praça pública na zona leste de São Paulo. Esta ocupação vale uma cena:

### **Cena 6:**

#### **A ocupação da praça**

*“Setembro de 2012. Uma praça no bairro do Artur Alvim é ocupada por um grupo de teatro. Situada no meio de duas importantes avenidas da zona leste de São Paulo, a praça passou sua existência carregando a sina de estar sempre vazia, entre automóveis e ônibus carregados de pessoas. Um vazio urbano. Um espaço morto. É nessa praça que o Dolores resolveu entrar. A primeira tarefa foi a de construir um grande barracão totalmente coberto de lona preta, como lembrando as ocupações do MST. Dentro do barracão havia uma cozinha improvisada e inúmeras barracas, onde dormiam os ocupantes.*

*Durante os 15 dias que durou a ocupação, houve uma intensa programação cultural composta principalmente por apresentações teatrais e grupos musicais. Também houve seminários e discussões sobre temas da atualidade. Por dia, havia três atividades. Em todas elas havia um público considerável, composto tanto por moradores da região como por parceiros em geral. Tudo muito intenso.*

*Também no decorrer desses quinze dias, foi construído em regime de mutirão um monumento em homenagem à classe trabalhadora. O monumento, em forma de elefante*

*pintado de vermelho, tinha uma tromba que reproduzia a foice e o martelo. Esse mesmo elefante, com uma pata no chão e outra no alto, ameaçava pisar em três ratinhos: um deles representava a polícia, o outro a religião e o terceiro um banqueiro. Na placa embaixo do monumento, uma nota explicativa: “quando o elefante souber a força que tem, não terá medo dos ratos”. Deixar um monumento no local onde se fez apresentações teatrais foi conceituado pelo grupo como uma ação de “Teatro Perene”. Tudo isso a quatrocentos metros do estádio Itaquerão. Tudo muito ousado.*

*Desde seu começo, a ocupação teve que lidar com o poder público. Foram inúmeras as negociações com a subprefeitura (dirigida por um coronel, diga-se de passagem) para conseguir realizar a atividade e deixar lá um monumento para a posteridade. Entre idas e vindas, ameaças e questionamentos a um suposto não cumprimento da burocracia, o coletivo foi driblando as pressões e avançando em seus objetivos. Quando se havia chegado à metade dos dias previstos para a ocupação, a subprefeitura ameaçou com uma reintegração de posse. Após reuniões e negociações, a mesma foi suspensa. No entanto, a luz do local foi cortada sem que se soubesse o motivo.*

*Por um lado, era fato notório que a ocupação renovava as energias políticas e artísticas de quase todos os que passavam por ela. Nesse sentido, algumas falas ouvidas apontavam: “o que está faltando são organizações político-culturais que façam as coisas acontecerem” e “devemos aumentar o número de praças ocupadas”. Por outro lado, era evidente também que a ocupação escancarava os limites do fazer político dos coletivos de produção artística. Essa questão também permeou várias das discussões que se fez nos dias da ocupação. Uma das falas sentenciou: “isso aqui é revolucionário? O Estado está bancando tudo...” ou mesmo: “estou cansado de fazer teatrinho. Na prática, nossa ação não muda nada”.*

*Outras das indagações se relacionava com o alcance do diálogo com a comunidade moradora do entorno. Grande parte dessa população ia às apresentações culturais, mas não conseguia criar uma relação mais duradoura com o espaço e seus ocupantes. Também se verificou que muitos dos moradores passavam pela ocupação pela manhã e no final de tarde, ou seja, na ida e na volta ao trabalho. Grande parte da população parava, olhava as faixas, olhava o monumento em construção, mas nem sempre interagia de maneira integral com a ocupação. Desse fato decorreu uma sintomática discussão ocorrida no Coletivo Dolores com relação ao conteúdo de uma das faixas que seriam expostas e dialogariam com os*

*transeuntes. Alguns defendiam que a faixa deveria conter os dizeres “povo do Artur Alvim”. Outros defendiam que a faixa deveria conter a inscrição “trabalhadores do Artur Alvim”. Ao fim e ao cabo, venceu “trabalhadores”.*

*Como síntese dessa ocupação, fica a reflexão sobre como a arte pode aumentar as possibilidades do fazer político, uma vez que, aberta à imaginação, consegue visualizar questões e brechas não perceptíveis para o olhar treinado pela política institucional ou por formas de mobilização que já não obtêm o efeito desejado. Ali onde havia uma praça circundada por barulho, poluição, automóveis e ônibus, havia uma praça morta. Todos a viam, mas a ninguém ocorreu tirá-la daquela condição. O Dolores viu o óbvio: – A praça está vazia: vamos entrar...”*

Entre avanços e retrocessos, segue o Dolores em sua busca pela construção de uma estética da classe trabalhadora e por novas formas de mobilização da população dos bairros periféricos, muitas vezes por meio da arte e da autoatribuição do termo *periférico*.

Na sequência, o texto discorrerá brevemente sobre alguns dilemas, limites e novidades de uma expressão cultural muito presente nas periferias paulistanas e no imaginário sobre as representações do Brasil.

## ***O Samba***

### **Cena 7:**

#### **Zeca Pagodinho: um brasileiro malandro<sup>121</sup>**

*“O cantor Zeca Pagodinho nasceu como Jessé, no bairro suburbano do Irajá, Rio de Janeiro. Na infância, desfilava no Bloco Carnavalesco Boêmios do Irajá, na Ala do Pagodinho, da qual provém seu nome artístico. Na juventude, teve uma vasta vida boêmia, percorrendo todas as possíveis e inimagináveis rodas de samba dos subúrbios cariocas. Um notívago nato e bebedor assumido. Nesse percurso, forjou a qualidade artística. Na companhia de sambistas da pesada e de primeira grandeza, aprendeu o improviso dos versos, a melodia no canto, a simplicidade ativa da letra de samba. Maduro, já era figura conhecida e respeitada no mundo do samba, até que uma ajuda da cantora Beth Carvalho o tornou*

---

<sup>121</sup> Uma nota pessoal: Zeca Pagodinho foi o cantor da minha infância. Nutro imenso respeito e admiração por ele. Completei sua coleção de CDs e sua presença é assídua no alto-falante de casa. Como músico, sei dezenas de canções suas de cor, as quais cantei em variadas rodas de samba pelo mundo. A análise artística e a crítica sociológica aqui expostas não são capazes de derrubar aquilo que o afeto de uma vida construiu.

profissional. Em 1986 lança seu primeiro disco. Sucesso total. Estoura nas rádios e é um dos artífices da volta por cima do samba de raiz, sucesso nas ruas, nas rodas de samba e nas vendas. Suas temáticas variavam do amor à crítica social, mas impunha-se como principal característica as narrações da vida suburbana e da favela, recheadas de humor e sátira e sempre exaltando a alegria da vida, apesar da pobreza, ou como desdobramento necessário dela. Zeca seguiu gravando discos, um atrás do outro. Idos da década de 1990. Zeca já não é um sucesso de vendas, ainda que siga sendo um sucesso no mundo do samba. Até que em 1995 opera-se outra reviravolta na carreira e na vida pessoal do artista. Seus discos passam a ser produzidos por Rildo Hora, maestro que estudou com Guerra Peixe. Ênfase nos naipes de metais. Exploração de todas as possibilidades de graves e agudos. Muita percussão, com a onipresença da batucada baiana (em tempos de axé music) e da sanfona nordestina (afinal, o nordeste está no país todo). A partir do CD lançado em 1995, o “Samba pras Moças”, cuja faixa principal é homônima, Zeca explode. Muito mais que na primeira vez. Entra em cena para nunca mais sair. Seus discos de final de ano competem em vendas com os de Roberto Carlos e sua presença em especiais da Globo é constante. Vários sambas seus tornam-se temas de novelas da emissora. É amigo de Regina Casé, a especialista “em periferia” da Rede Globo, a qual convidou para cantar em um CD seu. O menino pobre, sambista, suburbano, havia vencido. Vendia para pobres e ricos na mesma medida. Fazia shows em Madureira e no CityBank Hall com a mesma desenvoltura. Seguia com temáticas engraçadas. Talvez a habilidade em fazer rir tenha sido seu melhor passaporte social. Zeca Pagodinho havia se transformado no protótipo da conciliação entre as classes.

Momento síntese: Copa do Mundo de 2002. Brasil campeão. A festa dos jogadores dura dias e é repetida ao cansaço e ao vivo pela televisão. Do Japão ao Brasil, passando pelo avião, os jogadores, na sua maioria negros ou pardos, nascidos em favelas e periferias mas que também ascenderam socialmente, cantam samba. Batucam improvisadamente nos instrumentos. O hino entoado à extenuação é um samba de Zeca Pagodinho<sup>122</sup>, “Deixa a vida me levar”. O conformismo pseudo-sambístico tinha virado fórmula de sucesso. Éramos campeões. Deixando as coisas acontecerem e a vida nos levar, tudo se resolverá por si só. As homologias interno/externo da relação da letra do samba com o momento vivido pelo país, conciliação e alegria via futebol, eram autoexplicativas.

<sup>122</sup> Na verdade, o samba é de composição de Serginho Meriti e Eri do Cais. Serginho Meriti é fornecedor assíduo de sambas para Zeca Pagodinho. Dizem que com os direitos autorais desse samba amplamente veiculado, o compositor comprou um carro importado e uma pequena mansão em sua cidade natal, São João de Meriti.

*“Eu já passei por quase tudo nesta vida/ em matéria de guarida espero ainda minha vez/ confesso que sou de origem pobre/ mas meu coração é nobre/ foi assim que Deus me fez/ Deixa a vida me levar, vida leva eu (...)/ sou feliz e agradeço por tudo o que Deus me deu”*

*Diz a letra: origem pobre, viu de perto tragédias, se virou pra sobreviver, e espera um porto seguro. Em um país com 50 milhões de pessoas abaixo da linha da pobreza, pede desculpas por ser pobre, como se fosse a exceção e não a regra. Mas logo se explica: tenho o coração nobre. Como fazer quando o dominado só pode se expressar pelo ponto de vista do dominante?*

*O melhor, como aconselha a letra, é não esquentar a cabeça. Deixa a vida me levar... Certa feita, foi criticado pela Revista Veja porque trocava seguidamente de patrocinador. De uma marca de cerveja, passou a fazer propaganda para a concorrente, e depois voltou pra primeira. Sempre buscando o melhor pagamento. A revista criticou sua suposta falta de ética. Zeca respondeu à altura: “eu devo satisfação ética aos meus vizinhos de Xérem, e não aos empresários”. E fim de papo. Zeca tem sua ética, suas relações. Passeia por todos os campos sociais, mas sua vida não é um vale tudo, que fique claro.*

*Mas não é só isso. Saber transitar pelos dois polos exige habilidades. É coisa de malandros. E Zeca sempre foi um exemplar dileto. Terno branco, é defensor da malandragem, da boemia. Possui dinheiro, casas, mas leva uma vida simples e é honesto quando a publiciza. Conseguir usufruir da melhor parte dos dois lados, tem o conforto que o dinheiro oferece, mas curte a vida com a alegria e a espontaneidade da pobreza.*

*Zeca é pura síntese. Um sítio em Xerém, na humilde baixada fluminense, e um apartamento na requintada Barra da Tijuca, pra onde se mudou, segundo ele, “por causa do colégio dos filhos”. Zeca é uma música com arranjo orquestral e outra com pura batucada. Uma capa de CD com crianças da favela da Mangueira (1988) e outra com a areia da zona sul ao fundo (2008). Concede entrevista ao Fantástico no quadro “o que a vida me ensinou”. Dá conselhos e sugere que todos levem uma vida simples, sem dores de cabeça. Para que mais? Para que o drama público dos Racionais com a própria ascensão social? Pra que tanta crítica e sisudez? Tem que ser mais malandro...*

*Zeca Pagodinho é pícaro. É amplamente aceito porque negocia, concilia. Se faz de bobo... Ou será que, pelo contrário, Zeca Pagodinho transita pela elite pra rir da cara dela? Fazer-se de bobo não é malandragem?*

*No final das contas, Zeca encarna um Brasil que dá certo. Um indivíduo que todo pobre se espelha. Tem coisa mais malandra que ganhar a vida cantando samba? E não é isso afinal, que uma boa parcela do povo almeja? Melhorar de vida, ter um carro e uma casa legal, mas seguir curtindo com a alegria e a espontaneidade da pobreza e sem esquentar a cabeça? Afinal, saber viver não é uma qualidade dos malandros?”*

A cena acima retrata uma das possíveis faces de compreensão da vida e da obra dessa figura pública chamada Zeca Pagodinho. De certo, Zeca encarna uma das faces do *lulismo*, aquela que expressa ascensão social e conciliação entre as classes. No entanto, a identificação que a população mais pobre possui com Zeca não é algo que se deva ser minimizado, devido à posição às vezes cômica e às vezes conciliadora do cantor. Em rodas de samba e em diversas vezes onde a obra musical de Zeca Pagodinho foi escutada, muita gente se identificou com sua origem social, seja esta denominada *pobre*, *periférico* ou *trabalhador*. Em um país onde essa posição sempre esteve atrelada a acusações de estigma e/ou comisseração, esse fato não deve ser desconsiderado e nem relativizado. Zeca Pagodinho e Mano Brown ocupam zonas simbólicas muito próximas no imaginário de grandes parcelas da população brasileira.

Isto posto, cabe ressaltar que nos últimos anos Zeca Pagodinho tem deixado aflorar de maneira cada vez evidente o germe das contradições que ele e que a sociedade que ele habita carregam. O cantor já não mais frequenta a Rede Globo de Televisão e passou a fazer críticas ao carnaval mercantilizado. Zeca também continua não morrendo de amores pelas grandes empresas. Se esses fatos já denotavam uma postura mais crítica do cantor, um fato ocorrido nos primeiros dias de 2013 ratificou que, para Zeca Pagodinho, nem tudo é sorriso e conciliação. Vejamos então outra cena sobre o cantor, que demonstra outra face ou complementa a face destacada na cena anteriormente descrita:

## **Cena 8**

### **Zeca Pagodinho: um brasileiro raivoso**

*“Janeiro de 2013. Uma grave enchente acomete o distrito de Xerém, no município de Duque de Caxias, estado do Rio de Janeiro. O episódio deixa mortos, feridos e milhares de desabrigados. Zeca Pagodinho, que possui um sítio no local, sai em socorro às vítimas. Em cima de seu monociclo e com sua filha na garupa, o cantor percorre as ruas enlameadas e sujas de Xerém para ajudar, inclusive abrigando famílias em sua casa. Sua condição de*

*morador da região, de ser de origem pobre e ser vizinho da tragédia se impôs por sobre sua carreira, sua fama, sua grana e sua condição de artista famoso. Toda essa epopeia foi registrada por câmeras de televisão que puderam filmar as idas e vindas do cantor, sob aquela chuva de janeiro. Quando entrevistado, Zeca foi direto. Entre lágrimas e raiva, afirmou: – A cidade está uma sujeira e esses políticos não fazem nada. Dá nojo desses políticos, dessa gente bandida...<sup>123</sup>.*

*A solidariedade de Zeca Pagodinho virou manchete de jornais e foi tema dos mais comentados nas redes sociais. Grande parte dos internautas elogiavam a atitude do cantor: “esse é gente da gente”, “ele faz o que os políticos não fazem” ou “é um exemplo de ser humano”. Alguns poucos comentários se surpreendiam com o fato do “cachaceiro” Zeca Pagodinho ter dado aula de solidariedade. Na acusação ao cantor, resquícios evidentes de preconceito de classe contra Zeca e uma tentativa sutil de desqualificar sua ação.*

*No entanto, Zeca saiu outra pessoa do episódio. Se já era querido por muitos, tornou-se adorado. Sua ação obrigou a uma reflexão coletiva sobre o papel da classe artística, especificamente, e da sociedade, no geral. O Zeca da conciliação havia aberto espaço para o Zeca da crítica, da indignação e da raiva. Mas não seria isso também o povo brasileiro, um sorriso perene observando o momento certo pra revidar com violência?”*

A partir da cena, cabem algumas considerações sobre a opção de discutir a figura de Zeca Pagodinho. O cantor é uma personagem pública. É famoso e é conhecido. De certo modo, encarna algumas das representações esperadas e hegemônicas sobre o quê seria o samba enquanto gênero musical. Sua figura também expõe os limites da crítica no campo artístico popular na atual conjuntura, ainda que às vezes ultrapasse algumas fronteiras demarcatórias, como no caso da enchente de Xerém.

Não é o objetivo desta tese discorrer longamente sobre o caráter crítico ou conciliador do samba e suas relações com o quê seria uma certa identidade brasileira. No entanto, o texto não se furtará de, a partir da figura de Zeca Pagodinho, realizar alguns apontamentos, merecedores de serem analisados com maior aprofundamento em outro momento.

O fato é que, entre a conciliação e a crítica, Zeca Pagodinho oscila. A oscilação de Zeca é a própria oscilação do samba no geral, que muitas vezes se acomoda com o pensamento hegemônico, mas critica quando as brechas se abrem.

---

<sup>123</sup> Entrevista concedida a Rede Bandeirantes de Televisão em 03/01/2013.

Em sua longa tradição enquanto gênero musical, o samba sempre juntou em seu âmago uma tendência à conciliação com uma resistência às vezes não orgânica e às vezes orgânica. Quando a resistência se sobrepôs à conciliação, abriram-se férteis sendas críticas na história do gênero.

Ao que parece, quanto mais na moda, menos crítico fica, internalizando para dentro de seu fazer certa homogeneidade acrítica da sociedade como um todo. Isto posto, haveria a necessidade do samba “agonizar”. Ou seja, toda vez que o gênero “agoniza”, ou sai de cena, está na realidade se depurando internamente, ou sendo produzido por aqueles que realmente são do samba. Estes teriam um viés mais crítico. Segundo Victor Ribeiro, sambista carioca desiludido com alguns rumos que o samba tomou: “Zeca Pagodinho percebeu isso. Ele preferiu sair de cena porque não gostou da turma que tomou conta da cena do samba”. Ribeiro vai além: “O samba precisa de um filtro. Tem que sair quem não presta e ficar só quem é do samba mesmo”.

### ***Comunidades do samba e escolas de samba: entre resistências e adequações***

No que tange à relação do samba com a explosão de coletivos artísticos na periferia de São Paulo, cabe ressaltar a inédita e interessante experiência de formação de inúmeras comunidades do samba nessas periferias. As comunidades do samba começaram a surgir no final da década de 1990 e obedecem as lógicas que propiciaram o surgimento de diversos coletivos na periferia e que já foram apontadas neste texto. Aprendendo com o hip-hop a necessidade de valorização do local e buscando ser uma forma de pacificação da vida na periferia, as comunidades do samba são filhas de seu tempo histórico. Contudo, o surgimento dessas experiências buscou dar respostas internas ao mundo do samba.

Valorizar os quintais, as comunidades e as relações de vizinhança, expressa no próprio formato da roda de samba, foi um mecanismo engendrado por uma série de sambistas, quase todos periféricos, de se contrapor à lógica mercantil que enredou os cantores de samba famosos e as escolas de samba. Era necessário um samba que voltasse às suas raízes, valorizando o face a face e a interação.

Uma das primeiras comunidades do samba foi o Samba da Vela, localizado no bairro de Santo Amaro. Na edição de 2011 do seminário *Estéticas da Periferia*, um dos principais nomes dessa roda de samba, o sambista Chapinha, forneceu um depoimento interessante: “eu

queria que no samba tivesse gente de luta igual ao Gog<sup>124</sup>, igual ao Sérgio Vaz<sup>125</sup>. De maneira evidente, Chapinha denotava um incômodo. De certo modo, o povo do samba, ao trabalhar pela consolidação e divulgação do gênero, não teria se importado tanto com uma formulação mais crítica com relação à sociedade e com a publicização dessa crítica, como a que é feita por seus parceiros do rap e da *literatura marginal*.

O samba é filho de outro tempo histórico. Na formulação de muitos sambistas, o próprio existir do samba já é algo crítico e de resistência, não necessitando de grandes formulações políticas ou organizativas. São distintas lógicas de *fazer político* via *fazer artístico* que estão em jogo. Esta questão é longa e merece um extenso debate. Este texto não irá resolvê-la, mas não se isenta de apresentá-la. De todo modo, a evidência de que o samba é filho de outro tempo histórico se revela na baixa presença de sambistas em seminários como o *Estéticas da Periferia*, ainda que o samba seja um dos gêneros musicais mais presentes e reproduzidos em bairros populares. A referida ausência foi tão marcante que Eleilson, um dos principais organizadores do evento, afirmou no último dia da edição de 2012: “Faltou samba aqui. Faltou mesa que discutisse o samba. Prometo que no ano que vem o samba terá mais espaço”.

Vale a tentativa de uma pequena síntese da questão: o samba foi impactado pela disseminação do termo *periferia* do qual o crescimento de coletivos artísticos é fenômeno correlato. No entanto, os sambistas no geral se mantiveram em segundo plano nas discussões sobre a disputa dos recursos para a cultura, do qual os coletivos artísticos da periferia são protagonistas. Os sambistas também se mantiveram em segundo plano no processo de visibilização da pobreza e do conflito por meio do termo *periferia*, bem em voga a partir dos anos 1990. Assim como não foram protagonistas dessa visibilização, também não aproveitaram ao máximo os ganhos advindos dessa mesma visibilização, como foi o caso da turma do rap, do teatro popular, dos saraus ou da *literatura marginal*.

Como aqui já se disse, o samba se formatou e se consolidou enquanto gênero muito antes do rap no Brasil. Desse modo, o gênero não necessitava de uma luta pra se afirmar no cenário nacional e já estava consolidado seu *modus operandi*, sua relação com a sociedade e seu papel nas representações sobre o Brasil. Além disso, uma questão econômica também se colocava: os grandes nomes do samba, com maior ou menor nível de conflito, já haviam

<sup>124</sup> Gog é um famoso cantor de rap brasileiro. É conhecido por suas letras com alto teor crítico à sociedade.

