

“Música é diversão, subversão”

(De Leve- “Essa é pros amigos”)

O alvo principal desse artigo é a trajetória criativa de Ramon Moreno, de 31 anos, também conhecido como “De Leve”, e como a produção musical desse músico que interage com outros atores sociais e ao mesmo está ligada a certa experiência que é traduzida a partir da suas produções musicais e do “estilo de vida” e “visão de mundo” que está conectado a ele. Esse estilo de vida é construída pela interpretação da sua vivência na sua cidade natal, Niterói, e principalmente pelo bom humor e pela “zuação<sup>1</sup>” que fazia parte pela suas experiências naquela cidade. A “zuação” se constitui nas descrições jocosas e piadas grotescas que faz sobre os que participam do seu universo criativo. Dessa forma, a inserção diferenciada desse ator dentro da cultura hip hop está marcada pela vivência dessa arte a partir desse lócus urbano.

### **I. O hip hop e a experiência urbana.**

Tricia Rose (1997) nos traz uma importante reflexão no seu pioneiro estudo sobre a cena hip hop nos EUA: a experiência urbana é vista como um fator primordial para o surgimento do movimento hip hop. Tomando como base a transformação da cidade de Nova Iorque em sua reestrutura pós-industrial, em que se agravaram as desigualdades sociais e que se dividiu entre brancos ricos e negros e hispânicos que ocupavam as periferias e favelas. A partir dessa mudança, porém, construiu-se um novo “estilo que ninguém segura”, impreterivelmente atrelado às relações sociais e comunitárias travadas dentro desses espaços economicamente desprivilegiados. O grafite, o *breakdancing*, a discotagem e os ritmos poéticos do *rap* se fundem como estratégia de

---

<sup>1</sup> Para uma definição de “zuação”, ver: ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de & TRACY, Kátia Maria de Almeida. Subjetividades em deslize: Da lógica da identidade aos fluxos de identificação. In: **Noites nômades: espaço e subjetividade nas culturas jovens contemporâneas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

sobrevivência dos jovens que habitam e traçam suas relações sociais nessas comunidades pobres.

Tomemos, então, como base o pensamento de Rose e podemos aplicá-lo ao movimento hip hop brasileiro (e mais especificamente a experiência dos *rappers* niteroienses):

O hip hop duplicou, reinterpretou a experiência da vida urbana e apropriou-se simbolicamente do espaço urbano por meio do sampleado, da postura, da dança, do estilo e dos efeitos de som. (ROSE 1997:193)

Podemos constatar que a influência do meio urbano têm sido uma marca constante nas composições dos *rappers* norte americanos desde o começo dos anos 70. E nos anos que seguiram, composições como “South Bronx<sup>2</sup>” do conjunto Boogie Down Productions, “Straight Outta Compton<sup>3</sup>” do grupo NWA, “To Live and Die in La<sup>4</sup>” de 2Pac, “Seattle ain’t bullshittin” de Sir Mix a Lot<sup>5</sup>” e “Welcome to Atlanta<sup>6</sup>” da dupla Outkast reforçaram essa tendência. Assim, a partir dessas músicas as periferias de Nova Iorque, Los Angeles, Seattle e Atlanta ganhavam vida e a influência da vida social da cidade é apresentada como “presença audível, explicitamente citada e o *rap* toma a cidade e seus múltiplos espaços como um pilar da sua produção cultural”. (FORMAN 2004: 203)

De forma similar ao exemplo estadunidense, os *rappers* brasileiros de periferia também inscreveram a experiência do meio urbano em centros

---

<sup>2</sup> BOOGIE DOWN PRODUCTIONS. South Bronx. In: **Criminal Minded**. Nova Iorque: Warner/B Boys Records:1987. 1 disco sonoro.

<sup>3</sup> NWA. Straight outta Compton. In: **Straight outta Compton**. Los Angeles: Relativity/ Priority Records, 1989. 1 disco sonoro.

<sup>4</sup> SHAKUR, Tupac. To live and die in L.A. In: **The Don Killuminati: The Seven Day Theory**. Los Angeles: Death Row Records/Interscope, 1996. 1 disco sonoro.

<sup>5</sup> SIR MIX A LOT. Seattle ain’t bullshittin. In: **Mack Daddy**. Washington: Uptown Records/Def American Recordings, 1992. 1 disco sonoro.