<sup>125</sup> Sérgio Vaz é o principal expoente da *Cooperifa*, o mais conhecido sarau da periferia de São Paulo. É também um dos principais nomes da denominada *Literatura Marginal*.

adquirido seu espaço na produção e na circulação de bens simbólicos, expressos nas possibilidades já existentes nas gravadoras, nas rádios e no *mainstream* em geral. A outra questão econômica é que o quinhão financeiro do samba já estava garantido há tempos via patrocínio do poder público às escolas de samba. Estas já haviam se organizado pelo menos quarenta anos antes que a turma dos anos 1990 para garantir recursos que subsidiassem sua produção cultural. Obviamente as escolas de samba sempre oscilaram na formulação de temáticas mais ou menos críticas, mas não se pode negar que tiveram sucesso ao se constituírem enquanto grupo de interesse para pressionar o poder público a lhe oferecer recursos, que ultrapassam os milhões por ano.

De modo geral, as temáticas das escolas de samba variam de acordo aos tempos históricos e as ondas políticas do país. No último quinquênio da década de 1980, grande parte das escolas de samba exibia temas críticos e satíricos com relação à sociedade e à política, caminhando *pari passu* às mobilizações dos movimentos sociais e à época de esperança que se abria no pós-ditadura.

No atual momento, acompanhando uma tendência de conciliação social acrítica, algumas escolas se posicionaram publicamente a favor do atual momento político vivido pelo país. Um exemplo emblemático desse posicionamento ocorreu no carnaval de 2012.

O fato ocorreu da seguinte maneira: a escola de samba Gaviões da Fiel, pertencente à torcida organizada do Corinthians de nome homônimo, resolveu homenagear em seu desfile o mais ilustre corintiano da atualidade, o ex-presidente Luís Inácio Lula da Silva. O enredo *Verás que um filho fiel não foge à luta* discorreu no samba e no desfile sobre a trajetória de Lula, da infância pobre em Pernambuco até a chegada à presidência. De fato, o apelo da escola de samba para esse carnaval era muito grande, pois unia a paixão pelo Corinthians à popularidade nacional do ex-presidente. Por sua vez, a rival Vai-Vai escolheu para o carnaval 2012 um tema que homenageava a luta das mulheres. O nome do enredo era *Mulheres que Brilham*. A patrocinadora oficial da escola para esse carnaval era a empresa de material de limpeza BomBril, cujo nome era citado de maneira disfarçada no meio do samba. De fato, causava certa estranheza unir a luta das mulheres à exigência da patrocinadora, justamente uma empresa conhecida por fabricar palha de aço, utensílio doméstico símbolo da subordinação feminina. De todo modo, como a temática oficial da escola era a luta das mulheres, as camisetas da escola para esse carnaval exibiam a foto da mulher mais popular e poderosa do país: a presidenta Dilma Rousseff. Era óbvio que o apelo da Vai-Vai ao utilizar

fotos de Dilma era uma forma de se contrapor a Gaviões e ao uso da imagem de Lula. Haveria símbolo maior da hegemonia política do que esse, quando duas entidades populares, ao disputarem simbolicamente entre si, não utilizam representações político-ideológicas de campos opostos, mas disputam espaço no mesmo campo?

Pois bem, se no caso acima citado a hegemonia política exercida por Lula e sua sucessora dificultavam o posicionamento crítico das escolas de samba, o momento atual vivido pelas escolas de samba do Rio de Janeiro demonstra que a dificuldade da crítica social não ocorre apenas por uma relação com líderes carismáticos e sua influência na cena pública.

A partir da década de 1990, uma série de agentes privados passou a patrocinar desfiles de escolas de samba. Gradativamente, essa presença foi aumentando até chegar a níveis como o que se observou para o carnaval 2013. As quatro escolas de samba com maior estrutura recorreram a esse tipo de artifício: a Unidos da Tijuca sendo patrocinada por empresas alemãs; a Beija-Flor por empresários criadores da raça de cavalo Mangalarga; a Acadêmicos do Salgueiro pela Revista Caras e a Unidos de Vila Isabel pela empresa alemã BASF, produtora de agrotóxicos.

Este último caso foi amplamente discutido na imprensa e criticado por movimentos sociais ligados à luta pela terra e à produção alimentar<sup>126</sup>. Os protestos foram em vão. Não só a escola do bairro de Noel desfilaria com tal patrocínio como já havia renovado o contrato com a empresa para o carnaval 2014. As escolas de samba entraram na era do patrocínio exclusivo, e isso coloca os desfiles em outro patamar de reflexão.

Os dois casos citados: o apoio político ao *lulismo* verificado em São Paulo no carnaval de 2012 e o caráter privado dos patrocínios observado no Rio de Janeiro no carnaval de 2013, ainda que não sejam a mesma coisa, demonstram que as escolas de samba são um espaço cada vez menos propício de elaboração de um ponto de vista divergente aos hegemônicos em nossa sociedade. As escolas de samba de grande porte são um caso interessante de elaboração cultural provinda das classes populares que com o passar do tempo foi se enredando nas tramas do poder econômico e político e da indústria cultural.

Sem jogar a água do banho com a criança junto, muitos sambistas seguem acreditando e percebendo fenômenos sociológicos e sociais muito interessantes nas escolas de samba.

---

<sup>126</sup> A Campanha Permanente Contra os Agrotóxicos, frente que reúne várias entidades que se mobilizam pelo fim da utilização de agrotóxicos e pesticidas na agricultura, fez uma reunião com a vice-presidente da Unidos de Vila Isabel. O objetivo principal era o de alertar a escola sobre o dano que os agrotóxicos causam à saúde humana, ao meio ambiente e à sociedade. Também se falou sobre o histórico de devastação e poluição ambiental produzido pela BASF em várias partes do mundo.

Desse modo, buscam se apropriar daquilo que de melhor as escolas de samba podem oferecer enquanto organização social, mas modificando alguns pressupostos de seu formato. Na sequência, o texto discorrerá sobre uma escola de samba diferente: a Unidos da Lona Preta, a escola de samba do Movimento Sem Terra.

### ***A Unidos da Lona Preta***

A Unidos da Lona Preta foi fundada em 2005 por militantes assentados da Regional Grande São Paulo do MST. A primeira sede dessa escola de samba foi o acampamento Irmã Alberta, localizado no bairro de Perus, zona noroeste do município de São Paulo. A ideia principal da fundação da Unidos era a formação e a inserção da juventude em atividades orgânicas do MST, tanto por meio da atividade propriamente musical quanto da politização que é possível extrair dessa atividade.

A Regional Grande São Paulo, pelas suas características específicas, possui assentamentos em zonas de transição entre o rural e o urbano. Muitos dos assentados tiveram experiências de vida em periferias urbanas, onde o samba de roda, o partido alto e as batucadas se fazem presente de maneira marcante. Por outro lado, uma característica do samba de São Paulo é ele ter sido historicamente cultivado no interior do estado e muitas vezes em zonas rurais.

Os primeiros instrumentos musicais da Unidos foram doados pela Bateria Pública, formada por estudantes e moradores de Campinas. Logo após, a escola consegue apoio financeiro do programa VAI, da prefeitura de São Paulo, e assim pôde adquirir mais instrumentos e melhorar sua estrutura.

A história da Unidos da Lona Preta possui pelo menos duas fases bem nítidas. Até 2008, se caracterizou pelo formato de roda de samba com desfiles na época do carnaval e formações prévias ao carnaval sobre o caráter popular do samba juntamente às demandas políticas do movimento. A partir de 2008, a Unidos da Lona Preta cresce e se modifica. A sede da escola muda para a Comuna Urbana Dom Hélder Câmara, primeira experiência urbana do MST e localizada no município de Jandira, na região metropolitana de São Paulo. Nesse momento, a Unidos começa a trabalhar melhor a formação de uma batucada, dando mais ênfase aos ensaios com periodicidade. Também é repensada e melhorada a organicidade da escola, visando garantir a presença dos assentados dos quatro espaços da regional Grande

São Paulo nos ensaios da Unidos. Essa questão não é nada trivial, pois envolve um grande dispêndio financeiro com transporte e deslocamento.

Atualmente, a composição da Unidos da Lona Preta se dá pela união de assentados do MST com coletivos parceiros. Os assentados se vinculam organicamente à Regional Grande São Paulo, que é composta por quatro espaços do MST: a Comuna Urbana Dom Hélder Câmara, em Jandira; a Comuna da Terra Dom Tomás Balduino, localizada no município de Franco da Rocha; a Comuna da Terra Dom Pedro Casaldáliga, localizada no município de Cajamar e; o acampamento Irmã Alberta, localizado no município de São Paulo. No entanto, também fazem parte da escola militantes de diferentes setores do movimento e indivíduos que simplesmente gostam de samba e não pertencem a nenhum movimento. São trabalhadores brasileiros, ainda dispersos e não organizados, mas que viram na Unidos um espaço de formação e diversão, e se politizam através do processo. Também fazem parte da Unidos da Lona Preta integrantes de três coletivos urbanos. São eles: o Movimento Passe Livre, cujos integrantes atuam na cidade de São Paulo em questões relativas à mobilidade urbana e à luta por transporte público de qualidade; o grupo de artes Dolores Boca Aberta, que contribuiu com sua experiência estética e com uma discussão aprofundada sobre arte e cultura, e; integrantes da fábrica ocupada Flaskô, localizada em Sumaré, na região metropolitana de Campinas. Desse modo, a Unidos da Lona Preta se configura como uma experiência que parte do Movimento Sem Terra, mas que agrega também outros coletivos organizados e trabalhadores ainda não organizados. No total, ao redor de sessenta pessoas participam do processo. Dessas, trinta e cinco tocam na batucada, que seria o núcleo da escola de samba. As demais realizam outras funções, como ajudar a garantir a infraestrutura, fazer trabalhos com as crianças, etc.

Em um fenômeno similar ao ocorrido com o Dolores, a Unidos da Lona Preta também se beneficiou de um olhar artístico para com isso ampliar os limites da política. Novamente essa ampliação dos limites, essa capacidade de olhar mais além e ousar se deu com a ênfase em algumas questões que se apresentam com certa obviedade (como o caso da ocupação da praça pelo Dolores). No que tange à Unidos da Lona Preta, politizar por meio do samba não foi propriamente inventar uma forma nova, mas, sim, utilizar de outras maneiras formatos já há muito consolidados, como é o caso da organização de uma escola de samba. Por outro lado, politizar por meio do samba remete às mais profundas raízes africanas do Brasil, remete a uma história de resistência que o samba expressa e que, se organizado para pautar a crítica

social e apontar as contradições da sociedade por meio de formas estético-políticas, pode resultar em frutos interessantes. Em síntese, a Unidos da Lona Preta, quis afirmar uma das faces possíveis do samba, a face crítica. E conscientemente, tenta se afastar de uma certa postura oscilante verificada na história do samba em geral e já apontada neste texto.

### **A luta fazendo o samba; o samba fazendo a luta**

Como parte de seu fazer político-artístico, a Unidos da Lona Preta está constantemente teorizando sobre seus pressupostos e seu lugar no mundo. Uma das discussões mais interessantes ocorreu quando da fundamentação do por que do uso do termo *escola da samba*, ao invés de *bloco*, *cordão* ou algum outro similar que indique agrupação carnavalesca.

Segundo a Unidos da Lona Preta, uma escola de samba é um local onde se ensina samba. Essa seria a acepção mais básica e primeira do termo. Com o tempo, essa acepção foi mutando, passando a significar também um local com muito luxo, dinheiro e profissionalização. Possivelmente essa acepção seja a hegemônica na atualidade. Para identificar-se como algo mais espontâneo, pobre e cujo objetivo é a mais pura e simples diversão, várias agrupações carnavalescas se denominam *blocos*, muitas vezes para se contrapor à acepção acima relatada de escola de samba.

A Unidos da Lona Preta se colocou a tarefa histórica de disputar o conceito. Sendo assim, se autodefine como escola de samba porque faz formação sobre o samba, tanto musicalmente quanto teoricamente. Por outro lado, se assume como escola de samba porque possui em seus pressupostos a formação política, a formação artística e a formação humana.

De acordo com seus integrantes, a Unidos mantém uma relação de profundo respeito e admiração por todas as escolas de samba, verdadeiros patrimônios da cultura brasileira, mas não concorda com os rumos dos desfiles na atualidade. Isso não impede de observar as escolas de samba e seguir aprendendo com elas.

Como em toda escola de samba, a Unidos da Lona Preta visualiza no carnaval uma data importante para mostrar seu trabalho. Todavia, para essa escola de samba, o mais importante é o processo. O carnaval é um momento importante, mas não é a finalidade da existência dessa escola. O processo da Unidos se baseia no formato existente nas escolas de samba tradicionais, mas com algumas diferenças importantes.

### **O processo formativo**

Nas escolas de samba tradicionais, escolhe-se o tema por meio de uma direção de carnaval e muitas vezes de acordo com as exigências dos patrocinadores. Escolhido o tema, o carnavalesco elabora uma sinopse, que é um livrinho com as principais informações do tema e do desfile. Essa sinopse é distribuída aos compositores, que fazem seus sambas-enredos a partir das informações ali presentes. O samba-enredo que vai para o desfile é escolhido dentro da escola de samba por meio das chamadas eliminatórias de samba-enredo, onde vários sambas disputam internamente até um sair vencedor, por meio da votação de jurados escolhidos pela escola. Com o samba escolhido, isso mais ou menos no mês de agosto, passa-se aos ensaios até o carnaval. Muitos dos que participam do dia a dia de uma escola por vezes não apreendem a totalidade do processo do desfile e nem a criação artística ali retratada. Esse processo de alienação é mais incisivo no caso do folião que vai à escola apenas para comprar sua fantasia e desfilar no dia do carnaval. Nesses casos, não há nenhum conhecimento do processo.

A Unidos da Lona Preta aprendeu com as escolas de samba e resolveu fazer diferente. São três os pressupostos formativos da Unidos: a formação política; a formação musical e a formação poética. As três formações se imbricam no meio do processo, que começa a ocorrer entre os meses de setembro e outubro e vai até o carnaval. O tema é escolhido por meio de debates do coletivo, que elege algo dentro das linhas políticas do MST. Escolhido o tema, pensa-se em nomes de assessores que possam contribuir discutindo com o coletivo e com quem quiser participar sobre o tema escolhido. São as formações políticas. Nessas formações, pede-se que os participantes do coletivo anotem as partes mais importantes da fala do assessor. Essa anotação pode ser em forma de verso ou de prosa. Para que essas anotações tenham riqueza poética, são realizadas concomitantes às formações políticas, formações com letras de samba-enredo, discutindo temas, métricas, rimas, conteúdos e outros elementos da poesia. É a formação poética. Ao final das formações, quatro ou cinco por ano, discute-se coletivamente quais versos serão utilizados. Por fim, um coletivo mais reduzido, composto mormente por músicos, mas não só, dá o acabamento musical, melódico, poético e harmônico à obra. Eis que o samba-enredo está pronto. Um samba-enredo sem autor, dado que todos contribuíram para sua feitura. Logo, todos são autores. Segundo uma integrante da Unidos, também ligada ao movimento hip-hop e conhecedora da cena cultural de São Paulo: “tem muita gente fazendo samba por aí. Mas samba desse jeito só a Unidos faz”.

## **Cena 9:**

### **Compondo um samba**

*“Janeiro de 2012. Em um galpão de terra batida do acampamento Irmã Alberta, reúnem-se ao redor de 30 pessoas. É uma manhã de domingo. O sol invade com seus raios o recinto, filtrado pelas bandeiras vermelhas do MST e pelo colorido de variadas bandeiras de países latinoamericanos. Os presentes são assentados ou parceiros, pertencentes à coletivos aliados ao movimento. Todos pertencem a Unidos da Lona Preta.*

*Já há alguns meses aquele coletivo vinha pensando e preparando seu carnaval, que ocorreria dali a um mês. O tema escolhido para o Carnaval 2012 denominava-se “E faz-se a luta... Uma homenagem à toda companheirada”. De título autoexplicativo, aquele tema visava valorizar o militante comum, oculto, que nas tarefas invisíveis do cotidiano fazia a luta acontecer. Nominalmente, cinco companheiros eram homenageados, como se representassem toda a Unidos da Lona Preta, todo o MST, todo o povo brasileiro. Dois deles já haviam falecido: uma criança assassinada no massacre de Eldorado dos Carajás e o primeiro mestre de bateria da Unidos da Lona Preta. Três estavam vivos. Um dos homenageados era um senhor, negro, agricultor, de mais ou menos 55 anos, assentado e espécie de guia e referência de todos os pertencentes ao coletivo. Outra homenageada era uma senhora negra, também assentada, militante antiga do movimento e a quem os participantes do coletivo denominavam madrinha. O terceiro homenageado era um jovem, negro, militante do movimento e que naquela época estava preso injustamente. Os dois homenageados mais velhos estavam no recinto. O mais jovem não.*

*Aquele coletivo estava desde setembro do ano anterior ensaiando a batucada, o ritmo. Paralelamente aos ensaios, já havia feito várias discussões sobre o tema proposto. Uma semana antes daquele encontro haviam começado a compor coletivamente o samba-enredo. Quando chegaram ao acampamento Irmã Alberta naquele domingo, o samba estava praticamente pronto. Faltava dar um melhor acabamento a alguns versos. Eram necessários também alguns ajustes de melodia. A companheirada discutia tudo. – Tal frase fica melhor pra cantar, mas faz perder um pouco o sentido! Dizia um. Outra argumentava: – Tal palavra deve entrar no samba de qualquer jeito, pois tem um caráter de luta muito forte! Um terceiro ponderava: – Precisamos saber conciliar a rima perfeita com a mensagem que a gente quer passar.*

*Após muitas e férteis discussões, a letra finalmente fica pronta. Contudo, na primeira*

*parte do samba, havia duas possibilidades de melodia. Uma em tonalidade maior e outra em tonalidade menor. O coletivo seguia em dúvida. As duas possibilidades foram executadas e ouvidas várias vezes. Por fim, houve uma votação entre todos os membros para escolher qual das duas opções expressava uma relação melhor entre letra e melodia. Por treze votos contra doze, venceu a opção pela tonalidade menor. Aquela experiência havia sido fantástica. Nos quatro anos que aquele coletivo se reunia, muita discussão havia sido feita sobre as formações, sobre as mensagens visuais e estéticas transmitidas pela Unidos e sobre suas letras de samba. Mas uma discussão formal que levasse em consideração a melhor melodia era algo inédito naquele coletivo, no qual poucos tinham alguma formação musical. Naquele momento, a experiência da composição coletiva chegava a níveis elevados de sofisticação, além de demonstrar um grau de maturidade do coletivo na formulação e no entendimento da adequação entre forma e conteúdo numa obra artística”.*

Segue na sequência do texto a letra do samba da Unidos da Lona Preta para o carnaval 2012, composto coletivamente.

**Unidos da Lona Preta – Carnaval 2012**  
**“E Faz-se a luta: Uma homenagem a toda companheirada”**

*A vida muda a luta, a luta muda a vida*

*Sou Sem Terra com dignidade*

*Batucada na avenida*

*Construindo a unidade*

De punhos erguidos

A Unidos vem cantar

Para quem tá na correria, no dia a dia

Plantando a resistência popular

Infância sem-terrinhã é na ciranda

Cozinha coletiva faz comer a ocupação

O coração batendo ao som do samba

A foice e a baqueta na mão

O pulso firme e forte das mulheres

Debate de ideia em reunião

E nem mais um minuto de silêncio

Àqueles que tomaram neste chão

*Não matarão, nossos sonhos de criança*

*Que na nossa militância, para sempre prevaleça*

*O repique de Geraldo, o sorriso de Vanessa*

Laércio, a justiça burguesa

Não prenderá a consciência

Da classe que em sua formação

Fez Tio Mauro buscar

A beleza e o pão

Almerinda, a benção madrinha

Negra, fez da dor o saber

Os seus olhos guerreiros

Nos fizeram entender

*Refrão*

*Bis*

### **Os temas**

Como já exposto, todos os anos a Unidos da Lona Preta escolhe um tema de acordo com as linhas políticas do MST e desenvolve um processo de formação por meio desse enredo. Para o carnaval de 2009, o tema escolhido foi: “Avante Juventude, a luta é pra valer; 50 anos de Revolução Cubana, 25 de MST”. Para o carnaval 2010, foi escolhido o tema “Povo do campo e da cidade: tâmo junto e misturado”. Esse tema era um chamamento à união entre o campo e a cidade, observando as similitudes e os pontos de união entre lutas que ocorrem nos dois âmbitos. Houve um processo formativo muito interessante e extenso entre vários coletivos que atuam na cidade e o MST.

Para o carnaval de 2011, o tema escolhido foi “Plantar o pão, colher a vida: para o mundo se alimentar sem veneno”. Tal tema, com o samba-enredo subsequente, formulou uma interessante crítica à produção alimentar baseada em alimentos transgênicos e agrotóxicos. Também se formulou uma crítica ao latifúndio e ao agronegócio.

Para 2012, escolheu-se o já citado enredo “E faz-se a luta: uma homenagem à toda companheirada”. Nos carnavais de 2008, 2009, 2010, 2011 e 2013 a escola desfilou nas ruas do município de Jandira. Nos carnavais de 2005, 2006, 2007 e 2012, no acampamento Irmã Alberta ou em seus arredores. Durante o ano, a escola faz inúmeras apresentações.

### **O carnaval popular**

Partindo do princípio da cooperação e do fazer juntos, a Unidos da Lona Preta vem incentivando o surgimento de inúmeras batucadas em todas as regiões de São Paulo e muitas delas ligadas a movimentos sociais populares. Desse modo, a escola é uma das principais articuladoras de um incipiente e promissor movimento de agremiações que se pautam pelo carnaval popular, de luta e contra-hegemônico. Como já apresentado neste capítulo, desse processo fazem parte o Cordão Carnavalesco Boca de Serebesqué, pertencente ao Movimento Cultural de Guaianases; o Bloco Unidos da Madrugada, pertencente ao Coletivo Dolores Boca Aberta; o Bloco Saci do Bixiga e o Bloco da Abolição. Todos se autodenominam “Batucada do Povo Brasileiro”. Ou seja, cada um possui uma especificidade e uma forma de fazer. Uns mais satíricos, outros mais boêmios, outros radicalmente críticos, mas todos se sentem pertencendo a uma forma de pensar o carnaval. Um carnaval que pautas as lutas populares.

Uma das decisões mais importantes tomadas pela Unidos da Lona Preta se referiu a entrada ou não em ligas de escolas de samba. Ao fim de uma longa discussão, decidiu-se que

não, pelo motivo de que as ligas incentivariam a competição entre os sambistas. Essas competições introjetariam para dentro da escola de samba valores produtivistas calcados na eficiência e na produtividade, como ocorre nas escolas de samba de maior parte. Em outro âmbito, receber dinheiro público poderia minar a autonomia da experiência.

### **Apontamentos sobre a batucada**

Composta por aproximadamente 35 pessoas, a batucada da Unidos da Lona Preta segue o formato das baterias de escolas de samba tradicionais com seus instrumentos característicos: surdos, caixas, repiques, tamborins e chocalhos. Com variações de afinação entre eles e na forma de execução, a junção de tais instrumentos forma uma massa sonora de grande volume e intensidade, explorando sempre as possibilidades percussivas dos timbres agudos, médios e graves.

Outras evidentes matrizes musicais da Unidos são o samba rural paulista e o rap. A influência do samba rural paulista verifica-se em uma presença maior de instrumentos graves, sobretudo surdos, o que torna o ritmo um pouco mais pesado. Por sua vez, o rap influenciou por dois motivos: pelo apelo que tem na juventude assentada e pela forma direta de enunciar a crítica, característica que encontrou em uma escola de samba de um movimento social como o MST um terreno fértil para se expressar<sup>127</sup>.

Para além disso, a batucada possui elementos internos e organizativos que se entrelaçam com a própria dinâmica organizativa de um movimento social. Para 35 pessoas tocarem juntas instrumentos de percussão, é necessária organização e comprometimento. É necessário também estabelecer uma relação entre o indivíduo e a totalidade. O indivíduo é responsável por seu instrumento. Só ele o toca, só ele o executa e existe uma particularidade nisso, própria de uma subjetividade que se expressa. Mas essa subjetividade deve levar em consideração o coletivo, ou seja, o instrumento deve ser tocado levando em consideração o que os outros instrumentos estão fazendo, para que a massa sonora tenha algum sentido em comum.

Uma das questões apreendidas das baterias de escolas de samba e verificada nas

---

<sup>127</sup> Como se pode observar, existem importantes similitudes entre as comunidades do samba e os coletivos que propõem o carnaval popular: ambas experiências são filhas do samba, uma expressão cultural de outro tempo histórico, que segue se renovando e tendo muita influência nas classes populares e na sociedade em geral. Comunidades do samba e coletivos de carnaval popular também foram influenciados pelo rap, tanto pela ênfase na atuação local como na enunciação da crítica. Por outro lado, ambas experiências visam também dialogar dentro do universo do samba. As comunidades do samba se contrapondo à indústria cultural e pregando formas coletivas de fazer, os coletivos de carnaval popular fazendo as escolas de samba repensarem sua existência.

apresentações da Unidos da Lona Preta é que a batucada é um excelente meio de comunicação. A população mais pobre, quando vê ou escuta uma batucada, reconhece um pertencimento e uma identificação que não pode ser apenas explicada por um discurso. É como se a população soubesse do que se trata quando vê e escuta um coletivo tocando instrumentos de percussão. É algo que se relaciona com uma ancestralidade africana; é algo que historicamente foi produzido pela população mais pobre; é algo que representa uma resistência histórica, dentre outras percepções difusas.

No entanto, nos pressupostos da Unidos, para essa mensagem não verbal ser transmitida com força, a batucada tem que ser boa, necessita possuir qualidade. Se assim não for, passa a ser desrespeitada por uma população que sabe que suas tradições artísticas e sua identidade cultural deve ser zelada. Como se diz na Unidos: “se é pra fazer batucada ruim, é melhor ficar em casa”.

Dentre outras questões possíveis de serem discutidas em uma experiência como a Unidos da Lona Preta, uma das mais importantes é o caráter coletivo do processo. Tudo se pensa junto e se faz junto. Compõe-se o samba junto e se toca instrumentos de percussão juntos. Nesse processo, criam-se relações humanas a partir do fazer compartilhado. Não há “o” artista que executa e uma platéia que aplaude. Na batucada, todos são artistas: assentados, estudantes, sambistas em geral. Neste ponto, a Unidos da Lona Preta recupera e enfatiza uma das características essenciais da história do samba que é o tocar juntos.

No entanto, na história da música brasileira, esta forma de fazer não necessariamente é hegemônica. Em livro onde expõe de maneira acurada o aprimoramento da batida de violão de João Gilberto, e a transformação desta em uma das maiores expressões da bossa-nova enquanto gênero musical, Walter Garcia (1999) apresenta como a referida batida, inserida em um contexto maior de tentativa de modernização da música brasileira, tinha como um dos seus fundamentos justamente à redução a um instrumento, o violão, o que era executado por meio de muitos instrumentos, o samba.

Evidentemente, esse processo de redução de instrumentos também levou a um processo de redução de executores, fato que contribuiu para a individualização do fazer artístico e à nítida separação entre artista e público<sup>128</sup>.

---

<sup>128</sup> É fato que a tendência à individualização do fazer musical foi impulsionada pelo Renascimento e ganhou maiores proporções com as migrações campo-cidade e os fenômenos de urbanização intensa ocorridos em toda a sociedade ocidental. Contudo, o processo geral não invalida a dimensão particular que se observa na batida do

Como se sabe, a bossa-nova se tornou uma das vertentes hegemônicas da música popular brasileira e qualquer discussão sobre ela deve ser feita com muito cuidado, dado que é um tema algo polêmico. No entanto, cabe apontar que o processo de modernização empreendido pela bossa-nova teve como um de seus elementos a redução do “excesso” e do “ruído” existentes na execução do samba.

Para tanto, basta observar o seguinte depoimento de Tom Jobim:

(...) O samba sempre teve muito acompanhamento, muita batucada – às vezes sofria de excesso de acompanhamento inclusive. Você tocando tudo ao mesmo tempo (...) não deixa espaços. Você acaba criando uma zoeira que mais parece um mar de ressaca. O que nós fizemos ali com o João foi tirar as coisas, criar espaços, dissecar, despojar, economizar (Entrevista de Tom Jobim a Jorge Carvalho Pereira da Silva, citada por GARCIA, 1999: 21/22).

Entre a bossa-nova e o que se denomina genericamente de samba<sup>129</sup>, podem existir contraposições um pouco mais amplas que esta já destacada. Estas contraposições podem se referir a formas mais ou menos coletivas de produção e execução musical; a formas “comedidas” ou “exageradas” de formulação e apresentação do material musical<sup>130</sup>; à origem

---

violão da bossa-nova, que atendendo a uma série de exigências sociais e musicais da época, reduziu todo o escopo percussivo do samba a apenas um instrumento. Na história recente da música brasileira essa transição não é algo desprezível.

<sup>129</sup> A discussão sobre se a bossa-nova é musicalmente uma ramificação do samba ou se é um outro ritmo musical é antiga e já produziu extensos debates. Este texto não pretende dar respostas definitivas ao impasse. Para tanto sugere as obras do crítico musical José Ramos Tinhorão (1991; 1997), do historiador Marcos Napolitano (2007) e do professor Walter Garcia (1999). Nei Lopes, um dos maiores sambistas e estudiosos do samba na atualidade afirmou certa vez que a bossa-nova seria um ramo do samba. O próprio João Gilberto afirma fazer samba. Um samba no qual acrescentaria uma *bossa*, afirmando ser sem sentido a discussão que aponta existir uma diferenciação entre os dois gêneros (GARCIA, 1999: 97). Tinhorão por sua vez, afirma que a Bossa Nova retirou do samba o que ele tinha de mais característico: o ritmo. Conta o crítico que em um encontro entre o *bossanovista* Carlos Lyra, e os *sambistas* Cartola e Nelson Cavaquinho, não foi possível tocarem violão juntos os representantes de cada uma das vertentes. Ao que parece, o violão melódico, cheio de baixarias e acentuações nas notas tocado pelos sambistas do morro não se adequou nem ritmicamente e nem harmonicamente com as proposições bossanovistas do violão de Carlos Lyra. (Tinhorão, 1991: 232). Esta tese prefere não dar uma resposta definitiva sobre o impasse musical que se coloca. No entanto, observa marcadas diferenças socioculturais entre o samba e a bossa-nova. Para esta tese, estas diferenças socioculturais são mais relevantes na discussão sobre ambos os gêneros e sobre o papel de cada um deles na produção cultural brasileira do que a análise estritamente musical.

<sup>130</sup> Em seu livro *A Distinção*, o francês Pierre Bourdieu realiza um interessante estudo sobre a produção do gosto e das práticas culturais das classes abastadas e das classes populares. A partir do argumento do livro, é possível traçar um notável paralelo de como a bossa-nova atende e reproduz o *hexis corporal* das classes abastadas, expresso na busca pelo comedimento, pelo equilíbrio, pelo minimalismo sonoro (vocal e instrumental), pela suavidade nos gestos, pela preponderância do individual, dentre outros inúmeros elementos. Por sua vez, o samba, fundamentalmente em sua versão batucada, reproduziria gostos e práticas das classes populares, inclusive no que tange à sua postura corporal. Essa expressão musical se basearia no exagero gestual, no barulho, na proximidade ao “selvagem” (instrumentos de percussão), no desequilíbrio, na preponderância do fazer coletivo, entre outras possíveis analogias entre a análise do sociólogo francês e o formato de cada um dos gêneros.

social de bossanovistas e sambistas e a decorrente visão de mundo oriunda de cada uma delas<sup>131</sup>; as representações que cada uma delas encarna sobre o Brasil e o brasileiro, fundamentalmente no exterior.

Se por um lado, o samba pode representar um Brasil risonho, apresenta também junto a essa alegria a pobreza e a favela, que se não é a radicalização da crítica, ao menos possui o germe da contradição social. Na bossa-nova, no entanto, a contradição é velada. Em viagem de seis meses a França no ano 2012, em meio a estudos e pesquisas, o autor deste texto conviveu muito com músicos brasileiros e franceses naquele país. Ficou evidente que o Brasil é representado musicalmente na França (quicá no mundo inteiro) por meio da bossa-nova. Este seria, para os franceses, um gênero musical que se escuta *doucement*<sup>132</sup>. Dita palavra, ao representar a bossa-nova e por extensão o Brasil, revelaria um país que se apresenta devagar, levemente, ligeiramente, lentamente, suavemente, docemente... Um país muito mais próximo da brisa da praia e das ondas do mar do que aquele que lembra favela, pobreza, chacina, sangue, morte e repressão.

A partir dos elementos apresentados, esta tese faz uma aposta: baseado em processos históricos recentes, pode-se inferir que a força do rap, e o movimento cultural que o acompanha, do qual o samba em sua vertente popular é um dos expoentes, veio de certa maneira a se contrapor a esta visão hegemônica do Brasil no exterior, expressa fundamentalmente pela bossa-nova e que aponta para um Brasil docilizado e acrítico. É evidente a contraposição entre ambas as visões musicais, que expressam também distintas posições sociais internas à sociedade brasileira. Todavia, há que se considerar que ainda levará algum tempo para que a visão de um Brasil conflitivo seja a hegemônica. Para tanto, o rap necessitará resolver melhor suas contradições internas. Por sua parte, o samba deveria fazer pender a balança para sua face crítica, e fazê-la se sobrepor à sua face conciliadora. Se enfatizadas as similitudes dos aspectos sociais e musicais<sup>133</sup> que unem samba e rap, estes dois gêneros poderiam fazer avançar ainda mais a crítica social formulada por expressões oriundas das classes populares, até o ponto de as expressões culturais formuladas por essa posição

---

<sup>131</sup> Apenas uma frase de Walter Garcia, para apresentar uma discussão já consolidada na história cultural brasileira: “A batida da bossa-nova possibilita à classe média brasileira uma *tradição* na canção popular (GARCIA, 1999: 78).

<sup>132</sup> Esta palavra foi dita para designar a bossa-nova e o Brasil por uma jovem negra, moradora das periferias de Paris e cantora de rap, em uma conversa com o autor do texto.

<sup>133</sup> Uma das similitudes musicais entre samba e rap reside na preponderância do pulso. Esta questão será tratada na sequência do texto.

social serem as hegemônicas no Brasil e na visão que se constrói sobre o Brasil.

Isto posto, cabe ressaltar que o arrazoado aqui apresentado se coaduna ao tom exploratório deste capítulo. São apostas, são indícios e são proposições, muito mais que afirmações absolutas. Sobre as possíveis alianças entre samba e rap, será apresentado na sequência um texto escrito pela Unidos da Lona Preta quando da sua participação em um espetáculo de rap.

### **O Samba, na Batida do Rap**<sup>134</sup>

Era uma quarta feira como tantas outras.  
 De frio. No meio da semana.  
 No meio da impessoalidade da metrópole.  
 No entanto. Sem hesitações e sem vacilos.  
 Como que rompendo o individualismo que se impõe na urbe,  
 o rap estendeu a mão, marcou o encontro,  
 e o samba, maduro posto que antigo, aceitou.  
 Agora é nós foi a resposta.  
 Naquele recinto. Naquele palco do Memorial.  
 Naquele espaço feito pelo povo e para o povo,  
 mas tantas vezes sem povo, o povo se fez presente.  
 A irmandade, a frátria periférica, os humildes demais colaram. Se colocaram.  
 Na platéia e no palco fizeram o espetáculo.  
 Rimas, cantos, gestos, gritos.  
 Nuances no palco. Performances únicas.  
 Como dizendo: estamos aqui!!!  
 A massa que hoje paga alguma pena, que apartada do mundo faz poesia, se posicionou.  
 E da grandeza de espírito dessa comuna,  
 Por meio de A Família que os representa, o rap, palavra sábia de nossa juventude,  
 convidou seu irmão mais velho, como dizendo:  
 Cola com nós!!!  
 E o samba, barulhento e elegante, teve a certeza que desde sempre foi mano.  
 Rap e samba, por uma questão de classe, pelo elemento de africanidade, são irmãos.  
 Irmanados. Manos...  
 E A Família deu a dica, estendeu o tapete.  
 E a batucada do povo brasileiro chegou...  
 Na forma de Unidos da Lona Preta, escola de samba do Movimento Sem Terra.  
 Caixas, surdos e repiques mesclaram-se às pick-ups, aos MC's e DJ's.  
 Tudo junto e misturado. Percebemos todos...o som é um, a origem a mesma.  
 Rap é compromisso.  
 Samba é missão.  
 Tá dada a letra em forma de musica e poesia.  
 Agora é nós, muito mais juntos.  
 Preparados pra tantas outras quartas feiras de frio e guerrilha.

<sup>134</sup> O referido espetáculo ocorreu em junho de 2009 no Memorial da América Latina. Tratava-se da segunda edição do Casa Rap Festival, organizado pela Fundação CASA. O encerramento do evento ficou à cargo do grupo de Rap A Família, que convidou a Unidos da Lona Preta para uma apresentação dentro de seu show. Dessa apresentação compartilhada surgiu o texto apresentado, possível de ser encontrado no sitio [www.afamiliarap.com.br](http://www.afamiliarap.com.br).

Na sequência, este texto analisará algumas características musicais do rap enquanto gênero, além de pontuar brevemente alguns de seus dilemas atuais. Antes, contudo, será apresentada uma cena que serve de transição entre o item desta tese que discutiu o samba e aquele que discutirá o rap.

A cena ocorreu na França e metaforiza algumas questões tratadas por esta tese: a busca pelas classes populares de fazerem uma representação própria de si mesma; a tendência histórica de conciliação entre os contrários no Brasil; a tentativa de formulação de uma arte crítica; as representações sobre o Brasil no Brasil e no exterior; a dificuldade de recolocar o conflito no centro dos debates públicos, dentre outras.

## **Cena 10:**

### **Um seminário na França**

*“Maio de 2012. A primavera havia chegado a Paris, fato que tornava a cidade bem mais bonita e acolhedora. Um interessante evento ocorreria em uma das universidades mais respeitadas no âmbito das ciências sociais. Um renomado antropólogo francês organizou um seminário para discutir pesquisas sobre questões urbanas no mundo inteiro. Naquele dia, quatro pesquisas seriam apresentadas. O público era composto por mais ou menos trinta pessoas entre antropólogos, sociólogos, geógrafos, arquitetos e urbanistas. A maioria jovens, mas quase todos pós-graduandos e/ou pesquisadores. Havia também pessoas mais velhas e alguns professores com carreiras acadêmicas consolidadas. Quase todos os presentes no público eram europeus. Havia uns três africanos. Uns quatro latinoamericanos.*

*Naquele dia, uma professora brasileira apresentaria sua pesquisa, centrada na tensão entre o popular e o moderno no Brasil. O nome da pesquisa era sugestivo: “Tropicália x Brasília”. No decorrer da sua apresentação, a professora foi expondo seu arrazoado. Demonstrou como historicamente artistas em geral visualizavam na favela a representação daquilo que de mais moderno havia no Brasil, se contrapondo aos planos dos urbanistas de demolir todas as favelas. Expôs então que o sonho do urbanismo modernista se expressou na construção de Brasília, e que aquilo tinha se verificado um erro. No Brasil, a criatividade se expressava na inventividade da população favelada, que usava o espaço à sua maneira, transformando e alterando seu uso de acordo com seus desejos e sempre levando em consideração a sua movimentação no espaço. “Brasília enquanto cidade tem lá suas questões, mas daí a dizer que favela é a solução é um pouco de exagero”, pensei timidamente*

*comigo. Lembrei das longas discussões que fazia quando trabalhava em uma assessoria técnica voltada para questões de habitação. Naquele tempo, convivendo diariamente com arquitetos e urbanistas, remoção de favela e urbanização eram temas quase cotidianos. Havia aqueles que defendiam urbanização de favelas, defendendo melhorias, mas respeitando aquilo que a população havia construído. Havia outros que defendiam a desaparecimento de todas as favelas, pois nenhum habitante do país deveria ser cidadão de segunda classe. Estes defendiam a construção de edifícios. Entre uma posição e outra, eu, sociólogo, pensava. Declarava que não achava (e sigo não achando) favela como solução habitacional, e que ao fim e ao cabo nenhum ser humano deve morar em favela. Só não sabia dizer se construir predinhos era a melhor solução. Às vezes são soluções inescapáveis, se a ideia é manter os habitantes no mesmo local de moradia.*

*Acordei de meu devaneio permeado de recordações do passado à medida que a professora avançava em sua argumentação. Falou das visitas de Cendras e de Villa-Lobos às favelas brasileiras. Argumentou que já no começo do século XX artistas diziam que “a favela era estética”. Pensei comigo se naquela ideia tão antiga estaria o germe do seminário Estéticas da Periferia... Por fim, a professora chegou ao ponto principal de sua argumentação: a obra do arquiteto Helio Oiticica.*

*Segundo a professora, na década de 1960, Oiticica visitou várias vezes o Morro da Mangueira e ficou encantado com o que viu. Como tinha vontade de fazer alguma coisa que representasse o Brasil no mundo, o arquiteto resolveu construir uma representação da favela, e fez uma pequena casa permeada de labirintos. O nome da obra: Tropicália.*

*Sem perceber, me deixei levar novamente por meus devaneios... Até onde li e sei, nunca tinha ouvido falar que a Tropicália era alguma representação-emblema apenas da pobreza no Brasil ou algo do estilo. Mas deve ter sido uma leitura do Oiticica, pensei. Mas não é porque o Oiticica pensou assim que eu devo concordar... Pensei novamente comigo mesmo, até que, nas cavilações, cheguei a uma semi-conclusão beirando um breve exercício de lógica: essa professora está defendendo uma ideia do Oiticica que eu não concordo, logo, não concordo com ela também.*

*Percebi então que a discordância poderia ser maior quando a professora apresentou a virtuosidade da Tropicália como a representação da mistura e da coexistência de contrários no Brasil. Aí pensei estarrecido: caramba! em pleno 2012 ainda estamos com esse papo da coexistência dos contrários no Brasil. Ainda seguimos reproduzindo o ponto de vista*

*tropicalista pra representar o Brasil. Não só sendo utilizado pra representar o Brasil, como um todo, como substancialmente a favela e a pobreza. Como se a favela necessita-se da Tropicália pra dizer quem ela é. E já haviam se passado mais de quarenta anos. E nesse tempo já haviam surgido tantos movimentos culturais e políticos de afirmação das classes populares... Cadê os Racionais...? Cadê o samba...? Pensava desesperado. Meu escasso domínio da língua francesa impediu o começo de uma discussão um tanto hermética para um público majoritariamente europeu. Fiquei quieto, elucubrando, incomodado.*

*E seguia a apresentação em tom celebrativo: o Brasil se pensa como coexistência de contrários... a cordialidade quebra a hierarquia... Oiticica era a síntese arquitetônica onde Caetano era a síntese musical... Na fala da professora, no Brasil não havia palavrinhas como segregação, repressão, preconceito, conflito. Não se falou que somos o país com o maior índice de desigualdade social no mundo. Não se falou que somos o país com o maior índice de assassinatos por arma de fogo no mundo. Nada disso. No Brasil, tudo era entendimento. Tudo era convívio. Tudo era síntese. Tudo era consenso.*

*Precisou o antropólogo francês, organizador do seminário e grande conhecedor do Brasil, problematizar, não sem comedimento, o panorama idílico que a professora transmitia. Necessitar de um professor francês pra dizer que o Brasil não era bem daquele jeito me deu uma pontinha de vergonha de nós, brasileiros.*

*E o antropólogo francês discorreu seu ponto de vista, sumamente interessante e elegantemente discordando da professora. Segundo ele, no Brasil existe uma obsessão pela síntese totalizante que tem por desdobramento a desapareição simbólica do popular, sem que a pobreza real desapareça. Uma tendência a certa síntese estética sem que haja reconhecimento político. Ainda segundo o professor, a tendência ao consenso no Brasil é histórica e é este um país com dificuldades de publicizar seus conflitos.*

*Puxa, aquela fala do professor havia sido um soco no estômago. Suas palavras ecoavam... Síntese totalizante...desapareição simbólica do popular... As indagações permeavam minha mente tupiniquim ali naquele recinto parisiense. Seria a tropicália uma representação da tal síntese totalizante? E a bossa-nova com sua proposta de modernização do samba utilizando elementos do jazz se enquadraria na tal desapareição simbólica do popular? Estaríamos fadados para o todo da eternidade sermos representados no exterior pela canção “Garota de Ipanema” e pelo filme “Cidade de Deus”? O que o movimento cultural da periferia de São Paulo tinha a ver com aquela história toda? Como os agentes da*

*periferia que pautaram publicamente os conflitos de nossa sociedade nos últimos vinte anos poderiam potencializar sua ação, pautando a contradição e colocando-a no centro da discussão, tanto no Brasil como fora dele?*

*As perguntas se sucediam e a mente era um veloz caleidoscópio.*

*Na apresentação seguinte, um antropólogo inglês apresentou sua pesquisa sobre apartheid na África do Sul. Uma professora italiana pediu a palavra. Queria fazer um comentário. A professora tinha um olhar sério e os olhares voltados a ela denotavam ser uma profissional muito respeitada por todos os presentes. Em tom professoral, esclareceu: “a África do Sul é diferente do Brasil. No Brasil, pobres e ricos estão pertos e se misturam. Na África do Sul estão todos separados”.*

*Ricos e pobres pertos no Brasil? Em qual medida? Pensei. A questão não seria um pouco mais complexa, pra simplesmente ser jogada assim, sem mais nem menos, em um seminário tão importante? Segui pensando. Também, quem mandou ficar reduzindo o Brasil à zona sul do Rio de Janeiro? Indaguei a mim mesmo. Depois daquele comentário, já não tive dúvidas: é isso mesmo que se pensa do Brasil: somos uma grande mistura, uma grande síntese consensual entre contrários, uma cordialidade festiva. Ali naquele recinto, um lugar importante da cultura ocidental, se propalava um certo senso comum bem arraigado historicamente que seria repetido por quase todo o público presente, intelectuais, formadores de opinião em seus países de origem. Constatei, não sem pesar, que o buraco era bem mais embaixo e que Racionais e companhia iriam precisar de muitos e muitos anos pra conseguir abalar as estruturas das representações hegemônicas sobre o Brasil. E pensei também que certas ideias não são desvirtuações do olhar estrangeiro. A própria professora brasileira havia defendido esse argumento.*

*Dias depois, conversando com uma estudante brasileira nascida em Brasília tive a certeza que certas questões talvez tivessem que ser resolvidas antes internamente do que no exterior. Segundo ela “o problema do Rio de Janeiro é que riqueza e pobreza estão misturadas. Em Brasília tem pobreza também, mas ela está longe, então não é problema”. Como naquele caso não havia uma língua estrangeira que se interpusesse, pudemos então conversar abertamente sobre nossos diferentes pontos de vista sobre a questão”.*

## *O Rap*

### **O rap enquanto ruptura musical**

Uma das experiências mais bem sucedidas nos últimos anos no que tange à busca pela recolocação do conflito na esfera pública e por meio da produção artística ocorreu com a publicização do rap nacional, que soube empreender um olhar com alta voltagem crítica sobre a sociedade se comparado com expressões hegemônicas de nossa tradição musical.