<sup>6</sup> OUTKAST. Welcome to Atlanta. In: **Southernplayalisticadillacmuzik**. Atlanta: LaFace/Arista Records, 1994. 1 disco sonoro.

desprivilegiados economicamente como fator marcante para as suas criações. Em músicas como “Pânico na Zona Sul<sup>7</sup>”, “Fim de semana no Parque<sup>8</sup>” e “Da ponte para cá<sup>9</sup>”, Racionais Mcs (um dos pioneiros conjuntos de hip hop do país), faziam constante referência à periferia de Capão Redondo (localizada na Zona Sul de São Paulo), onde habitavam e localizavam seus relatos.

De Leve também dá importância ao lócus urbano em que viveu. Em “Eu Bolo”, ele descreve Niterói como “o lugar que tudo serve/como eu também<sup>10</sup>”. Já em “Estilo Foda-se<sup>11</sup>”, cita o bairro de Pé Pequeno, na zona sul da cidade, onde conviveu por boa parte da sua infância e adolescência. E em “Rolé de Camelim<sup>12</sup>”, ele descreve um passeio pela cidade usando o seu “camelim”, ou seja, sua bicicleta. Proponho, porém, que De Leve se apresenta como um mediador, conforme conceituado por Gilberto Velho (1994), pois transita entre mundos sociais **diferentes: entre as práticas do movimento hip hop e a sua vivência nas localidades de “camadas médias” em Niterói. Sua construção musical propõe uma forma de construir narrativas que não passam pela periferia, mas** que são compreendidas a partir de sua visão de mundo particular. Aqui, o *rap* na cidade ganha força ao ser experimentada e redefinida de forma diferenciada.

## **II. O fazer musical do De Leve numa performance em Santo André.**

A produção da música de De Leve nos oferece símbolos construídos que nos podem revelar muito sobre algumas relações sociais em nossa sociedade. Dessa forma, concordo com Clifford Geertz (2009) ao afirmar que a arte pode

---

<sup>7</sup> RACIONAIS MC's. Pânico na Zona Sul. In: **Holocausto Urbano**. São Paulo: Gravadora Zimbabwe, 1990. 1 disco sonoro.

<sup>8</sup> Idem. Fim de semana no parque. In: **Raio X Brasil**. São Paulo: Gravadora Zimbabwe, 1992. 1 disco sonoro.

<sup>9</sup> Idem. Da ponte para cá. In: **Nada como um dia após o outro dia**. São Paulo: Cosa Nostra: 2002. 1 disco sonoro.

<sup>10</sup> DE LEVE. Eu bolo. In: **O estilo foda-se**. São Paulo: Tomba Records/Segundo Mundo (Sony Records), 2004. 1 disco sonoro.

<sup>11</sup> Idem. O estilo foda-se. In: **Introduzindo De Leve**. Niterói: Tomba Records, 2001. 1 disco sonoro.

<sup>12</sup> Idem. Rolé de Camelim. In: **Manifesto ½ 171**. Rio de Janeiro: Gravadora Independente, 2006. 1 disco sonoro.

se apresentar como um “sistema cultural”, uma janela privilegiada para compreender como certas manifestações artísticas podem nos ajudar a traduzir visões de mundo e ethos de certos grupos sociais. Se o antropólogo americano viu que os instrumentos e os agentes produtores da pintura italiana do século XIV e da poesia Islâmica podem ser peças-chave para interpretar as “experiências humanas” dessas sociedades, as práticas musicais que De Leve produz e seus significados simbólicos podem “materializar uma forma de viver” específica que faz parte de representações artísticas contemporâneas.

O etnomusicólogo John Blacking (2007) também acreditava que era possível compreender uma experiência e performance musical em relação aos outros aspectos de uma dada sociedade. Dessa forma, ele propunha pensar a música como “um sistema cultural gerativo” e que os diversos aspectos de um “fazer musical” que influenciam a vida social presente. A música influenciava os discursos e criava formas simbólicas utilizadas na experiência social desses espectadores. Ou melhor:

As maneiras pelas quais as pessoas situam a música dentro de outros modos de atividade social: as classificações, metáforas, metonímias, similaridades e outros meios que utilizam para incorporá-la na textura de “seu estilo de vida particular.” (BLACKING 2007: 206)

Assim, defendo que o trajeto das suas performances e composições criam um fazer musical que constroem campos de possibilidades que vão além de Niterói e são compartilhados por diversos atores e suas práticas culturais tanto dentro do movimento hip hop quanto fora dele. Os códigos simbólicos e as interligações das relações sociais geradas pelo fazer musical do De Leve estão intrinsecamente mediados por sua experiência urbana.