Na tentativa de tratar o terror como terror, e apresentar com uma radicalidade inédita as mazelas da sociedade brasileira, o rap representou também uma dupla ruptura. De um lado, uma ruptura poética, expressa no ineditismo do conteúdo de suas letras. De outro, uma forma musical adequada à enunciação desse conteúdo e também rompedora de uma dada tradição musical brasileira. Retomando a afirmação do crítico musical Walter Garcia (2006), o sucesso dos Racionais teria ocorrido pela perfeita adequação entre forma e conteúdo. Esta tese arrisca dizer que a afirmação do crítico pode se estender ao rap no geral.

Ainda baseando-nos em uma proposição de Walter Garcia (2006), para quem a temática fulcral da obra dos Racionais é a violência, sugere-se neste texto que tal violência apresentada publicamente de maneira nunca antes vista, dialogava criticamente com discursos de prosperidade propalados em meados da década de 1990, e já discutidos neste texto, e dialogava também com tradições hegemônicas da música popular brasileira cujo cerne teriam sido a síntese acrítica dos contrários que compõem nossa sociedade e a celebração de uma dada modernização expressa de maneira dócil por um estamento social que foi capaz de fazer reverberar seu ponto de vista e torná-lo hegemônico: a classe média carioca.

Assim sendo, e novamente retomando Walter Garcia (2006), se os Racionais tiveram como ponto central de sua obra a violência da sociedade brasileira e se a eficácia de transmissão de sua mensagem ocorreu por uma perfeita adequação entre conteúdo e forma, é porque os Racionais, segundo este texto, souberam falar da violência de um modo violento.

Partindo desta hipótese, este texto realizará agora uma breve problematização musicológica da forma rap nos Racionais MC's, tentando compreender como a construção dessa forma imbrica-se de maneira harmoniosa com sua temática principal: a violência.

Seguem na sequência algumas hipóteses de como a forma musical do rap e a violência como tema se fundem:

- 1) O rap é império das consoantes contra as vogais. Canto sem melodia (ou com pouca melodia), utilizando ao extremo as consoantes, gerando violência anatômica. Na geração ininterrupta de palavras, fricciona-se sem descanso e um contra os outros, língua, lábios e dentes. Projeta-se na performance vocal a violência gestual e das letras. Segundo Luis Tatit, fundamentalmente em arrazoado exposto em seu livro *O cancionista* (1996), no Brasil, a canção nasceu como continuidade melodiosa da fala expressa no uso alongado de vogais, interagindo neste processo condições sociais que propiciaram a narrativa cantada da língua portuguesa. Baseado nesse argumento, pode-se afirmar que o canto do rap, calcado na diluição da melodia no meio das consoantes, é um produto genuíno da língua inglesa? Uma boa questão para ser analisada com mais rigor<sup>135</sup>. Especificamente no caso brasileiro, cabe destacar que Luis Tatit (1996) formulou em seus estudos que sílabas cantadas sobre melodias que se alongam expressam melhor imagens passionais e subjetivas. Em contraposição, sílabas curtas e percussivas facilitariam o entendimento de imagens tangíveis. Pode-se extrair deste exemplo mais um casamento perfeito entre forma e conteúdo. O rap leva ao extremo a percussividade e diminui ao máximo a emissão melódica por entre as sílabas. Essa forma seria perfeita para as imagens tangíveis, narrações e descrições dos bairros pobres e da violência, tão recorrentes nesse gênero.
- 2) É império do ritmo contra a melodia. Não há passionalidade nem suavidade. A batida do ritmo bate na pele e incomoda, mexe, induz a ação, não deixa a escuta ser passiva. É música para o corpo que mexe e para os ouvidos que assimilam a mensagem.
- 3) É tom menor e dissonância. Por vezes os instrumentos de acompanhamento produzem frases melódicas. Podem-se notar violões, teclados, pianos e instrumentos de sopro fazendo essa função. Na quase totalidade das vezes essas frases são em escala menor. Produzem tensão, tristeza, raiva. Muitas vezes apela-se para a repetição das frases melódicas, induzindo cansaço, saturação. Algumas vezes produzem-se acordes com violão ou piano. Na maioria das vezes os acordes são menores ou dissonantes. Provocam

---

<sup>135</sup> Cabe lembrar que muitos roqueiros brasileiros só cantam em inglês, afirmando que a língua portuguesa, não possui a plasticidade necessária para a interpretação desse gênero musical.

raiva, tristeza, incômodo. Reproduzidos à extenuação, induzem à sensação de tensão sem repouso.

- 4) A repetição da narrativa semifalada com a repetição da batida criam um transe por meio da monotonia. Assim como rituais religiosos, assim como a bateria de escola de samba. A narrativa torna-se monótona também. Não há indicação melódica de momentos mais ou menos importantes. Obriga a ter atenção à escuta ao mesmo tempo em que o corpo é induzido à ação. É pulso e letra.
- 5) Música sem refrão não canaliza tensões. O refrão é o momento da canção onde as partes encontram o todo. Onde os indivíduos se fazem coletividade. É onde se forma o uno comunitário. É a condição e a prova do pertencimento. O refrão é textualmente, a síntese das particularidades expostas nas estrofes. Por isso mesmo o refrão é sempre onde entram as principais idéias da canção. O refrão anuncia o que as estrofes irão dirimir, investigar, exemplificar. O refrão é a síntese. Musicologicamente, o refrão é o alívio das tensões geradas pelas estrofes, no contínuo musicológico de tensão/distensão (WISNIK, 1989), assim como nossa respiração.

Enfatizando: o rap, ao não ter refrão, é pura tensão. Tensão sem distensão. Tensão que não se resolve. Incômodo que não se acomoda. Escutar um rap é passar 10 minutos com a respiração suspensa. Não há refrão, não há repouso<sup>136</sup>. Ao não resolver internamente suas tensões, o rap induz a buscar externamente à sua estrutura a possibilidade de resolução.

---

<sup>136</sup> Pode-se considerar que a inexistência de células de repouso no rap, expressa pela ausência de refrão, seja a materialização musical da expressão "correria". Quem está na correria na vida real não tem direito ao repouso. O próprio fraseado longo, linear e ininterrupto do rap, que não deixa espaço para a respiração, é outro indicativo de ser a expressão musical de indivíduos sem possibilidade de descanso. Também a performance interpretativa no palco é outro indicador desse argumento. Pra não deixar o verso morrer, é necessário um intenso jogo de passapasso do microfone. Quando acaba o fôlego de um intérprete, outro aparece para dar sequência ao canto. Assim como na vida real, as exigências se colocam de maneira intermitente sem deixar espaço para o descanso. Este só é possível pela intervenção dos parceiros. Na *vida loka*, assim como no rap, a existência só é possível de maneira coletiva.

Seguem outras considerações sobre a utilização ou não do refrão.

Um exemplo muito presente na juventude brasileira numa época pré-Racionais e que já trabalhava com canções sem refrão é dado pelo grupo Legião Urbana. Na obra dos dois grupos, a letra é o principal código da comunicação. A diferença é que a tensão sem resolução (refrão) da Legião Urbana é desenhada com melodias que variam bastante de graves para agudos, atributo este muito bem explorado nas interpretações do líder da banda, Renato Russo. As variações melódicas e a própria ênfase na melodia suavizariam a inexistência de uma célula de distensão representada por um refrão.

É interessante notar que vários paralelos poderiam ser feitos entre a Legião Urbana e os Racionais MC's: a multidão de seguidores; a crítica social; o apelo juvenil; o fato de terem se transformado em “movimentos” para além da música; o elemento ético-normativo das letras; as narrativas dramáticas; o fato de se apoiarem em movimentos culturais estrangeiros, mas com grande inserção no Brasil (o punk, início da Legião Urbana, e o hip-hop), dentre outros fatores<sup>137</sup>. De certo, estas similitudes valeriam uma pesquisa própria. No entanto, é necessário também pontuar algumas diferenças entre ambos os grupos. Talvez a principal delas seja o fato de as letras da Legião Urbana expressarem os dramas individuais e subjetivos da juventude classe média baixa dos anos 1980. Nos Racionais MC's estão presentes os dilemas coletivos da juventude pobre dos anos 1990.

Outra problematização interessante no que se refere à utilização de refrões é feita por Luis Tatit (2007). Em trabalho onde compara sambas-enredos e marchinhas de carnaval, Tatit afirma que o samba-enredo seria a forma musical mais *dependente*. Isso ocorreria pelo fato de esta forma estar subordinada à imagem que se vê no desfile (ao vivo ou na televisão). O samba-enredo seria a narração (voz/ouvido), que não sobrevive sem a imagem (olhos). Em contraposição, a marchinha carnavalesca seria a mais *independente* de todas as formas. Uma estrofe curta que sempre desemboca em um refrão alegre. Assim como no samba-enredo, na marchinha todos estão esperando o refrão para extravasar, com a diferença que esta não depende da narração visual. Cabe destacar, porém, que o samba-enredo seja talvez o gênero musical onde o momento da distensão (refrão) leve as últimas conseqüências a explosão gozosa. Cabe destacar que ambos os gêneros apoiam-se em uma circularidade, onde as coisas voltam a ser como eram toda vez que se repete o mesmo refrão da canção.

---

<sup>137</sup> Dando sequência a uma discussão iniciada no capítulo 3, as diferentes vertentes da música punk também se baseiam na pulsação e induzem à ação, assim como o rap. No punk também há o incentivo a que seus adeptos se tornem músicos, desmanchando as fronteiras entre artista e público, também como no rap.

No rap não. Não há refrão. Logo, não há repouso nem distensão. As coisas não voltam, só vão.

Isto posto, finda uma pequena reflexão sobre alguns aspectos musicais do rap, pode-se realizar um exercício de síntese dos elementos apresentados e que se verificam presentes nesse gênero musical.

O rap seria canção que não repousa, começando, se desenvolvendo e terminando em tensão. Letras com violência desmedida. Sobreposição do pulso sobre a melodia. Pulso que reproduz musicalmente a violência das letras, mas que também possui a função de induzir ao transe.

O texto passará agora a discutir algumas possibilidades do pulso enquanto forma musical e como este se coaduna com expressões musicais em voga na contemporaneidade.

### **Pulso e melodia**

No rap, uma das formas de elaboração da crítica social ocorreu pela utilização de uma forma também violenta de apresentar um conteúdo violento. Uma das maneiras como a violência da forma rap se expressa é pela ênfase na pulsação rítmica em detrimento de formas musicais melódicas, típicas da canção.

No entanto, pulsação rítmica não se reduz a ser apenas uma expressão violenta ou da violência. A violência é uma das faces da pulsação rítmica, mas o pulso do ritmo possui e pode expressar outras faces, outras possibilidades guardadas em seu interior.

A música baseada na pulsação induz mais facilmente ao transe, individual ou coletivo<sup>138</sup>. Também induziria mais facilmente ao prazer físico. Esta constatação se coaduna com um tempo histórico, o atual, onde a música produzida para e pelo pulso possuiria uma eficácia maior que a música produzida sob a égide da melodia. Esta é a opinião José Miguel Wisnik (1989), dentre outros autores, sobre a música produzida na contemporaneidade.

Assim sendo, o texto discorrerá brevemente sobre formas musicais contemporâneas que baseiam sua eficácia na preponderância da pulsação: a música eletrônica, o funk, o rap e a

---

<sup>138</sup> Para um aprofundamento de questões relativas ao uso da música em rituais de transe religioso, magia e possessão, cabe consultar o aprofundado estudo de Gilbert Rouget, *La Musique et la Transe*. Segundo o autor existe uma preponderância do elemento percussivo em rituais que induzem ao transe em todo o mundo, mas este tipo de indução não seria a única a ser utilizada musicalmente para esta finalidade. Contudo, nos rituais afrobrasileiros, a vibração sonora produzida pelo batoque é um dos elementos fundamentais para a garantia do transe. De certo, a batucada de escola de samba e mesmo a pulsação do rap são fenômenos musicais cuja eficácia ritualística tem como fonte a consolidada tradição dos rituais percussivos afrobrasileiros.

batucada. Antes disso, no entanto, veremos como a passagem da preponderância da melodia para a preponderância da pulsação se dá pela ocorrência de distintos signos que definem características histórico-sociais do tempo onde predominavam e predominam um e outro padrão musical.

**Melodia é:**

Mediatez

Disco

Rádio

Dança acompanhado

Reflexão

Paquera

Carteira assinada

Segurança

Planejamento

Drink

Som

Ali talvez

Tristeza

Tom Jobim

Bossa-nova

**Pulso é:**

Imediatez

Faixa

Internet

Dança sozinho

Ação

Sexo

Empreendedor de si mesmo

Risco

Acaso

Crack

Imagem

Aqui agora

Raiva

Racionais MC's

Rap

De certa forma, no Brasil, a preponderância da pulsação existente na forma musical do rap foi uma maneira estético-política de se contrapor a gêneros musicais hegemônicos baseados na preponderância de formas intensamente melódicas. Desse modo, não se pode negar que, no caso brasileiro, a preponderância do pulso foi também uma ruptura. Isto posto, esta ruptura, expressa na atual preponderância do pulso por sobre a melodia e que se estende a grande parte da produção musical contemporânea no mundo inteiro, no Brasil ganharia contornos específicos, dado o contexto histórico-social próprio de nosso país. Aqui, a ruptura proposta pelo rap trouxe à tona conflitos e violências historicamente escamoteadas e veladas. O pulso, utilizado pelo rap no caso brasileiro, poderia estar sendo utilizado para expressar novas formas do fazer político ou simplesmente induzindo à ação política por meio de sua

forma musical. Isto ocorreria, por exemplo, na indução da tristeza à raiva e da passividade à ação, possíveis de serem extraídas de experiências musicais que contenham o elemento corporalmente indutor presente na pulsação e no ritmo como formas musicais. Se este elemento formal se combina com letras de conteúdos radicalmente críticos e em contextos históricos adequados, a junção pode ser explosiva. Este é o caso dos Racionais MC's na década de 1990.

O arrazoado acima exposto vale também para a batucada de escola de samba, onde o elemento rítmico baseado na pulsação também induz à ação e à raiva, antes que à passividade - mesmo que reflexiva - e à tristeza. Aliados a conteúdos poéticos que radicalizem em suas proposições, faz-se possível extrair do formato batucada experiências altamente críticas e politizadoras. Isto é o que se verifica na experiência da Unidos da Lona Preta, que reatualiza formulações críticas elaboradas por várias escolas de samba tradicionais ao longo da história. Contudo, cabe aqui uma ressalva. A indução à raiva e à ação produzida pela combinação de formas rítmicas, poéticas e históricas como observada nos casos citados, são um passo importante para proposições políticas, fundamentalmente em momentos de apatia e passividade. No entanto, não são garantias de ações políticas virtuosas.

Para além da preponderância do pulso e do caráter evidentemente crítico da forma rap e de algumas batucadas, um terceiro elemento que potencializa essas experiências contemporâneas é o caráter coletivo que elas encerram, em um tempo onde o mundo se volta cada vez mais para formas individualistas. Na maior parte dos casos, a relação dos cantores de rap com seu público no Brasil (o Racionais é uma prova disso), expressa-se muito mais pela cumplicidade e pela sugestão do *vamos fazer juntos* do que pela nítida separação entre artista e público presente nas formas musicais hegemônicas e consagradas pelo *mainstream* e pela indústria cultural. Para além disso, a própria sugestão feita por artistas como os Racionais MC's para que seu público cante rap também (como observado no capítulo 3), é uma forma de salientar que, da mesma maneira que o artista foi público, e possuindo as mesmas carências de seu público, este que é público pode ser artista também. Opera-se aí uma circularidade e um compartilhamento da experiência que não é possível de visualizar inclusive na tradição hegemônica da música brasileira, onde estaria muito bem demarcada a linha que separa o artista do “seu” público.

Um espetáculo dos Racionais é uma prova dessa interação aqui apresentada. O público interage sabedor que os artistas são como eles e são provenientes de experiências sociais

como as vividas por eles. Em paralelo a isso, existe a própria interação do público com o público, expresso na dança, no gestual, na letra cantada de maneira compartilhada, em uníssono e em coro. Enfim, uma experiência artística que se não for coletiva não faz sentido.

A batucada de escola de samba nos termos críticos propostos em experiências como a da Unidos da Lona Preta também enfatizam a potencialidade do coletivo. Quando muitas pessoas tocam juntas instrumentos de percussão, há um evidente exercício de igualdade entre os que executam a música e há a derrubada da linha demarcatória de quem seria o artista. Ali, todos são artistas. Todos operam o instrumento e todos estão exercitando experiências coletivas próprias e necessárias para a politização em momentos de refluxo de formas organizativas provindas das classes populares.

Em um país como o Brasil, onde a tendência ao consenso social e à estetização dos conflitos tende a criar formas superficiais de superação dos mesmos, formas musicais que induzam a ação coletiva são superadoras e representam rupturas.

No entanto, se no caso da batucada e do rap, a preponderância do pulso, com poesia crítica e caráter coletivo do fazer artístico, pôde ser importante no caso brasileiro, ao colocar em cena o conflito inerente a nossa formação histórico-social, não é isto necessariamente que a preponderância do pulso representa em escala mundial.

A ênfase no pulso é uma expressão do atual tempo histórico e ocorre em todo o mundo, expressando uma impossibilidade de planejamento a médio e longo prazo e a crise de certos valores no qual se ancoraram as projeções individuais e coletivas durante todo o século XX. De certa forma, de maneira contraditória, porém evidente, rap e batucada também conteriam em si estes elementos, dado que são frutos do tempo histórico no qual estão inseridos.

Nas crises individuais que redundariam de um tempo sem perspectiva, afirmariam-se gêneros musicais que doariam sensações de prazer no aqui/agora. Ao estudar a música eletrônica como elemento radicalizado dessa busca desenfreada do prazer, aliando música, sexo e drogas, o psicanalista Tales Ab Saber (2012) visualizou nesse gênero um vetor crítico e contracultural importante que com o passar do tempo se tornou o reino da celebração por parte do mercado. Tudo na música eletrônica virou mercadoria: a música, as drogas e a liberalização ou banalização do sexo, dependendo do ponto de vista em que se queira observar a questão. Segundo a argumentação do autor, já que não existe possibilidade de futuro, a ordem seria maximizar o prazer no aqui/agora. O fim do sonho em algo novo é o fim da

crença na possibilidade de que algo possa ser construído. Neste caso, não há lugar para a política. O autor pontua que ocorre uma dissolução de sentidos na mescla da drogadição com a pulsação infinita da música eletrônica.

No caso brasileiro atualmente, uma das maiores expressões do que pode ser uma *musica do tempo infinito* nos termos propostos por Ab Saber (2012) é visualizada e ouvida por meio do funk. Ainda que esta comparação necessite maior grau de aprofundamento, existem elementos análogos em ambas expressões musicais.

Verdadeira febre nas periferias paulistanas e cariocas, a forma musical do funk contém em si a preponderância do pulso, assim como na música eletrônica, no rap e na batucada, e a experiência coletiva, assim como no rap, na batucada e, de certo modo, na música eletrônica.

No que tange à graus de semelhanças com a música eletrônica, o funk também representaria a busca desenfreada pela realização no aqui/agora de desejos reprimidos ou inalcançáveis na atual estruturação da sociedade.

É interessante notar como a explosão do funk ocorre em São Paulo em pleno *lulismo*, onde virtualmente as classes populares estariam tendo maiores perspectivas de planejamento de seu futuro e de ascensão social. Esta tese conclui ser arriscado conectar diretamente ambos fenômenos. Com *lulismo* ou sem *lulismo*, talvez o funk se tornasse o gênero musical hegemônico pela coincidência de uma série de fenômenos histórico-sociais<sup>139</sup>. O que se arrisca apontar nesta tese, é que a ode ao consumismo verificada no denominado *funk ostentação* é uma regressão em termos políticos para as classes populares. O *lulismo*, ao não combater a forma mercadoria apresentada de maneira celebrativa por esse tipo de funk, poderia ser, no mínimo, cúmplice do fenômeno. Cabe ressaltar, no entanto, que celebração do consumismo e o elogio ao hedonismo já estavam presentes na obra dos Racionais, elemento que torna a problematização desta questão ainda mais complexa.

---

<sup>139</sup> Certamente, um dos fenômenos responsáveis pela popularização do funk foi o amplo acesso à internet que as classes populares passaram a usufruir nos últimos dez anos. Desde a utilização dos telecentros, no começo dos anos 2000, até o barateamento dos computadores e das conexões, na atualidade, o funk foi sendo visibilizado por meio de vídeos de baixo custo de produção. Hoje existem empresas especializadas na produção desse tipo de clipe, como a Ciclone e a Kondzilla, que produz artistas desconhecidos e provindos das camadas mais pobres e os transforma rapidamente em celebridades por meio de vídeos no youtube. No Brasil, cinco dos dez vídeos mais visualizados no youtube são clipes de funk. Estes vídeos ultrapassam a casa dos vinte milhões de acessos. A digitalização da música também contribuiu para a popularização desse gênero, uma vez que a tecnologia do mp3 e dos celulares permite a troca intermitente das gravações entre indivíduos e o download das mesmas via internet.

Como hipótese a ser melhorada explorada, cabe lembrar que a ostentação de marcas de roupas caras, carros importados, perfumes e tudo o mais que indique uma possibilidade de acesso a signos de distinção típicos da elite, é uma das faces da já discutida *potência* com a qual os moradores da periferia buscaram recusar posições de subalternidade. Nos Racionais a *potência* via consumismo já estava presente. No funk ela foi escancarada.

No que tange à ostentação via consumo, observa-se uma disputa simbólica entre dominantes e dominados, onde os dominados não conseguem se expressar a não ser por meio dos signos e das regras do jogo ditadas e organizadas justamente pelos dominantes.

Por fim, após discorrer sobre a passagem histórico-social dos tempos da melodia aos tempos do pulso, verificando nesta segunda forma a representação musical de um tempo sem perspectivas, resta uma pergunta à qual de certa maneira já se remeteu neste texto: quais seriam as possibilidades emancipatórias do pulso?

Uma das possibilidades aventadas por esta tese seria a de que o rap e a batucada podem propor a reconciliação do pulso com a reflexão política e existencial, desde que não ocorra justamente o contrário, que seria o império da racionalidade por sobre os *sentidos*. *Sentidos* é aqui utilizado no significado de *emoção* necessária para ação política, para empreendimento exterior e/ou em paralelo à forma musical crítica. Não se utiliza aqui *sentidos* enquanto mero usufruto individual de uma sensação prazerosa que começa, termina e se encerra em si mesma, uma vez que expressam as impossibilidades da política, como é possível de ser verificado na música eletrônica e pode ser o caso do funk nacional.

Em síntese, a proposição seria a de repor a dança<sup>140</sup>, a corporalidade, a gestualidade, a emoção – expressa na raiva e na paixão – e a afirmação crítica, visualizadas em formas musicais como o rap e a batucada. Cabe, no entanto, pontuar mais uma ressalva: formas conduzidas pela pulsação, ao serem apropriadas para a dança e para o prazer físico, são facilmente capturáveis pelo mercado de bens culturais, e aquilo que se desenhava enquanto possibilidade emancipatória pode se tornar mais um produto enlatado.

---

<sup>140</sup> Segundo Walter Garcia as proposições rítmicas da batida do violão de João Gilberto, diferentemente do surdo de escola de samba, teriam renunciado à sincopa, e por extensão à dança (GARCIA: 1999: 27, 40). Este fato não é desprezível uma vez que uma consolidada tradição musical brasileira baseada em festas e rituais nasceu da interação e da interdependência entre dança e música, inclusive o samba.

Isto posto, um fenômeno verificável e compartilhado por moradores e especialistas é aquele que observa a preponderância do funk atualmente nas periferias paulistanas. Esta preponderância pode ter sido uma continuação simbólica do predomínio exercido pelo rap até anos atrás como pode ser também o seu oposto. Para alguns *rappers*, o funk deveria ser defendido, pois seria “hip-hop também”<sup>141</sup>. Para outros, o funk invadiu a cena paulistana via indústria cultural para destruir os ensinamentos que o rap havia plantado.

A transição do rap para o funk nas periferias paulistanas é uma discussão longa que esta tese não se propôs e nem teria condições de fazer. De certo, é um tema fértil de pesquisa e análise sociológica e um verdadeiro atalho para a compreensão de formas estéticas e políticas da contemporaneidade. Para poder brevemente discorrer sobre alguns dilemas do rap hoje, apresentaremos uma cena que aponta a referida transição.

### **Cena 11:**

#### **Quando as vanguardas passaram a cantar funk**

*“São Paulo, 2011. Remoções se sucedem em uma favela da zona leste de São Paulo. O terreno da favela é cercado pelo entorno que se valoriza. A repressão policial é feroz. No meio desse turbilhão, um grupo de hip-hop se levanta. Jovens entre 18 e 22 anos. A maioria negros. Sua ação na favela baseava-se na realização de eventos culturais, festas, vídeos e oficinas. Alguns eram funcionários de uma ONG próxima do local, com a qual o coletivo tinha certa rivalidade. Ambigüidades da vida real. Necessidade de sobrevivência.*

*Remoções. A ONG não quis se intrometer. Os movimentos sociais não estavam ali. O grupo com seu rap e com sua mínima estrutura passa a organizar a população. Assembléias, discussões, reuniões com a prefeitura, reuniões com coletivos parceiros. A coletividade que a atividade artística havia criado começava a entrar em uma seara organizativa que ainda não estavam acostumados. Antes, a corrosiva denuncia da situação social, os corres pra conseguir gravar, as oficinas com coletivos de hip-hop, a gramática antiplayboy. Depois, as visitas de porta em porta na favela, a mediação dos conflitos, as brigas com a prefeitura.*

*A situação é tensa, delicada. Desorganização interna da favela, revolta, outras remoções podem ocorrer, repressão policial. Chegam os coletivos “de fora” que querem ajudar. Os universitários oferecem os contatos: advogados e imprensa amiga. Os movimentos*

---

<sup>141</sup> Para uma discussão sobre a relação entre funk e rap ver, dentre outros, os livros de Herschmann (1997; 2005) e DJ Tr (2007).

*sociais urbanos oferecem a fórmula de ação política. Os universitários admiram-se da força do coletivo em meio a tanta pobreza. Os movimentos sociais crêem estar enxergado ali uma nova “vanguarda”: jovens moradores de favela, forjados na gramática do rap, como verdadeiros organizadores da massa. Em síntese: muitos jogavam as fichas naquele coletivo.*

*O tempo passa. O clima tranqüiliza, ainda que as ameaças de remoção sigam ocorrendo. Metade do coletivo passa a ter um contato maior com movimentos de moradia. Alguns membros começam a fazer formações políticas. Outros querem gravar seus raps, fazer seus shows. O negócio é nós por nós. Vamos cantar. Salve a quebrada.*

*O tempo passa. O coletivo começa a se esgarçar internamente. Ainda assim existe. Fazem coisas juntos. Corres do cotidiano. Mas algo entre eles aconteceu. A relação com os movimentos sociais também arrefece. Os corres, a necessidade cotidiana, os problemas da quebrada impediam maiores vôos. Não deixavam ver o todo. Reino da necessidade. “não tem nem leite em casa vai gastar pra ir em reunião no centro?”. Os rappers também sentem suas dificuldades. O financiamento da ONG acabou. Gravações escassas. Nenhuma circulação. Pouca divulgação. O rap não é mais moda. Um gosto amargo entre todos. Não conseguiram instituir relações duradouras para além da favela. O coletivo está brigado. A favela vai sair. Aquele coletivo que era a vanguarda da transformação social vira um bando de jovens em busca de emprego. Individualizados. Assombrados por todo tipo de ameaça que perpassa qualquer favela. A fala de uma das jovens do coletivo sentencia as mudanças e seu desencanto: “nada contra cantar, eu curto também. Mas vários meninos do grupo deixaram de cantar rap pra cantar funk em outras favelas em troca de alguns trocados... Isso pra mim já é demais...”.*

A cena acima apresenta algumas questões candentes presentes no fazer dos coletivos artísticos da periferia de São Paulo. De um lado, a ausência de movimentos sociais com capacidade de mobilização e partidos políticos que disponham sua base, seus militantes e sua política em prol de algumas questões importantes para a população periférica, como é o caso das remoções de favela e do impacto das obras para a Copa do Mundo; como é o caso do genocídio da população pobre, negra e periférica; como é o caso da luta pela punição dos torturadores na última ditadura militar. Nessas três frentes de luta, observam-se coletivos de produção artística possuindo um protagonismo que antes não possuíam.

Por outro lado, a cena acima demonstra como muitas vezes tais coletivos não estão preparados para realizar alguns tipos de embates e enfrentamentos, por mais que sejam os mais indicados para realizarem leituras apropriadas sobre a realidade local.

Um terceiro elemento que cabe salientar é a tendência à desagregação muitas vezes presente em coletivos da periferia dependentes de financiamentos. Quando há recurso, há unidade em prol de um objetivo comum, seja ele político ou artístico, mesmo que a autonomia deva ser negociada com os financiadores. Quando não há recurso, há a busca individualizada pelo ganha-pão e por meio das possibilidades que o mercado de trabalho oferece. Eis que a unidade e o fazer coletivo ficam comprometidos.

Um último e interessante elemento a ser considerado a partir desta cena se refere à importância que a gramática do rap teve para muitos jovens da periferia de São Paulo, formando-os criticamente e induzindo-os a pautarem coletivamente suas demandas e contribuindo para sua politização por meio de uma visão crítica do mundo.

Em alguns casos, como no da cena citada, o comprometimento com o rap situava-se em uma linha tênue. Impunham-se também outros vetores como a necessidade de satisfazer as urgências materiais da vida e a adequação a certos modismos, mais facilmente vendáveis. De certo modo, o funk veio a ocupar um espaço antes ocupado pelo rap, e esse fato, além de colocar uma pauta de discussão política e estética para os coletivos artísticos da periferia de São Paulo, apresenta alguns dilemas que o rap enquanto gênero enfrenta atualmente.

Como se escreveu, este capítulo pretende ser exploratório e pretende mais apresentar questões do que resolver as múltiplas pautas estéticas e políticas colocadas para os coletivos artísticos da periferia de São Paulo. Assim sendo, se problematizará brevemente o rap por meio da trajetória de uma personagem da zona leste paulistana que se formou politicamente por meio do rap, assim como os retratados na cena acima. A personagem desta trajetória também canta rap, possui uma visão muito interessante sobre o gênero, sobre seus dilemas e sobre a juventude da periferia de São Paulo. Trata-se de alguém que se enquadra perfeitamente naquilo que esta tese conceitua como *sujeito periférico*. Segue então na sequência uma breve explanação sobre Edison Júnior.

### ***Sujeito periférico 2: Edison Júnior***

O autor deste texto conheceu Edison Júnior no ano de 2002. Naquela época, o autor participava de um coletivo juvenil de nome Caifazes, cuja sede era em um galpão ao lado de um campo de futebol de terra no bairro de Guaianases, zona leste de São Paulo. Em uma tarde de sábado, Júnior apareceu em um dos encontros do coletivo. Era um jovem de 17 anos tipicamente do movimento hip-hop. Boné, camiseta com estampa, bermudão, fone de ouvido, um jeito piadista e uma criatividade notável.

Desde então, acompanho sua trajetória de jovem da zona leste de São Paulo, com sucessos e fracassos inclusos e um caminhão de dilemas. Nestes mais de dez anos, nossas conversas foram muitas, mas uma entrevista sistematizada só ocorreu quando esta tese já estava caminhando para seu final. Desde sempre, nutri um profundo respeito por sua música, por sua coletividade com parceiros da quebrada e de fora, construída com muito *tratar bem* todo mundo. Profundo respeito também por sua ação política.

Mesclando informações adquiridas em vários contatos que tive com ele e com a entrevista realizada, segue uma pequena apresentação de Edison Júnior, um *sujeito periférico*.

Júnior nasceu em São Paulo, no ano de 1985. Sua família vivia na Cohab I, em Artur Alvim. Ainda criança, sua família se mudou para a Cohab II, José Bonifácio. Seu pai trabalhava como operário no ABC paulista. É com o pai que Júnior passa a ter suas primeiras experiências políticas. Em períodos de greve, o pai simplesmente sumia de casa, atarefado com as mobilizações. Chegou a ser preso por sua militância. Em casa, o pai sempre falava de questões da fábrica, de política, da necessidade dos trabalhadores se organizarem. Júnior conta que gostava do ambiente das assembleias no Sindicato dos Metalúrgicos do ABC. Gostava de ver os debates, a movimentação, os amigos do pai pagando refrigerante. São lembranças de infância que selariam algumas convicções no garoto. Como defende esta tese, as mobilizações em sindicatos, partidos e movimentos sociais nos 1980 foram imprescindíveis na politização dos jovens que viriam fazer cultura nos 1990.

Na passagem do final da infância para o início da adolescência, Júnior começa a ouvir rap. Eram os primeiros anos da década de 1990 e o rap começava a se espalhar pelas periferias paulistanas. O pai lhe presenteia com um disco dos Racionais. Ainda eram os tempos do vinil. “*O Racionais me pegou pela questão racial. Depois veio a questão política na minha cabeça*”, afirma. Questão política que viria por influência de um amigo e parceiro

*rapper* que vivia no bairro vizinho de Cidade Tiradentes: “*minha maior influência política foi o Nil*”. Com Nil, Júnior monta uma dupla de cantores de rap. Passam a compor e fazer apresentações em conjunto. Júnior era um adolescente da Cohab II na década de 1990.

Em 2002, Júnior entra no Caifazes. A partir da participação política, começa a ter contato com jovens de outros bairros e estudantes oriundos da classe média. Passa a circular pela cidade, sempre ativo em sua militância política cuja ênfase sempre foi com a juventude e com estudantes. Começa a trabalhar e troca de emprego várias vezes. Começa a faculdade de história na Universidade Camilo Castelo Branco em Itaquera, mas é obrigado a abandonar o curso. Apesar dos contatos, da inteligência perspicaz e da grande circulação pela cidade, Júnior era um rapaz da periferia. Como tal, tinha desvantagens comparativas. Tudo em sua vida foi conquistado com um suor a mais, com um esforço a mais. Sua vida sempre permeada de avanços e retrocessos e sem nenhuma linearidade. Cansado do vai e vem cotidiano, resolver dividir um apartamento com amigos e vai morar no centro de São Paulo.

Apesar de diminuir a intensidade, Júnior nunca deixou de fazer rap. Com a perspicácia de quem participa de movimentos políticos de esquerda e do movimento hip-hop ao mesmo tempo, afirma com convicção: “*a esquerda toda quis o hip-hop. Mas as coisas tinham que ser sempre do jeito da esquerda. O hip-hop tinha que se enquadrar no que a esquerda queria*”. E vai mais além em sua análise: “*pra mim faltam alguns saltos organizativos nos coletivos artísticos da periferia. Mas se essa turma olhar o mundo do jeito que a esquerda está acostumada a olhar, não vai ver nada. Essa turma dá mais respostas para os jovens da periferia hoje em dia do que a esquerda tradicional*”.

Júnior sabe o que diz. É não é por possuir algum ranço anti-esquerda. Muito pelo contrário. Júnior tornou-se uma das principais referências da juventude brasileira. É liderança de um grupo político que atua com jovens: o Levante Popular da Juventude. Sua vida nos últimos tempos passou a ser uma infinidade de viagens por todo Brasil, sendo constantemente convidado a dar palestras e fazer formação sobre política e juventude, ou sobre como mobilizar os jovens nestes tempos de descenso do movimento de massas.

Em 2012, foi um dos principais responsáveis e articuladores dos escrachos, atividades de denúncia contra militares que participaram da repressão na última ditadura militar.

Dada a publicização das ações, Júnior virou capa da Revista Carta Capital e concedeu uma entrevista no programa de Paulo Henrique Amorim. O menino negro que gostava de rap e andava de skate na Cohab II tinha virado referência política nacional.

Mesmo obtendo reconhecimento e admiração por parte de todos que o cercam, Júnior segue tendo seus dilemas. Cansou do centro de São Paulo e resolveu voltar pra Cohab II: *“Queria voltar pra casa, pra quebrada, mas não queria voltar pra casa da minha mãe”*. Júnior voltou pra Cohab, mas não conseguiu escapar da casa da mãe. Atualmente está procurando um lugar pra morar na própria quebrada. A vida profissional deu uma estabilizada depois que passou a trabalhar com manutenção de computadores. De tanto mexer neles, virou um especialista.

Setembro de 2012. Vou a Cohab II conversar com Júnior. Ele me convida para um espetáculo de rap que ocorre toda a segunda feira à noite em uma garagem do bairro. Lá, Júnior cuida da biblioteca comunitária que ele mesmo montou, incentivando os jovens da quebrada a ler.

De passagem, Júnior vai me pontuando questões da cena rap: *“pra ser rap precisa ter uma postura de resistência, no mínimo”*. E como antenado à uma fala de Mano Brown reproduzida no capítulo 3 deste texto, Júnior sentencia: *“O rap deve dialogar com seu tempo”*.

Pergunto a ele o que acha da febre do funk nas periferias. Ele responde enquanto morador, participante do movimento hip-hop e especialista em juventude: *“rap é bonzinho perto do funk. Funk é gangsta, é pancadão, é crime. Rap fala de crime mas fala: ‘não vai fazer isso... não vai fazer aquilo’. Rap fala de livro e de escola”*<sup>142</sup>.

Sobre uma possível diminuição do número de adeptos do rap, Júnior dá uma resposta distinta da hegemônica e sem saudosismo: *“hoje o rap tá melhor porque saiu de moda. Só ficou quem é realmente do rap. E hoje há mais possibilidade de produzir um CD do que dez, vinte anos atrás. Hoje o rap tem mais estrutura. Mais condições de produção”*.

---

<sup>142</sup> Seguem duas situações vivenciadas pelo autor deste texto sobre a relação entre rap e funk, ambas ocorridas no ano de 2012. Na primeira delas, um estudante de história, ao redor dos 30 anos, morador da Cohab II, me relatou: *“meu sobrinho tem 9 anos e escuta funk. Ele olha todos os clipes de funk no youtube. Eu perguntei pra ele: - Mas o que você aprende vendo clipe de funk? O sobrinho respondeu: - Se não fosse o funk eu não saberia o que é um Lamborghini. O estudante então me confidenciou: - Existe uma lógica no pensamento do meu sobrinho. Ele vê no funk possibilidades de conhecer coisas. O que eu fico triste é que quando a gente era moleque e escutava os Racionais, a gente ficava curioso em saber quem era Malcom X, quem era Zumbi dos Palmares. Hoje a molecada quer saber o que é um Lamborghini. Segunda situação: “um adulto ao redor dos quarenta anos reclama comigo que sua filha de quatro anos dança funk. Mesmo ele dialogando em casa, me relata que não conseguia impedir o fato, pois o funk estava nas ruas e na escola, influenciando a menina. Ele então me confidencia: - Pô, Racionais era cabeça. Você escutava os Racionais e refletia sobre o mundo. Hoje a molecada escuta funk. A gente andou pra trás...”*

O papo estava ótimo, mas não conseguimos dar seqüência a ele. Júnior era seguidamente abordado por parceiros do rap, por vizinhos, por conhecidos do bairro. Todos perguntavam como ele estava, se tinha livro novo na biblioteca, ou mesmo o que ele achava de tal ou qual questão da política nacional. Júnior tinha virado referência. Júnior tinha se transformado em um *sujeito periférico*.

\*\*\*

Isto posto, e dentre tantas questões possíveis de serem levantadas, cabe uma tentativa de síntese deste capítulo, pinçando aquela que é, segundo o autor desta tese, a principal questão colocada atualmente para os coletivos artísticos da periferia de São Paulo.

Em um evento onde se discutia a juventude brasileira, uma das principais especialistas no assunto disse a seguinte frase: “uma das principais novidades da juventude nos últimos anos foi o aumento da produção cultural na periferia”. Quando indagada pelo autor desta tese se essa força dos coletivos não poderia se dispersar se não se reunisse em um grande movimento, a especialista respondeu: “mas uma hora nós vamos ter que juntar toda essa força”.

Para esta tese, é justamente essa a questão principal: como juntar e transformar em um movimento forte estes coletivos muitas vezes com interesses variados e atuações locais. A passagem do trabalho no bairro para uma atuação ampliada em prol de objetivos comuns é o grande salto qualitativo que esses coletivos podem proporcionar para dar respostas críticas à sociedade como um todo. Para esta tese, é evidente a importância dos coletivos de produção artística na periferia de São Paulo no que se refere à organização da população e na busca pelo atendimento às reivindicações populares que ultrapassam e muito o âmbito da cultura. De fato, esses coletivos estão sim fazendo política, mas ainda não foram capazes de colocar em prática toda a sua força e capacidade mobilizadora.

Cabem aqui mais dois apontamentos visando um salto qualitativo na atuação desses coletivos: o primeiro se refere à uma lacuna teórico-política que se abriu para a geração dos 1990 e dos 2000, e que não existia na geração dos 1980. Fala-se aqui das boas e velhas formações, que poderiam auxiliar tanto na atuação política como também contribuiria na própria formulação artística desses coletivos, mesmo que estes já possuam um excelente nível de entendimento sobre estética. Todavia, cabe aqui uma ressalva: que a politização dos coletivos artísticos não seja um vetor contrário à criatividade artística que tanto contribui para a formulação de novas formas de fazer política. O segundo apontamento se refere à relação

com o público. Os coletivos artísticos possuem grande capacidade de mobilização de pessoas para atividades artísticas e para mobilizações políticas pontuais, mas não estão conseguindo mobilizar à longo prazo. Diferentemente dos movimentos sociais, os coletivos artísticos possuem um público possível de ser mobilizado, e não propriamente uma base política.

Feitos breves apontamentos de algumas limitações atuais dos coletivos artísticos, este capítulo se encerrará com o depoimento de uma jovem mestranda da USP, também militante do movimento de moradia em São Paulo. Defensora do trabalho político desenvolvido por estes coletivos, a militante se disse especialmente impressionada com a peça teatral *A Saga do Menino Diamante: Uma Ópera Periférica*, do grupo teatral Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes. De acordo com seu depoimento:

Se a política estagnou, refluuiu, diminuiu, pra onde essa discussão da política foi? Pra cultura. Fazer política no campo da cultura é a prova da desorganização política. E fazer política por meio da arte pode ser bom. A turma da cultura deve parar de achar que não faz o suficiente. Tem que se despir da culpa cristã. Quem faz o suficiente hoje? Eu saí da *Saga* revoltada. É uma arte que instiga, é uma arte que provoca. Esse é o papel da arte: provocar, polemizar, criticar o tempo presente. A gente está num tempo de despolitização por um lado e militarização por outro. A gente está na merda. Nós estamos num tempo em que ou a gente joga flores ou joga molotov. A turma da cultura resolveu jogar flores (Militante do movimento de moradia e mestranda da USP, em depoimento concedido ao autor desta tese em setembro de 2012).