Ao explorar o humor como força motriz da sua produção criativa, ele realiza uma produção que desafia algumas convenções presentes no movimento hip hop no Brasil. Ao mesmo tempo, essa busca pelo riso gera uma forte associação a um ethos e um “sentimento de localidade” tipicamente niteroiense. Constatei na minha pesquisa de campo que em performances no

Rio de Janeiro, São Paulo, Maricá, Petrópolis, Florianópolis, Curitiba, Brasília, e com destaque especial para Santo André, essa forma engraçada de conceber o *rap* é parte crucial do fazer musical construído por ele e pelo seu posicionamento diferenciado por aqueles que interagem nos eventos.

Em um desses eventos realizado na cidade de Santo André no dia 14 de novembro de 2010, eu pude observar como o fazer musical do De Leve foi compartilhado e construído com outros autores sociais. Essa cidade da região do ABC paulista é considerada um importante centro de produção e recepção da cultura hip hop nacional. O SESC local já tinha recepcionado diversas edições de shows de atrações norte americanas como os rappers Jurassic 5 e Nas. Ele mesmo já tinha realizado um evento com o conjunto que fizera parte chamado Quinto Andar<sup>13</sup>. Mas estava particularmente ansioso pelo que estava por vir.

Tal evento foi organizado por dois produtores independentes, sendo que um deles estava aproveitando a oportunidade para comemorar seu aniversário. O acontecimento foi amplamente divulgado pelas redes sociais da internet como o Orkut, Facebook e Twitter. E o Tupinikim Bar, casa de festas escolhida para recepcionar o cantor, teve a lotação esgotada antes mesmo do início do evento. O Tupinikim Bar é localizado na área central de Santo André e de fácil acesso para quem estava chegando de outras regiões da cidade. Além disso, possuía um terreno bem amplo, com um prédio de dois andares e estimava-se que tinha uma capacidade total para quinhentas pessoas.

Existem alguns detalhes importantes para o preparo da sua performance. De Leve, porém, não gostava muito de fazer passagem de som. Considerava o trabalho desnecessário, pois já sabia todas as músicas e que o teste não evitaria possíveis imprevistos da performance ao vivo. De fato, houve momentos, em que a acústica do lugar e os microfones apresentaram falhas depois do teste de som. Em Santo André ele não viu problemas com a

---

<sup>13</sup> O coletivo Quinto Andar, fundado por De Leve e os seus conterrâneos e amigos de infância, o MC Marechal e o DJ Marcos Castro foi ativo entre 1999 e 2004. Com passar dos anos, o coletivo ganhou o reforço dos MCs Shawlin, Kamau, Tapechu, Gato Congelado, Lumbriga, Bruno Marcus e também contou com os ritmos do falecido DJ King. Tendo a internet como força motriz de divulgação, ganham notoriedade pelo rap feito de forma caseira e caracterizada por ser propositalmente feito de “forma mal feita”

qualidade acústica do lugar e de fato o evento transcorreu sem deficiências técnicas. Seguimos com Robertinho e Nádia para conhecermos onde estaríamos hospedados.

Outro aspecto importante do preparo para a performance, há também a escolha do figurino. A vestimenta é parte importante da apresentação dos músicos de hip hop. Aqui no Brasil a sua maioria opta por camisetas largas, casacos grandes, bonés do beisebol norte americano confeccionado por marcas ligadas ao rap como Adidas ou mesmo camisas de times de futebol do Brasil. No começo da sua carreira musical, De Leve me contou que causava estranhamento no “meio do rap”, pois usava camisetas regatas, bermuda e chinelos de dedos da marca Havaiana para realçar o seu “estilo foda-se”, propositalmente largado, conforme uma das suas músicas já citadas.

De Leve não se veste mais “largado”, mas opta por trajar-se de forma diferente de outros rappers. No evento em Santo André, ele se “fantasiou” de trabalhador de plataforma de petróleo, com direito à macacão laranja fosforescente e óculos de proteção. Eu o vi já pronto, tomei um susto e dei uma risada. De Leve prontamente respondeu: “Eu estou no ABC Paulista e sou trabalhador na era Lula, Neiva”. Essa escolha de figurino diferenciado faz parte da sua incessante “busca pelo riso”.