Em face a tantos processos sociais e possibilidades colocadas, esta tese aposta que a história segue em aberto, e que será a ação dos *sujeitos periféricos* que dará respostas a tantas indagações colocadas neste tempo histórico. Passemos agora às considerações finais desta tese.

## **Considerações finais**

### ***Avanços, limites e desafios do sujeito periférico***

Esta tese teve por objetivo problematizar os distintos usos e as mutações do termo periferia, tomando como referência a atuação dos coletivos artísticos existentes nos bairros periféricos, os quais, por sua vez, se inserem em um quadro amplo de processos sociais ocorridos nas periferias de São Paulo nos últimos vinte anos. Também se discorreu sobre as proposições estéticas e a atuação política de algum desses coletivos. Para situar melhor estes processos, vale pontuar algumas datas importantes como marcações que servem apenas como referência de processos históricos mais amplos.

### ***Uma breve periodização***

1989, 1993, 2002: esses anos são referências de tempo, importantes para este trabalho. Nesses anos ocorreram fatos que tiveram desdobramentos sociais, ao mesmo tempo em que cristalizaram processos que vinham ocorrendo.

Após uma década fértil em mobilizações e que desembocaria na Constituição de 1988, o ano de 1989 representou o começo do descenso das mobilizações de massa no Brasil. Pode-se apontar pelo menos três eventos ocorridos nesse ano que incidiram nesse descenso. Em âmbito mundial, a queda do Muro de Berlim representou a crise do ideário comunista e o começo da consolidação da hegemonia neoliberal que iria se firmar nos anos seguintes. A debilitação teórica e prática de inúmeros partidos políticos, movimentos sociais e sindicatos ao redor do mundo fez refluir a esquerda em geral, abrindo espaço para uma série de medidas regidas pelo primado do mercado (e das relações de mercado): a desregulação da economia; a retração do papel do Estado; a erosão de direitos sociais; a flexibilização e a precarização do trabalho. Foram os anos em que vicejou o “pensamento único” pelas vias da hegemonia da ótica do mercado, acompanhada pela promoção do individualismo e da privatização da vida.

No âmbito político nacional, Lula perdeu as primeiras eleições diretas para presidente no pós-ditadura para um candidato então pouco conhecido, Fernando Collor de Mello. Em uma eleição acirrada, Lula expunha a força das mobilizações sociais populares dos anos 1980 com um programa ousado para aquele momento histórico. Sem um projeto eleitoral claro, as elites acabaram por apoiar o candidato que conseguia aliar em seu perfil o projeto de uma

modernização neoliberal e um discurso performático de “caça aos marajás” que interpelou amplas camadas da população.

No âmbito do Partido dos Trabalhadores, essa derrota fez o partido paulatinamente ir retirando do seu programa qualquer radicalidade ou proposta mais profunda de transformação social. O PT começava ali a jogar todas as suas fichas no jogo eleitoral, exigência que o faria abandonar alguns pressupostos. Nas periferias, o partido passava a fechar ou diminuir a importância dos núcleos de base. Em paralelo às decisões internas do PT, esses também foram os anos em que uma série de medidas internas à igreja católica fez refluir nas periferias as orientações político-religiosas baseadas na Teologia da Libertação – as comunidades eclesiais começam a refluir, em alguns lugares elas desaparecem e sua dimensão política esvaziou-se.

Com as medidas do PT e da Igreja Católica, as periferias entravam em um momento de perda de referenciais políticos e paulatina desmobilização. Abria-se o caminho para que outros discursos, conservadores ou progressistas, passassem a disputar corações e mentes nas periferias.

O ano de 1993 começa com um acúmulo de tensões sociais. Em paralelo a essa tensão, o neoliberalismo já dava as cartas enquanto projeto ideológico, político e econômico, projeto este que iria se aprofundar a partir do primeiro mandato de Fernando Henrique Cardoso, que teve início em 1995.

Naquele 1993, governava o país Itamar Franco. Em São Paulo, tomava posse como prefeito Paulo Maluf, figura emblemática das forças conservadoras, de direita, no cenário paulistano. Seu mandato caracterizou-se por grandes obras e investimentos em áreas nobres da cidade. O sistema de ensino público decaiu de qualidade e a saúde foi privatizada. O transporte público foi precarizado e começava na cidade uma onda de remoções de favelas e especulação imobiliária<sup>143</sup>. O “jeito malufista de governar” durou de 1993 a 2000. Entre 1997 e 2000 o prefeito de São Paulo foi seu sucessor, Celso Pitta. Tempos sombrios assomavam-se nas periferias de São Paulo.

---

<sup>143</sup> No começo de 2013, a justiça de Jersey, um paraíso fiscal pertencente ao Reino Unido, obrigou Paulo Maluf a devolver à prefeitura de São Paulo uma soma de recursos que teriam sido desviados por meio de fraudes para suas empresas. O valor, estipulado em 28,3 milhões de dólares, teria sido pago pela prefeitura às empresas de Maluf, entre os anos de 1997 e 1998, quando o prefeito de São Paulo era seu sucessor, Celso Pitta. Esses recursos teriam sido propinas pagas em um esquema de fraudes para desvio de recursos durante a construção da Avenida Água Espraiada.

É nesse mesmo ano de 1993 que um grupo de rap algo conhecido no meio hip-hop e nas periferias paulistanas lança um CD que iria marcar época. O nome do CD não poderia ser mais emblemático: *Raio-X Brasil*. O grupo: Racionais MC's, que a partir daquele trabalho inundava as periferias paulistanas com seus raps e suas ideias radicais. A influência do grupo foi aumentando com o passar do tempo e sua obra foi determinante para a cristalização de uma forma de pensar as periferias a partir do ponto de vista dos próprios moradores da periferia. O lançamento daquele CD foi um marco cultural e social.

Em 2002, Lula vence as eleições para a presidência. A década que então se inicia seria marcada por mudanças importantes no país e, para o que nos interessa, nas periferias de São Paulo. Por conta da convergência de vários processos, os indicadores sociais da periferia paulistana começaram a melhorar, a população mais pobre no Brasil também tem uma melhoria em suas condições de vida e fundamentalmente aumenta sua auto-estima. Em paralelo a isso, o espaço da crítica social diminui, dada a hegemonia que o *lulismo* alcançou ao longo da década. Mais difícil ainda para grande parte dos setores progressistas era conseguir efetuar uma crítica sem alimentar com ela o discurso raivoso das elites. O discurso conservador ganhou espaço na sociedade, por vezes em paralelo ao *lulismo*, por vezes contra ele. De fato, ficou difícil formular uma crítica inteligente e abrangente na última década. É bom que se diga, no entanto, que o pensamento neoliberal da década de 1990 também foi hegemônico e consensual. Talvez a diferença com relação ao *lulismo* seja que, antes, nos anos 1990, para os setores progressistas, era mais fácil se indignar e articular uma crítica. Ali nos 1990, a derrota era certa, mas as políticas a serem combatidas eram mais evidentes. Com o *lulismo*, a maior parte dos setores progressistas e dos setores populares duvidava se a avaliação era de vitória ou derrota e titubeava para afirmar quem era o inimigo. A partir da Era Lula, a pobreza diminuiu, mas as coisas ficaram mais complexas<sup>144</sup>.

Isto posto, o que se quer ressaltar aqui é que, se o *lulismo* é consenso, o neoliberalismo também o era. De um outro tipo e com outras bases sociais. A questão é como repor a crítica em uma perspectiva transformadora em um e outro caso. Esta foi a busca desta tese, expressa em uma análise da obra dos Racionais MC's e da atuação de coletivos artísticos da periferia.

---

<sup>144</sup> Sobre a dificuldade de interpretação do fenômeno do lulismo, afirma o cientista político André Singer: “O lulismo existe sob o signo da contradição. Conservação e mudança, reprodução e superação, decepção e esperança num mesmo movimento. É o caráter ambíguo do fenômeno que torna difícil sua interpretação”. (SINGER, 2012: 9).

Efetivamente, o ano de 2002 foi especialmente emblemático. É nesse ano que Lula ganha as eleições presidenciais, assumindo o posto no ano seguinte. Segundo o economista Márcio Pochmann (2012), foi a partir de 2002 que começou um novo ciclo econômico no país, com aumento da taxa de emprego, da renda entre os mais pobres e do consumo popular. É também no ano de 2002 que, segundo o historiador Lincoln Secco, “coincide com o aggiornamento completo do PT” (SECCO, 2011: 25). Se de um lado as melhorias econômicas preenchem de otimismo o coração das classes populares, por outro o PT se adequava por completo às circunstâncias que o cercavam. Política passa a ser a arte do possível e, por fim, sai totalmente da pauta do Partido a dimensão crítica e combativa que caracterizou seus primórdios e também qualquer horizonte de mudança social mais profunda.

É em 2002 também que é lançado o filme *Cidade de Deus*. Para esta pesquisa, esse filme marcou a passagem da *preponderância* sobre o termo *periferia* dos coletivos artísticos da periferia para a indústria do entretenimento. Esse filme foi o catalizador da entrada em cena nas prateleiras do mercado cultural de uma série de produtos que tinham por característica a apresentação da *pobreza*, da *favela* e da *periferia*. Por fim, *periferia* passou a ser vendável e virou moda. Com todo esse processo, o caráter crítico do termo foi se esvaziando aos poucos. Cabe ressaltar, no entanto, que a transformação da *periferia* em mais um produto do mercado de bens simbólicos ocorreu também com a participação ativa de *periféricos* que passaram a produzir e fazer circular produtos com o rótulo *periferia*, seguindo a tendência da indústria do entretenimento.

É em 2002 também que os Racionais MC's, sensibilidade única da periferia, lança seu último CD. Nesse trabalho, a crítica radical ácida divide espaço com uma exaltação conflitiva de suas trajetórias como artistas, com letras hedonistas e com algum grau de encanto e frustração. O grupo passou um bom tempo apresentando poucas novidades até recolocar a crítica em outro patamar, no período mais recente.

### ***Os Racionais MC's***

Nos capítulos anteriores, foi feito um exercício de reconstrução de um percurso de interação entre obra artística e a realidade social que a circunda, justamente a partir de uma obra artística que utiliza como matéria prima essa mesma realidade social. É nesse âmbito que se destacou o entrelaçamento entre variados processos sociais ocorridos na periferia nos últimos vinte anos, enfatizando como estes processo foram recorrentemente pontuados por

este grupo musical. Além de ser um interessante problematizador de uma série de fenômenos sociais, os Racionais conseguiram fazer uma fina leitura de sensações e sentimentos que perpassavam as individualidades periféricas em dado momento histórico.

Como já abordado em várias passagens deste texto, o discurso desse grupo foi de suma importância para a elaboração de um significado para o termo *periferia* a partir de uma elaboração ainda difusa que pairava entre os próprios moradores da periferia. O grupo soube ler um imaginário que existia na realidade social; sintetizar e reproduzir esse imaginário; fornecer novos elementos a ele e; dar melhor acabamento a uma dada significação do que seria a *periferia*. Trata-se aqui de meados da década de 1990, quando a crise social que assolava a periferia criava as bases para uma crítica radical da sociedade, crítica esta que se baseava na apresentação da *realidade*, onde esta se mostrava com crueza, ou seja, na *periferia*. Esta apresentação da *realidade* se baseava fundamentalmente na presença dos elementos *pobreza* e *violência*. Para este trabalho, três foram os grandes legados da obra dos Racionais MC's (até os dias de hoje):

- 1) A construção de um discurso sobre o que seria *periferia*, por meio de uma produção artística que foi *preponderante* em dado momento histórico. Ou seja, para além de serem reconhecidos como interlocutores dos debates sobre pobreza, violência, racismo e desigualdades sociais, os Racionais se tornaram os detentores da fala legítima sobre o que de fato seria a *periferia* em um dado momento histórico. As demais análises, sejam elas da academia, da imprensa ou políticas eram espelhadas, contracenadas e comparadas com as afirmações do grupo e colocadas em um grau de veracidade ou não quanto mais próximas da maneira com que o grupo colocava algumas questões. Cabe destacar, no entanto, que para este trabalho, a *preponderância* sobre o significado do termo *periferia* passou dos coletivos artísticos, do qual os Racionais é um dos principais representantes, para a indústria do entretenimento, a partir do pesado investimento da indústria cinematográfica a partir dos anos 2000.

- 2) A elaboração de uma representação sobre a cidade de São Paulo. Ao falar de um *mundo* deveras escondido e invisibilizado, os Racionais criaram um *modo* e um jeito de enxergar, representar e falar sobre o assunto *periferia*, e sobre os elementos a ela imediatamente associados: *pobreza, violência, cidade, favela, música, racismo, desigualdade social*. Assim como Adoniran Barbosa inventou uma forma em dado momento, os Racionais inventaram outra. Esta forma teve conseqüências no modo com que outros campos discursivos passaram a representar a *periferia*, tais como o cinema, a imprensa e a produção acadêmica.
- 3) A contribuição para a formação de uma nova subjetividade que muitas vezes se desdobrou em uma gramática política. Os indivíduos que mobilizam politicamente essa subjetividade calcada no reconhecimento, na pertença, nos atributos e, fundamentalmente, no *orgulho* de viver na *periferia*, esta tese denomina *sujeito periférico*.

### ***Entre a música, o mercado e a política***

Verdadeiro caleidoscópio da vida na periferia, a obra dos Racionais MC's possui fases nitidamente identificáveis. É motivo de polêmica e muita discussão as escolhas que os membros do grupo fizeram pessoalmente e em nome do grupo. Uma crítica recorrente é aquela que aponta que “os Racionais se venderam”, fundamentalmente após um acordo firmado em 2008 com a Nike, verdadeiro titã no mercado global e nacional do esporte. No entanto, no mesmo momento em que o grupo usufrui do dinheiro advindo do contrato, grande parte dele “reinvestido no rap”<sup>145</sup>, lança um clipe internacionalmente publicizado em homenagem ao revolucionário Carlos Marighella, em 2012. Como entender esta obra artística e estes artistas? Apenas uma pista: os Racionais em sua obra e atitudes extra-palcos são aparentemente contraditórios. No entanto, enquanto esponja absorvedora do que se passa na periferia, e com uma capacidade ímpar de internalização do que se passa ao seu redor, o grupo vai acompanhado o tempo histórico que o cerca.

---

<sup>145</sup> Mano Brown. Entrevista concedida a Revista Rolling Stone. p. 83. Dez/2009.

Em paralelo a isso, um visível processo de autonomização do campo artístico na obra do grupo produziu uma melhora em suas qualidades musicais, notada na maior variedade musical e no refinamento poético. O aperfeiçoamento dos elementos internos à produção artística foi acompanhado por um diálogo mais prolífico com outras obras artísticas, sobretudo brasileiras. É como se a paulatina inserção da obra do grupo no campo da produção musical brasileira induzisse, além de requerer, um diálogo com figuras canônicas desse campo. Com o passar do tempo, a obra dos Racionais passa a não somente citar clássicos da música black como Jorge Benjor, Tim Maia, Marvin Gaye e James Brown, passando a fazer referências a músicos de outros gêneros musicais como Almir Guineto, Zeca Pagodinho, Marcelo D2, Chico Buarque, Seu Jorge, dentre outros.

Por fim, se acaso pensava-se que o grupo havia arrefecido no que tange aos seus posicionamentos políticos, 2012 representou justamente o contrário. Em diversas ocasiões o grupo discorreu sobre a realidade da periferia e apontou sua mira para uma série de políticos. Em paralelo a isso, o grupo lançou um rap em homenagem ao guerrilheiro comunista Carlos Marighella, morto pela ditadura militar. Para muitos, o grupo deu um passo adiante na formulação da crítica social justamente em um tempo perpassado por um consenso e certa dificuldade de formulação da crítica. Por outro lado, ainda é motivo de debate as causas que levaram o grupo a recolocar essa personagem na cena pública e como seria a recepção dessa mensagem para o amplo leque de seguidores do grupo.

Ao que parece, com a passagem do tempo e o processo de amadurecimento dos Racionais, o que era da música ficou mais musical, os posicionamentos políticos ficaram ao mesmo tempo mais comedidos e inteligentes, e a inserção no mercado parece ser feita sob a lógica do pragmatismo, sem a negação a tudo e todos de outrora, mas também sem se submeter a toda e qualquer tipo de transação.

O dilema dos Racionais, entre a radicalização, a qualidade artística e o enredamento nas tramas do mercado é o dilema de toda uma geração que produz arte e cultura na periferia.

Por um lado, é uma evidente vitória a grande circulação que a produção cultural da periferia vem obtendo na sociedade em geral. Tal circulação faz perpassar no todo da sociedade formas de ver e de pensar distintas daquelas produzidas pelos formadores de opinião legitimados, fortalecendo perspectivas contra-hegemônicas, ao mesmo tempo em que aos poucos modifica as visões estigmatizantes sobre e contra a periferia. Por outro lado, afirma artisticamente, logo humanamente e politicamente, indivíduos moradores da periferia

que, em outros momentos históricos, não teriam tantas possibilidades de se afirmarem no mundo artístico. Por último, as produções culturais da periferia estão auxiliando muitos jovens da periferia a se manterem materialmente. Em uma das edições do seminário *Estéticas da Periferia*, a fala de um rapaz da Vila Brasilândia chamou a atenção: “este seminário deveria se chamar sevirologia da periferia”. Naquele momento, o rapaz só verbalizava o que muitos jovens da periferia já perceberam: os financiamentos e patrocínios para a produção de arte e cultura também tinham virado uma das *saídas de emergência* da população periférica, para utilizar o título de um livro recente sobre a questão.

A geração de coletivos artísticos que sugeriram na década de 1990 e que foi impulsionada pela gramática discursiva dos Racionais, parece, hoje, estar apontando para outros modos de organização popular nos bairros populares – se estamos longe das mobilizações amplas dos anos 1980, essas práticas são também um contrapeso à desmobilização política imperante nos últimos anos e alternativas políticas podem estar se esboçando nas periferias da cidade. Por outro lado, a própria forma de pensar impulsionada pela arte, ao incitar a criatividade e diferentes perspectivas de observação do mundo, pode também contribuir para a visualização de soluções políticas, que passam ao largo da política institucional, a qual é justamente incapaz de apreender e elaborar o que pode estar se processando nesses lugares.

Por fim, formas estéticas e políticas impulsionadas pelos coletivos artísticos da periferia de São Paulo por meio de suas produções artísticas e incidências em gêneros musicais pode questionar a hegemonia de alguns movimentos artísticos e musicais que foram produzidos por outras classes sociais e seguem sendo a referência no que tange à arte e à cultura produzida no Brasil. Este questionamento se daria, entre outros elementos, pela recolocação do conflito e das contradições sociais no centro da pauta da produção artística, tanto em seu conteúdo quanto em sua forma.

### ***Breve síntese do movimento geral da tese***

Nos anos 1990, em meio a uma crise social profunda e redefinições do chamado mundo do trabalho, a experiência da condição urbana começa a ser elaborada e vocalizada de diferentes formas. Aquilo que estava escondido aparecia ao mundo. Mostrava-se. Com um modo de ser. Com um modo de ver. Com uma auto-atribuição de pertencimento a um local e a uma condição. Surgia uma nova subjetividade.

Assumir-se enquanto *periférico* foi uma nova forma dessas populações se perceberem como fazendo parte de uma condição de pertencimento coletivo, e logo se assumirem como tal. Um tanto disforme, um tanto escorregadia, próprio de tudo aquilo que está em processo de formulação. Estes sujeitos se assumem enquanto portadores de uma visão específica do mundo a partir de um ponto específico no mundo social. As letras de rap foram as porta-vozes e os coletivos artísticos potencializaram uma ação política que foi muito além do próprio campo da cultura.

Essa visibilização das classes populares ocorreu em um campo de experiências, no sentido que o historiador E.P. Thompson dá a essa noção. As categorias formuladas a partir dos atributos do *periférico* se relacionavam a experiências em comum, a formas compartilhadas de ver o mundo, a situações vivenciadas por um setor social, tudo isso em campos de força que sinalizavam a dimensão de conflito e resistência inscrita nessas práticas. Era um modo de marcar e firmar a diferença em relação a outros grupos sociais e outros lugares da cidade.

Esse reconhecimento por meio da categoria *periferia* se construiu por meio da arte. É próprio da lógica da produção cultural a sua capacidade de dar eco e expressar subjetividades. Se tomarmos como referência o que ocorreu nas periferias paulistanas, podemos dizer que foi através (mas não apenas) dessa produção e dos coletivos artísticos que se multiplicaram no correr dos anos, que se gestou o protagonismo das classes populares.

Grande parte da atuação política desses coletivos artísticos se deve a uma gramática apreendida pelos pais dos operadores desses coletivos (ou por eles mesmos quando muito jovens) nas mobilizações ocorridas nas periferias nos anos 1980, dos quais alguns dos principais articuladores foram o PT e as CEBs. Com a diminuição da presença destas duas forças políticas, somadas às características peculiares da década de 1990, toda uma geração foi empurrada a produzir cultura para resolver suas questões de sobrevivência mais imediatas e pela inexistência de um referencial político. Passado o turbilhão dos 1990, estes coletivos se depararam com um momento histórico marcado pela hegemonia *lulista* onde se verifica uma melhora nas condições de vida da população mais pobre ao mesmo tempo em que a possibilidade da crítica social diminuiu seu alcance e capacidade de reverberação. Entre a formulação inteligente da crítica social e a necessidade de sobrevivência, mas sem cair nas tramas do mercado, se encontra alguns dos dilemas históricos atuais desses coletivos.

### ***Disputa entre campos discursivos***

No capítulo 1 pôde-se observar como existem distintas formulações para o termo *periferia* e como cada uma delas se circunscreve em regimes discursivos situados em dado tempo histórico. A detenção da *preponderância* com relação à formulação de um sentido para *periferia* por parte de um enunciado artístico provindo da periferia se deu por pelo menos três fatores: pelo fato da mensagem ser enunciada por agentes pertencentes ao próprio âmbito enunciado; pela forma artístico-musical ter se revelado propriamente potente para dirigir-se aos setores mais desfavorecidos socialmente, e; pela emissão da mensagem aprofundar a voltagem crítica em uma época onde havia um descompasso entre a dramaticidade da realidade social e a crítica que se formulava sobre essa realidade. A emissão dos grupos de rap à época, e de seus correlatos artísticos, à época e posteriormente, vieram dar novos contornos à crítica social.

### ***O periférico***

O termo *periférico*, tal qual formulado a partir da década de 1990, surge por uma dupla ruptura: por um lado demonstra que as desigualdades sociais estavam mais vivas do que nunca, repondo o pensamento crítico. Por outro, apresentavam essas desigualdades não no mundo do trabalho, mas por meio das contradições e dos conflitos que ocorrem no meio urbano. Naquele momento, como visto no capítulo 4, o atributo *periférico* foi especialmente potente em sua capacidade de nomeação de uma condição e uma forma de existência.

O atributo *periférico* ganhou em abrangência, para além da referência ao local de moradia, englobando e sintetizando classificações como *suburbano*, *negro*, *pobre* ou *trabalhador*, categorias que não chegam a se sobrepor inteiramente, mas que possuem intersecções. É justamente na transversalidade dessas cinco categorias que o termo *periférico* surge como potência, articulando os sentidos de uma problemática urbana vocalizada e trazida à luz pelos *sujeitos periféricos*.

### ***O sujeito periférico***

*Sujeito periférico* é o morador da periferia com uma ação prática baseada em uma subjetividade. Os elementos principais que conformam essa subjetividade são: o reconhecimento de ser morador da *periferia*; o orgulho de ser portador dessa condição; o

pertencimento a uma coletividade que compartilha códigos, normas e formas de ver o mundo; o senso crítico com relação à forma como a sociedade está estruturada; a ação coletiva para a superação das atuais condições.

Esta subjetividade se formou. No entanto, ela é mais ou menos ativada dependendo do contexto social de negociação ou embate que seus portadores estão envolvidos.

Quando o uso é recorrente e essa subjetividade se coloca no primeiro plano de ações coletivas, transformando-se em ação política, pode-se afirmar que essas coletividades atuam por meio de *sujeitos periféricos*. A subjetividade expressa no *sentir-se periférico* é condição básica, mas é a ação política a partir dessa subjetividade que define o *sujeito periférico*.

A atuação dos *sujeitos periféricos*, sobretudo jovens a partir da década de 1990, mas não só, contribuiu para a positividade e o orgulho de se viver na *periferia*. Este processo se alastrou para todos os outros setores das classes populares, e interagiu com três outros fenômenos: o PCC, os coletivos artísticos da periferia e o *lulismo*.

### ***O alargamento do termo periferia***

O termo *periferia* é, a princípio, geográfico. No entanto, sem a ciência de que existem características sociais próprias dentro desse espaço geográfico, a caracterização *periferia* tal qual se compartilha em nossa sociedade não faria sentido. A luta pelas classificações sobre o que seja *periferia* centrou-se no estabelecimento dos elementos contidos nas características *sociais* do termo.

Desse modo, quando os moradores da periferia passam a fazer uso do termo *periferia* o fazem em caráter de denúncia da realidade. Para tanto, enfatizaram os elementos *violência* e *pobreza*, existentes, dentre outros, na realidade periférica. Os moradores da periferia sabiam que a periferia não se compunha só por essas duas características. Porém, enfatizá-las tinha um duplo propósito: criticar a sociedade como um todo, verdadeira responsável pelas mazelas da periferia, e alertar e induzir essa mesma sociedade a contribuir na resolução desses dois problemas da periferia, apresentados em forma de denúncia.

Logo, a construção de um viés crítico para o termo *periferia* baseando-se nesses termos foi uma construção política, assim como a ênfase no elemento *precariedade* dada por intelectuais e por movimentos sociais populares na década de 1980 também o era. No entanto, a visibilidade da significação que se baseava na *precariedade* não teve tanta repercussão na sociedade como a significação que enfatizou *violência* e *pobreza*.

Os elementos enfatizados, *violência e pobreza* eram para ser historicamente superados. Desse modo, a acepção crítica de *periferia* da década de 1990 *continha e negava* os elementos *pobreza e violência*. Uma série de processos sociais foram desencadeados para superar aquela situação, como se destaca na introdução desta tese.

Um desses processos foi a explosão de coletivos artísticos.

Para este trabalho, quatro foram os preditores para essa explosão: a busca por pacificação social por meio da arte; a arte como sobrevivência material; a arte como participação política, e; a arte enquanto emancipação humana.

Outro processo interessante possível de ser notado é uma forma de ser e se perceber no mundo que perpassa variadas dimensões e pode ser resumida por uma espécie de *ética da potência*, da qual os quatro principais elementos são: o uso ou a ameaça do uso da violência; a ostentação por meio do consumo; a disputa pelo poder por meio da organização política, e; a demonstração de habilidades criativas próprias do morador da periferia.

Dessa forma, para esta tese, há um alargamento do significado do termo *periferia* que, nas interpretações correntes, passa a possuir *violência, pobreza, cultura e potência*.

Vale pontuar aqui uma questão delicada: o entendimento de que *violência e pobreza* foram os elementos mais destacáveis das representações da periferia nos anos 1990, assim como o entendimento de que os elementos mais destacáveis dessa representação nos dias atuais sejam *violência, pobreza, cultura e potência* é um argumento desta tese baseado em pesquisas realizadas, das quais se destacam a literatura acadêmica que se debruçou sobre o assunto, os trabalhos de campo realizados nos bairros populares, nas proposições da imprensa e nas conversas cotidianas com agentes de diversos setores sociais que mais ou menos apontam nessa direção.

Isto posto, fica outra questão delicada: a representação atual da periferia (que inclui *violência, pobreza, cultura e potência*) é mais representativa da realidade do que aquela dos anos 1990 (que incluía apenas *violência e pobreza*)? Neste ponto, é difícil fazer uma afirmação, mas esta tese arrisca dizer que sim.

No entanto, e aqui entrando em outro terreno pantanoso, afirmar que existem elementos mais positiváveis na periferia hoje em dia não pode, justamente, encobrir as mazelas ainda existentes nessa mesma periferia. Esse é um trabalho teórico e prático algo árduo para os *sujeitos periféricos*, ou seja, saber situar no que se avançou sem que esse olhar

escamoteie o muito que falta ser feito e sem cair no pessimismo que afirma que “tudo deu em nada”.

Nesse âmbito, o termo “classe C” é a reificação acrítica dos elementos positiváveis que compõem o termo *periferia*. Como já exposto, o termo *periferia* pode carregar em si dois sentidos: um crítico e outro celebrativo. Será a ação dos *sujeitos periféricos* que reporá o sentido crítico do termo.

### ***Dilemas da periferia***

Após discorrer brevemente sobre uma certa afirmação histórica da população periférica e sobre alguns de seus avanços e possibilidades, é importante fazer um breve repasse de alguns dos desafios que o *sujeito periférico* terá que enfrentar nos próximos períodos. Esses desafios dizem respeito à convergência de uma série de processos que conspiram contra essa potência, na própria medida em que tendem a produzir o esvaziamento do sentido crítico e afirmativo contido nesse campo – semântico e político – da condição de *periferia* e do *ser periférico*. De um lado, a ótica do mercado e a tradução mercadológica das populações periféricas – ditas “os pobres” - nas figuras da “classe C” e da assim chamada “nova classe media”, emergente e consumidora. É a celebração do consumo posto como critério de inserção social, de tal maneira que o problema das desigualdades, das opressões e também da violência que atinge essas populações, desaparecem da pauta política, tal como esta vem sendo vocalizada na esfera pública. Junto com isso, a celebração midiática das periferias e a construção das figuras do “pobre-que-deu-certo-na-vida” por conta de sua capacidade de criação e de inventividade, sabendo aproveitar as oportunidades – oportunidades de mercado, como se diz – para escapar da maldição da violência e do crime. Por outro lado, começa a circular um tipo de discurso que postula que “periferia não diz nada”, que o termo não faz mais sentido justamente por conta de um suposto embaralhamento dos lugares e atores. Como exemplos desse suposto esvaziamento do termo, algumas figuras públicas tem reproduzido frases como: “a periferia virou centro e o centro virou periferia”, ou “a discussão centro-periferia não faz mais sentido”.

Cabe ressaltar: ao mesmo tempo em que se processam discursos que esvaziam ou transfiguram os sentidos da periferia, discursos que, de uma forma ou de outra, negam ou escamoteiam os problemas e dramas que ocorrem nesses lugares e que são definidores das formas de vida dessas populações, esses problemas e dramas persistem com especial

gravidade: de um lado, vem se multiplicando as remoções violentas e arbitrárias de regiões de ocupação e de favelas, ao mesmo tempo em que, em várias dessas regiões e em outras, as populações são expulsas pelas forças do mercado, na medida em que essas terras passam a entrar na mira do mercado imobiliário. Por outro lado, a violência policial ganhou, nestes últimos anos, um especial recrudescimento, com o aumento espantoso das chamadas “resistências seguidas de morte”, além de práticas recorrentes de execução sumária pelas forças policiais.

Em paralelo a isso, atualmente ocorrem processos de judicialização e criminalização dos movimentos sociais. Pela força política que passou a apresentar nos últimos anos e pela vocalização das demandas da periferia, uma série de coletivos artísticos e artistas populares também passaram a ser reprimidos em São Paulo. É o caso, por exemplo, do fechamento do Sarau do Binho, no bairro do Campo Limpo, e do bar Lua Nova, que se bem se encontra no Bixiga, reúne artistas populares. É o caso também dos distintos cerceamentos à produção cultural operados por gestores do poder público, como se pôde observar nos casos analisados nesta tese. Nesse âmbito também cabe como exemplo a reiterada proibição feita aos Racionais MC's de atuarem em bairros periféricos, em uma evidente campanha de separação do grupo de seu público e do potencial político que esse fato possui. Para ver os Racionais hoje, só no centro ou em casas de shows localizadas em bairros abastados. Devem ser lembradas também as repetidas investidas da polícia contra bailes funks na periferia de São Paulo. E para além dessas repressões, sempre violentas, o assassinato puro e simples de uma série de MC's de funk e rap. Como exemplo, cabe lembrar o assassinato do DJ Láh, do grupo de rap Conexão do Morro, em mais uma chacina ocorrida no bairro do Campo Limpo, na zona sul de São Paulo, já no ano de 2013.

Cada um desses pontos mereceria um tratamento à parte, mas isso vai além do escopo desta tese. Mas vale dizer que são questões que estão, hoje, na pauta das discussões de pesquisadores, de ativistas políticos e também dos coletivos artísticos. No seu conjunto, dizem respeito ao elenco de desafios e impasses que hoje se colocam na cena política e em torno dos quais se decidem os rumos possíveis para os usos e sentidos do termo *periferia* – e do lugar e das potencialidades do *sujeito periférico*.

No que se refere aos coletivos de produção artística, em grandes traços, sua atuação política na periferia nos dias de hoje se encontra entre a busca por autonomia e engajamento e

as continuadas seduções oferecidas pelo mercado na busca pela sobrevivência. Essa máxima vale também para os movimentos sociais.

Em paralelo a isso, outros dilemas recorrem a prática social de uma geração. Estes dilemas se relacionam a elaboração da crítica, que varia entre as possibilidades ofertadas pelo vencer neste mundo ou propor outro mundo. Outro dilema percorre a relação com o mundo do trabalho, expresso na aceitação ou não dos termos que este impõe. Dilema existente também com relação ao bairro, expresso no amor e na atuação local ou na busca individual por melhores condições derivada de melhores localizações no espaço urbano. As perguntas são várias: transformar ou não, e como fazer isso? Trabalhar ou não, e viver do quê? Ficar ou não na quebrada?

Nesse contexto, onde e como *os sujeitos periféricos* podem avançar politicamente? Como é possível construir uma hegemonia artística que recoloca o conflito no centro dos debates em um momento onde o campo artístico popular tende à conciliação? Como sobreviver fazendo arte, sem cair nas amarras do mercado? Sem expor nas prateleiras do mercado de bens simbólicos um produto novo e bem aceito chamado *periferia*? Como não cair na cilada de afirmar-se como periférico falando somente da quebrada? Como afirmar-se como periférico para a partir dessa posição falar do mundo?

Conseguirá a arte periférica disputar mentes e corações com o conservadorismo evangélico? Conseguirá a arte periférica frear a barbárie levada a cabo pela militarização da gestão urbana, pela polícia assassina? Conseguirá a arte periférica emancipar politicamente e humanamente o jovem da periferia? Conseguirá a arte periférica criar uma hegemonia capaz de radicalizar a ação dos governos ditos progressistas? Lograrão os coletivos de produção artística aumentar o diálogo e a soma de forças entre si, com o objetivo de se contrapor a um Estado cada vez mais militarizado e interventor?

Quantos desafios para esta geração...e quantas coisas a serem feitas...

Para ratificar que a busca por respostas é uma das indutoras da ação política, segue uma cena ilustrativa, para bem terminar esta tese. Cena esta especialmente dedicada aos incrédulos, que dizem que não há nada mais o que ser feito no atual momento histórico.

## Cena 12

### Não há o que fazer?

*“Maio de 2008. Uma sexta-feira à noite. Me reuni com alguns moradores da favela Real Parque para traçar algumas estratégias de mobilização contra as remoções levadas a cabo pela prefeitura e pelos grandes empreendimentos imobiliários que se erguiam ao redor daquela favela instalada no meio do bairro do Morumbi. Fizemos a reunião na favela e de lá fomos para uma segunda reunião. Esta segunda reunião não tratava de questões urbanas, remoções nem nada disso. Era um encontro de vários ativistas pertencentes a uma entidade que estudava problemas latinoamericanos e promovia solidariedade aos países vizinhos. A entidade existia há uns oito anos e possuía um trabalho muito consolidado e reconhecido. No entanto, vinha realizando poucas atividades nos últimos tempos. A reunião daquela noite era pra decidir se a entidade iria fechar ou não.*

*Cheguei no recinto com a turma da favela às 21:30 hs. Comemos, bebemos, falamos das questões das remoções e, cavaco na mão, cantamos alguns bons sambas. Às 23:00 partimos. Fomos dormir na favela. Na manhã seguinte todos iriam acordar bem cedo. Naquele sábado de manhã era a inauguração da Ponte Estaiada por sobre a Marginal Pinheiros. Aquela Ponte, construída com milhões de reais provindos do poder público e da iniciativa privada, era um escândalo sob qualquer ponto de vista. Pelo dinheiro investido nela e que estava destinado às favelas do entorno, pelas remoções que tinha produzido, pelo modelo de cidade que representava. Para aquela inauguração, haveria um protesto da população da favela Real Parque e de favelas vizinhas. Por isso nossa necessidade de acordar cedo, para organizar a população e fazer o ato acontecer. De fato, na manhã seguinte, a manifestação ocorreu. Com ela, inviabilizaram-se algumas atividades previstas pela cerimônia oficial e o governador foi alvo de cânticos depreciativos à sua política. Foi possível também fazer denúncias à imprensa e tornar público que haviam discordâncias com relação àquela obra.*

*Dias depois daquele sábado da manifestação na inauguração da Ponte Estaiada, liguei para um amigo meu. Queria saber o que tinha acontecido na sexta-feira anterior com a entidade que nós dois fazíamos parte. Se de fato ela havia fechado ou se a turma tinha chegado a alguma outra solução em face dos problemas da entidade. Ele me respondeu em tom pesaroso:*

*- A entidade vai fechar. Depois que vocês foram embora começou a reunião. Papo vai, papo vem, um dos participantes insistiu que o momento histórico que vivemos é peculiar. Dizia que o povão fechou com o lulismo e o lulismo fechou com o mercado. Que não havia nada a fazer. Que o melhor era fechar a entidade e esperar um novo momento histórico, onde hajam brechas. Mas aí eu fiquei pensando: você passou lá com a turma da favela, falaram das questões das remoções, cantaram um samba e foram embora. Vocês tinham uma manifestação pra organizar. Vocês tinham o que fazer. Será verdade que neste tempo histórico não há nada a ser feito?*

*Aquele telefonema trocado com meu amigo foi esclarecedor e impactante. Juntos, chegamos à uma conclusão: muitos afirmam atualmente que não há nada a ser feito, ou que o que se faz não dá em nada. No entanto, construir em um tempo em que não há saídas nem respostas é justamente construir as respostas e as saídas de um novo tempo”.*

## ***Bibliografia***

AB SÁBER, Tales. *A Música do Tempo Infinito*. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2012

\_\_\_\_\_. *Lulismo: Carisma Pop e Cultura Anti-crítica*. São Paulo: Editora Hedra, 2011.

ALMEIDA, Renato. "Culturas de Periferia na Periferia". In: *Le Monde Diplomatique Brasil*, Ano 5. Edição 49. Agosto, 2011.

ALMEIDA, Ronaldo & D'ANDREA, Tiarajú. "Estrutura de Oportunidades em uma Favela de São Paulo" In: Marques, Eduardo & Torres, Haroldo. (orgs.) *São Paulo: Segregação, Pobreza e Desigualdades Sociais*. São Paulo: Editora Senac, 2005.

\_\_\_\_\_. & D'ANDREA, Tiarajú. "Pobreza e Redes Sociais em uma Favela Paulistana" In: *Revista Novos Estudos*, São Paulo: Cebrap, nº 68, mar, 2004.

\_\_\_\_\_. "Pluralismo Religioso e Espaço Metropolitano" In: MAFRA, Clara & ALMEIDA, Ronaldo. (orgs.) *Religiões e Cidades: Rio de Janeiro e São Paulo*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2009.

ANDRADE, Júlia. *Cidade Cantada: Experiência Estética e Educação*. Dissertação (Mestrado) em Educação. Faculdade de Educação/USP, 2007.

ARANTES, Paulo. "1964: o ano que não terminou". In: Teles, Edson & Safatle, Vladimir (orgs.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.

\_\_\_\_\_. "Documentos de cultura, documentos de barbárie". In: ARANTES, Paulo. *Zero à esquerda*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.

\_\_\_\_\_. "Esquerda e direita no espelho das ONG's". In: ARANTES, Paulo. *Zero à Esquerda*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.

ARANTES, Pedro. "Em Busca do Urbano". In: *Revista Novos Estudos*, São Paulo, nº 83, março de 2009.

\_\_\_\_\_. & FIX, Mariana. "Os Paradoxos do Programa Minha Casa, Minha Vida" In: <http://habitabrasil.com/2009/12>, 2009. Acessado em 25/10/2011.

ARENDT, Hannah. *A Condição Humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

BARLETTA, Maria Célia Tanus. *O Caso do Instituto de Cidadania Empresarial: um estudo sobre a lógica, o imaginário e o discurso empresarial face à ação social de caráter público*. Dissertação (Mestrado em Serviço Social). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2004.

BIONDI, Karina. *Junto e misturado: uma etnografia do PCC*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2010.

\_\_\_\_\_. & MARQUES, Adalton. “Memória e historicidade em dois "comandos" prisionais”. In: *Lua Nova*, v. 79, p. 39-70, 2010.

BOLAFFI, Gabriel. “Habitação e Urbanismo: o problema e o falso problema” In: *A produção da casa (e da cidade) no Brasil industrial*. São Paulo: Editora Alfa – Omega, 1982.

BONDUKI, Nabil. *Origens da Habitação Social no Brasil*. São Paulo: Estação Liberdade/Fapesp, 1998.

BOURDIEU, Pierre. *A Distinção*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

\_\_\_\_\_. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

\_\_\_\_\_. *As Regras da Arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRAGA, Ruy. *A Política do Precariado. Do Populismo à Hegemonia Lulista*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2012.

BRAVO, Nazareno. “El barrio como razón de ser y hacer: La Biblioteca Popular Pablito González, del estigma a la organización”. In: BRAVO, Nazareno (Org.). *(Re) Inventarse en la Acción Política*. Mendoza, Ediunc, 2012.

BUZO, Alessandro. *Hip-Hop: Dentro do movimento*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.

CABANES, Robert; GEORGES, Isabel; RIZEK, Cibele; TELLES, Vera (orgs). *Saídas de Emergência*. São Paulo: Boitempo, 2011.

\_\_\_\_\_. “Banlieue: travail, genre et citoyenneté”. Texto não publicado. Paris, 2011.

CALDEIRA, Teresa. “O rap e a cidade: reconfigurando a desigualdade em São Paulo” In KOWARICK, Lúcio & MARQUES, Eduardo (orgs). *São Paulo: Novos Percursos e Atores (Sociedade, Cultura e Política)*. São Paulo: Editora 34/Centro de Estudos da Metrópole, 2011.

\_\_\_\_\_. *Cidade de Muros*. São Paulo: Editora 34/Edusp, 2000.

\_\_\_\_\_. *A política dos outros. O cotidiano dos moradores de periferia e o que pensam do poder e dos poderosos*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CANDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Nacional, 1965.

CARRIL, Lourdes. *Quilombo, Favela e Periferia. A Longa Busca da Cidadania*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2006.

CASTELLS, Manuel (org.). *Imperialismo y Urbanización en América Latina*. Barcelona: Gustavo Gili, 1973.

\_\_\_\_\_. *A questão urbana*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

CASTRO, Marcio. *Bexiga: Um Bairro Afro-Italiano*. São Paulo: Annablume, 2008.

CUÍCA, Osvaldinho da; DOMINGUES, André. *Batuqueiros da paulicéia*. São Paulo: Barcarolla, 2009.

CURADO, Gustavo Ildebrando. *Pólen, Pólis, Política: Encen(ações) de um Coletivo de Trabalhadores Artistas*. Dissertação (Mestrado) em Artes Cênicas. São Paulo: ECA/USP, 2012.

D'ANDREA, Tiarajú. *Nas tramas da segregação: o Real Panorama da Pólis*. Dissertação (Mestrado) em Sociologia. São Paulo: FFLCH/USP, 2008.

\_\_\_\_\_. “De la pérdida al caos: representaciones de la ciudad de São Paulo en el samba y en el rap”. In *Boletín Música*, v. 31, p. 26-40, La Habana: Casa de las Américas, 2012.

\_\_\_\_\_. “Ciudades em conflito y sus representaciones: tópicos sobre la organización popular en dos contextos latinoamericanos. Texto não publicado”. Apresentado no XXIX LASA Congress, 2010.

\_\_\_\_\_. “Visões de Paraisópolis: violência, mídia e representações”. In: *Revista Sexta-Feira nº 8 Periferia*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

\_\_\_\_\_. *Redes Sociais em Cidade Tiradentes*. São Paulo: relatório, Cebrap/Finep, 2005.

DJ TR. *Acorda Hip-Hop*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

DURHAM, Eunice. “A sociedade vista da periferia”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, n 1, v.1, São Paulo: Anpocs, 1986 (a).

\_\_\_\_\_. “A pesquisa antropológica com populações urbanas: problemas e perspectivas” in Cardoso, Ruth (org). *A Aventura antropológica*. São Paulo: Paz e Terra, 1986 (b).

EDI ROCK. “O que a gente faz é música negra”. Entrevista concedida a Moncau, Gabriela. In: *Revista Caros Amigos*, nº 181, p. 38-40, abril, 2012.

ELIAS, Norbert. *Mozart. Sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1995.

\_\_\_\_\_. *O Processo Civilizador. Uma história dos Costumes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1994.

FELTRAN, Gabriel. *Fronteiras de Tensão. Política e Violência nas Periferias de São Paulo*. São Paulo: Editora Unesp: CEM: Cebrap, 2011.

\_\_\_\_\_. "A punição extralegal nas periferias de São Paulo: situações etnográficas". Anais do 33º Encontro Anual da ANPOCS. São Paulo: Anpocs, 2009.

FERREIRA, Maria Inês Caetano. *Trajetórias urbanas de moradores de uma favela de um distrito de elite da Capital paulista*. Tese (Doutorado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2003.

FIUZA, Bruno, MELO, Dafne, SANTOS, Igor Felipe & RAATZ, Luis. *Guitarras e Toca-Discos: Punk e Rap em São Paulo*. Trabalho de Conclusão de Curso em Jornalismo. PUC (Pontifícia Universidade Católica), 2004.

FIX, Mariana. *Parceiros da Exclusão*. São Paulo: Boitempo, 2001.

\_\_\_\_\_. *São Paulo cidade global: fundamentos financeiros de uma miragem*. São Paulo: Boitempo, 2007.

FRUGOLI, Heitor. *Centralidade em São Paulo*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

\_\_\_\_\_. "O urbano em questão na antropologia: interfaces com a sociologia". *Revista de Antropologia*, v.48, nº 1, São Paulo: USP, 2005.

FUKUYAMA, Francis. *Confiança. Valores Sociais e Criação de Prosperidade*. Lisboa: Gradiva, 1996.

GARCIA, Walter. *Bim Bom. A Contradição Sem Conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

\_\_\_\_\_. "Ouvindo Racionais MC's". In: *Ensaio sobre Arte e Cultura na Formação*. São Paulo: Anca/Coletivo Nacional de Cultura do MST, 2006.

GARLAND, David. "As Contradições da Sociedade Punitiva: o Caso Britânico" In: *Revista de Sociologia e Política*, nº 13, Curitiba: Universidade Federal do Paraná, novembro de 1999.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GODOI, Rafael. "Prisão, periferia e seus vasos comunicantes em tempos de encarceramento em massa". Texto apresentado no seminário Crime, violência e cidade. São Paulo: FFLCH-USP, 2009.

GUASCO, Pedro. *Um país chamado Periferia*. Dissertação (Mestrado) em Antropologia Social. São Paulo: FFLCH-USP, 2001.

HERSCHMANN, Micael. *O Funk e o Hip-Hop invadem a cena*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2005.

HILSENBECK, Alex. “O MST e o Teatro: Potencialidades Políticas”. In: [www.passapalavra.org](http://www.passapalavra.org). Acessado em 20/11/2012.

HIRATA, Daniel. *Sobreviver na Adversidade: Entre o Mercado e a Vida*. Tese (Doutorado) em Sociologia. São Paulo: FFLCH/USP, 2010.

\_\_\_\_\_. “Vida Loka”. In: CABANES, Robert; GEORGES, Isabel; RIZEK, Cibele; TELLES, Vera (Orgs). *Saídas de Emergência*. São Paulo: Boitempo, 2011.

KEHL, Maria Rita. *A Fratria Órfã*. São Paulo: Olho D’Água, 2008.

KOWARICK, Lúcio; BRANT, Vinicius Caldeira; CAMARGO, Candido Procópio de (orgs.). *São Paulo 1975. Crescimento e Pobreza*. São Paulo: Loyola, 1982. (orig. 1986).

\_\_\_\_\_. *A Espoliação Urbana*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993. (orig. 1979).

\_\_\_\_\_. *Escritos Urbanos*. São Paulo: Editora 34, 2000.

\_\_\_\_\_. *Viver em risco*. São Paulo: Editora 34, 2009.

\_\_\_\_\_ & MARQUES, Eduardo (orgs). *São Paulo: Novos Percursos e Atores (Sociedade, Cultura e Política)*. São Paulo: Editora 34/Centro de Estudos da Metrópole, 2011.

KUNIN, Johana. “Apuntes sobre el rap político boliviano”. In: *Revista Controversias y Concurrencias*, n° 2, Año 1. Buenos Aires: Alas, 2009.

LEVI-STRAUSS, Claude. *As Mitológicas – O Cru e o Cozido*. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2004.

LOBÃO. “Rebeldia, Militância e Pirataria”. Entrevista concedida a Comin, Álvaro & Fernandes, Dmitri. In: *Revista Novos Estudos Cebrap*, n° 71, p. 183 a 195, março de 2005.

LOPES, Nei. *Partido Alto. Samba de Bamba*. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.

MACHADO, Antonio de Alcântara. *Brás. Bexiga e Barra Funda. Notícias de São Paulo*. São Paulo: Imprensa oficial e Arquivo do Estado, 1982. (orig. 1927).

MAGALHÃES, José César. *O Mercado da Dádiva: Formas Biopolíticas de um Controle das Populações Periféricas Urbanas*. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006.

MAGNANI, José Guilherme. *Festa no Pedaco: Cultura Popular e Lazer na Cidade*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

\_\_\_\_\_. *Da periferia ao centro: Trajetórias de pesquisa em Antropologia Urbana em São Paulo*. Tese de Livre Docência em Antropologia. São Paulo. FFLCH-USP, 2010.

MANO BROWN, “Eminência parda”. Entrevista concedida a Caramante, André In: *Revista Rolling Stone*, nº 39, p. 80-89, dezembro de 2009.

MARICATO, Ermínia (org.). *A produção da casa (e da cidade) no Brasil industrial*. São Paulo: Editora Alfa – Omega, 1982. (orig. 1979).

MARQUES, Eduardo. *Redes Sociais, Segregação e Pobreza*. São Paulo: Editora Unesp/Centro de Estudos da Metrópole, 2010.

MARTINS, José de Souza. “Depoimento”. In: *Espaço & Debates*, n 42, Periferia Revisitada. São Paulo: Núcleo de Estudos Regionais e Urbanos, 2001. p. 75 a 84.

\_\_\_\_\_. *Subúrbio*. São Paulo/São Caetano do Sul: Editora Hucitec/Prefeitura de São Caetano do Sul, 1992.

MILLER, Peter; ROSE, Nikolas. *Governing the present. Administering Economic, Social and Personal Life*. Polity Press: Cambridge, 2008.

MV BILL. “A periferia se impõe nas telas”. *Entrevista para o Jornal do Campus*. Nº 307, ano 25. São Paulo: ECA/USP, 2006.

NAPOLITANO, Marcos. *A Síncopa das Ideias: A Questão da Tradição na Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

NETO, Nécio Turra. “Punk e Hip-Hop como Movimentos Sociais?”. In: *Revista Cidades Formas Espaciais e Política(s) urbana(s)*. Vol 7, nº 11, Presidente Prudente: Grupo de Estudos Urbanos, 2010.

\_\_\_\_\_. “Punk e Hip-Hop na cidade: Territórios e Redes de Sociabilidade” In: *Revista Cidades Ativismos Sociais e Espaço Urbano*. Vol 6, nº 9, Presidente Prudente: Grupo de Estudos Urbanos, 2009.

NIANG, Abdoulaye. *Representer jusqu’a la mort*. Curso proferido na EHESS, Paris, Junho, 2012.

OLIVEIRA, Francisco. *Crítica a Razão Dualista. O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

\_\_\_\_\_. “Hegemonia às avessas”. In: *Revista Piauí*, Edição 4, jan, 2007.

\_\_\_\_\_.; BRAGA, Ruy; RIZEK, Cibele (orgs). *Hegemonia às Avessas*. São Paulo: Boitempo, 2010.

\_\_\_\_\_. “Prefácio” In: MARICATO, Ermínia (org.). *A produção da casa (e da cidade) no Brasil industrial*. São Paulo: Editora Alfa – Omega, 1982. (orig. 1979).

PASINI, Leandro. “Mano Brown: poesia e lugar social – leitura dos seus raps no horizonte da poesia brasileira”. In: *Revista Cultura e Pensamento*. n 3, 2007.

PEÇANHA, Érika. *É tudo nosso! Produção Cultural na Periferia Paulistana*. Tese de Doutorado em Antropologia Social. São Paulo. FFLCH-USP, 2011.

\_\_\_\_\_. *Vozes Marginais na Literatura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

PEREIRA, Alexandre. “Pichando a cidade: apropriações “impróprias” do espaço urbano”. In: MAGNANI, José Guilherme & MANTESE, Bruna (Orgs.). *Jovens na Metrópole*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2007.

PREPONDERAR. In: Novo Dicionário da língua portuguesa. Curitiba: Editora Positivo, 2009.

POCHMANN, Marcio. *Nova Classe Média? O Trabalho na Base da Pirâmide Social Brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2012.

RIBEIRO, Fabiana Valdoski. *A produção do lugar na periferia paulistana*. Dissertação (Mestrado em Geografia Humana). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.

RIBEIRO JR, Amaury. *A Privatária Tucana*. São Paulo: Geração Editorial, 2011.

RIZEK, Cibele. “Práticas Culturais e Ações Sociais: Novas Formas de Gestão da Pobreza” In: *Cadernos PPG-AU*. Ano 10. Número Especial. Capes/MINC/FAU/UFBA, 2011. p. 127-142.

ROCHA, Janaína; DOMENICH, Mirella & CASSEANO, Patrícia. *Hip hop – A Periferia Grita*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.

RODRIGUES, Glauco. “Quando a política encontra a cultura”: a cidade vista (e apropriada) pelo movimento *hip-hop*” In: *Revista Cidades: Ativismos Sociais e Espaço Urbano*. Vol 6, Num 9, 2009.

ROLNIK, Raquel. *A cidade e a lei*. São Paulo: Nobel, 1997.

\_\_\_\_\_. & NAKANO, Kazuo. “As armadilhas do pacote habitacional” In: *Le Monde Diplomatique Brasil*. Ano 2, nº 20, março, 2009.

ROUGET, Gilbert. *La Musique et la Transe*. Paris: Éditions Gallimard, 1990.

SADER, Éder. *Quando novos personagens entraram em cena*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

SANCHES, Pedro Alexandre. “Mano Brown inaugura o orgulho de ser paulista”. In *Blog Ultrapop*. www.yahoo.com.br, publicado em 14/12/2011.

SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. *Um Mestre na Periferia do Capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

\_\_\_\_\_. “Cultura e Política: 1964-1969”. In: *O Pai de Família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SCIRÉ, Claudia. *Consumo popular, fluxos globais: práticas, articulações e artefatos na interface entre a pobreza e a riqueza*. São Paulo: Dissertação (Mestrado) em Sociologia, FFLCH-USP, 2009.

SECCO, Lincoln. *História do PT. 1978-2010*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2011.

SILVA, Ana Amélia da. “A luta pelos direitos urbanos: novas representações de cidade e cidadania”. In: *Espaço & Debates*, nº 30, São Paulo: NERU, 1990.

SINGER, Paul. *Economia Política da Urbanização*. São Paulo: Brasiliense, 1973.

SINGER, André. *Os Sentidos do Lulismo. Reforma Gradual e Pacto Conservador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

\_\_\_\_\_. “Novas Expressões do Conservadorismo Brasileiro”. Entrevista concedida a Luis Brasilino In: *Le Monde Diplomatique Brasil*, Ano 6, n 63, outubro, 2012a, p. 20-21.

\_\_\_\_\_. “As raízes sociais e ideológicas do lulismo” In: *Revista Novos Estudos*, nº 85, dezembro de 2009.

TAKAHASHI, Henrique. “Capítulo 4, Versículo 3; O Crime na teologia dos Racionais MC’s”. Texto não publicado, 2011.

TATIT, Luis. “Marchinha e Samba-Enredo” In: *Todos entoam*. São Paulo: Publifolha, 2007. p. 200-202.

\_\_\_\_\_. *O Cancionista*. São Paulo: Edusp, 1996.

TEDÉIA, Gilberto. “Transgressão simbólica e crítica social: notas marcuseanas sobre o Marighella de Racionais MC’s”. Anais do 2 Colóquio de Marxismo e Produção Simbólica: Periferia e Periferias Outras”. UNB, 2012.

TELLES, Vera da Silva. *A cidade nas fronteiras do legal e ilegal*. Belo Horizonte: Fino Traço Editora, 2012.

\_\_\_\_\_. & CABANES, Robert. *Nas Tramas da Cidade: Trajetórias Urbanas e Seus Territórios*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

THOMPSON, Edward Palmer. *A Formação da Classe Operária Inglesa. 3 Volumes*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

TICKNER, Arlene. “El hip-hop como red transnacional de producción, comercialización y reproducción cultural” In: *Revista Temas*, nº 48, La Habana, 2006.

TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: um tema em debate*. São Paulo: Editora 34, 1997.

\_\_\_\_\_. *Pequena História da Música Popular*. São Paulo: Art Editora, 1991.

TOMMASI, Livia. “Culturas de Periferia: Entre o Mercado, Os Dispositivos de Gestão e o Agir Político.” Anais do XVIII Congresso da ALAS (Associação Latinoamericana de Sociologia). Buenos Aires: ALAS, 2011.

\_\_\_\_\_. & VELAZCO, Dafne. “A produção de um novo regime discursivo sobre as favelas cariocas e as muitas faces do empreendedorismo de base comunitária”. Anais do 35º Encontro Anual da ANPOCS. São Paulo: Anpocs, 2011.

TROTTA, Felipe. *O Samba e Suas Fronteiras*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

VAL, Ana Paula do. “Economia da Cultura Comum”. In: *Teoria e Debate*, Edição 101. São Paulo, Editora Perseu Abramo, 2012.

WACQUANT, Loic. “O lugar da prisão na nova administração da pobreza”. In: *Revista Novos Estudos*, nº 80, 2008, p. 9-19.

\_\_\_\_\_. *As Prisões da Miséria*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

YÚDICE, George. *El Recurso de la Cultura. Usos de la cultura en la era global*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2006.

ZALUAR, Alba. *A máquina e a revolta: as organizações populares e o significado da pobreza*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. *Condomínio do diabo*. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ e Revan, 1994.

ZENI, Bruno. “O negro drama do rap: entre a lei do cão e a lei da selva”. In: *Revista Estudos Avançados*, v 18, nº 50, São Paulo, 2004.

### ***Programas televisivos citados***

METRÓPOLIS - TV Cultura, 05/05/2011.

SPTV – Quadro *Cultura Popular* - TV Globo

JORNAL DA BAND – Rede Bandeirantes de Televisão, 03/01/2013

### ***Materiais audiovisuais consultados***

MANO BROWN. *Entrevista concedida ao Programa Roda Viva*. São Paulo: TV Cultura, ago/2007.

RACIONAIS MC’S. *Mil Trutas, Mil Tretas*. São Paulo: Cosa Nostra, 2006.

\_\_\_\_\_. *Entrevista concedida ao Programa VMB*. São Paulo: MTV, 20/08/2012.

### ***CDS consultados***

GUERRILLA SECA. CD *Libre pero preso*. Caracas: Produção Independente, 2008.

RACIONAIS MC’S. CD *Holocausto Urbano*. São Paulo: Zimbabwe Records, 1990.

\_\_\_\_\_. CD *Racionais MC’s* (coletânea). São Paulo: Zimbabwe Records, 1993.

\_\_\_\_\_. CD *Sobrevivendo no Inferno*. São Paulo: Cosa Nostra Fonográfica, 1997.

\_\_\_\_\_. CD *Nada Como Um Dia Após o Outro Dia*. São Paulo: Cosa Nostra Fonográfica, 2002.

\_\_\_\_\_. CD *Tá na Chuva*, 2009.

*Letras de músicas e poesias citadas*

ADONIRAN BARBOSA. “Vide Verso Meu Endereço”. Autor: Adoniran Barbosa. In: CD *Adoniran Barbosa 2 em 1*. EMI, 2003.

\_\_\_\_\_. “Trem das Onze”. Autor: Adoniran Barbosa. In: CD *Adoniran Barbosa 2 em 1*. EMI, 2003.

CAMISA VERDE E BRANCO. “Negro Maravilhoso”. Autor: Talismã. Carnaval 1982.

CHICO BUARQUE. “Gente Humilde”. Autores: Garoto, Chico Buarque e Vinicius de Moraes.

GERALDO FILME. “Vamos Balançar”. Autor: Geraldo Filme. In: CD *Geraldo Filme, memória Eldorado*. Gravadora Eldorado, 2003.

GILBERTO GIL. “Punk da periferia”. Autor: Gilberto Gil, In: CD *Extra*, Gravadora Warner Music, 1983

MARIO BENEDETTI. “Quiero creer que estoy volviendo” In: *Geografias*. Montevideo: Punto de lectura, 2010 (1984).

NEGRITUDE JÚNIOR. “Gente da gente”. Autores: Wagninho e Netinho. In: CD *Gente da gente*, 1995.

NENÊ DE VILA MATILDE. “Palmares, Raiz da Liberdade”. Autores: Armando da Mangueira e Jangada. Carnaval 1982.

TITA REIS. “Sujeito Periférico”. Autores: Tita Reis, Renato Gama e Luciano Carvalho. CD *Sujeito Periférico*. Produção Independente, 2012.

UNIDOS DA LONA PRETA. “Povo do Campo e da Cidade: Tâmo junto e misturado”. Carnaval 2010. Composição coletiva. CD *Batucada do Povo Brasileiro*. Produção Independente, 2011.

\_\_\_\_\_. “E Faz-se a luta... Uma homenagem à toda companheirada”. Carnaval 2012. Composição coletiva.

ZECA PAGODINHO. “Deixa a vida me levar”. Autores: Serginho Meriti e Eri do Cais. In: CD *Deixa a vida me levar*. Gravadora Universal Music, 2002.

### ***Entrevistas realizadas***

Dalva da Silva. Branca. 61 anos. Ex-militante do PT e das CEBs nos anos 1980, e liderança política na zona leste de São Paulo. Hoje é aposentada e mantém uma associação comunitária no bairro da Vila União. Entrevista realizada em 2012.

Edison Júnior. Negro. 28 anos. *Rapper* e militante do Levante Popular da Juventude. Morador da Cohab II, em José Bonifácio. Entrevista realizada em outubro de 2012. Conversas intermitentes desde 2001.

Fernando Alves. Negro. 35 anos. Trabalhador no ramo do comércio. Estudante de Filosofia. Morador de bairro popular da zona leste de São Paulo. Entrevista realizada em dezembro de 2011. Conversas intermitentes desde 2004.

Guiné. Negro. 39 anos. Ex-participante do movimento hip-hop e ativista cultural. Morador do Parque São Lucas. Entrevistas realizadas em novembro e dezembro de 2009.

Luciano Carvalho. Branco. 37 anos. Ator e produtor cultural. Fundador e integrante do Coletivo Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes. Morador da Cohab I, em Artur Alvim. Entrevista realizada em agosto de 2012. Conversas intermitentes desde 2007.

Tita Reis. Pardo. 35 anos. Músico, professor e *Sujeito Periférico*. Integrante do Coletivo Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes e do Movimento Cultural de Guaianases. Morador de Guaianases. Entrevistas realizadas em setembro e outubro de 2012. Conversas intermitentes desde 2002.

Foram realizadas também ao redor de trinta entrevistas com menor nível de sistematização. Estas entrevistas são citadas no decorrer do texto. Sobre a metodologia destas entrevistas e de sua utilização, ver o item *Procedimentos de Pesquisa* na *Introdução* desta tese.

### ***Eventos presenciados***

WISNIK, José Miguel. *Música e Indústria Cultural*. Palestra proferida no Teatro da Aliança Francesa em 20/10/2010.

*Estéticas da Periferia. Arte e Cultura nas Bordas da Metrôpole*. Seminário realizado no Parque do Ibirapuera. Organizadores: *Ação Educativa, SESC, PMSP, Embajada de Espanha en Brasil, Centro Cultural da Espanha-SP*. 02 a 08/05/2011.

*Estéticas das Periferias. Arte e Cultura nas Bordas da Metrôpole*. Organizadores: *Ação Educativa, Embajada de Espanha en Brasil, Centro Cultural da Espanha-SP*. 27 a 30/08/2012.

**Sítios consultados**

[www.afamiliarap.com.br](http://www.afamiliarap.com.br)  
[www.doladodeca.com.br](http://www.doladodeca.com.br)  
[www.doloresbocaaberta.blogspot.com](http://www.doloresbocaaberta.blogspot.com)  
[www.ibge.com.br](http://www.ibge.com.br)  
[www.passapalavra.org](http://www.passapalavra.org)  
[www.pt.org.br/tv](http://www.pt.org.br/tv)  
[www.soma.am](http://www.soma.am)  
[www.youtube.com](http://www.youtube.com)

**Periódicos consultados**

*LE MONDE DIPLOMATIQUE*  
 Outubro/2012. Ano 6 – número 63.

**Revistas consultadas**

*REVISTA VEINTITRES*  
 Buenos Aires. Argentina. Época II. Año 14. Numero 747. 25/10/2012.

**REVISTA CAROS AMIGOS**

*Edição Especial: Literatura Marginal: a Cultura da Periferia: Ato I. São Paulo, agosto de 2001.*

*Edição Especial: Literatura Marginal: a Cultura da Periferia: Ato II. São Paulo, junho de 2002.*

*Edição Especial: Literatura Marginal: a Cultura da Periferia: Ato III. São Paulo, abril de 2004.*

**Jornais consultados**

*Folha de São Paulo*  
 Edição de 21/11/2012