Em seu clássico ensaio sobre a teoria da construção do cômico e do risível, *O Riso*, Henri Bergson (1987) nos traz certos exemplos literários como o parceiro de Dom Quixote, Sancho Pança, que, dentre muitas razões, nos faz rir pelas opções absurdas das suas vestimentas. Essas opções de “desvio” das roupas habituais pode fazer rir; apresenta-se como um disfarce e uma inversão de expectativas que tem como principal efeito singularizar a proposta de comicidade do De Leve.

Ao chegar no Tupinikim Bar, De Leve teve uma chegada triunfal. Até chegarmos à parte coberta, demoramos um bocado, pois algumas pessoas paravam e o olhavam admiradamente. A boa maioria gargalhava e gritava frases como: “Tá tirando onda<sup>14</sup>, De Leve”. Valeu, Lula”. Podemos retomar as

---

<sup>14</sup> Tirar onda é sentir-se bem, provocar.

formulações de Henri Bergson sobre a função social do riso, pois aqui o riso se conectava a significados presentes naquela sociedade (ALBERTI, 1999, p.185). Trajar-se como um trabalhador de plataforma de petróleo fora do devido contexto soa absurdo, mas essa caricatura responde aos contornos políticos do momento em que nos encontrávamos – era novembro de 2010 e estávamos em meio a campanha eleitoral para presidente. A opção era também um desafio às normas e expectativas vigentes presentes num show de hip hop no Brasil.

A abertura do evento também é um detalhe muito importante. Os músicos que abrem esse evento são uma parte importante, pois são incumbidos de manter o interesse do que estão ouvindo e também “esquentam o clima” para a atração principal. Em Santo André, observei que os DJs escolhiam batidas musicais e referências que antecipavam o que viria em seguida.. Os 8manydjs, coletivo de DJs incumbido com a performance antes do De Leve, entremearam em sua participação duas músicas de rappers niteroienses, que foram parceiros influentes para a trajetória artística do De Leve: “Nas ruas<sup>15</sup>” de SpeedFreaks, e “Mister Niterói<sup>16</sup>” de Gustavo Black Alien.

O show do De Leve começou com uma vinheta que reproduzia o famoso jingle do estúdio hollywoodiano *Twentieth Century Fox*. De Leve, então, surgia por trás dos *turntables* dos DJs. E logo provoca risadas e olhares espantados com sua vestimenta de trabalhador de plataforma de petróleo. Mas, antes mesmo de começar a rimar, ele já abria o macacão, exibindo uma camiseta do Quinto Andar. Eis um gesto simbólico de pólos contraditórios, mas que se complementam: a nova brincadeira e o passado que agrada ao público.

De Leve atuava como atleta naquele tablado no Tupinikim Bar. Numa conversa posterior, ele reiterou essa visão e brincou que o artista deveria se “se jogar do precipício” e desejava o status de “showman”, chegando a quase exaustão física em interação com a platéia. Assim ele se confrontava com os estilos de performance mais comuns no mundo hip hop brasileiro em que

---

<sup>15</sup> SPEEDFREACKS. Nas ruas. In: **Meu nome é velocidade**. Niterói: Gravadora Independente, 2009. 1 disco sonoro.

<sup>16</sup> GUSTAVO BLACK ALIEN. Mister Niterói. In: **Babylon by Gus Volume 1- O ano do Macaco**. São Paulo: Deckdisc, 2004. 1 disco sonoro.

muitos *rappers* se concentram nas suas rimas e não optam por tanta movimentação nos palcos. Ou, em outros casos, deixam as danças ao encargo de *b boys* profissionais. Por outro lado, De Leve se engajava de forma contrária e prendia a atenção do público ao correr, fazia diversas brincadeiras e principalmente dançava de forma quase incessante durante as suas performances, que habitualmente duravam cerca de uma hora.

Naquele evento em Santo André, eu também fazia parte da performance. Nas nossas primeiras viagens, eu assistia aos eventos entre a plateia. Depois, me tornei um ajudante voluntário que carregava a sua mochila e administrava seus copos d água. Mas a partir de uma apresentação na capital de São Paulo, passei a ter lugar cativo no espetáculo. De Leve pedira para que eu fizesse o papel de DJ e fingisse estar tomando conta do repertório, que já estava completamente esquematizado. Lembrei-me do relato de Hermano Vianna (1997) de quando pode tomar conta do equipamento de som do DJ Marlboro num dos bailes funk que visitara. Num evento seguinte em Curitiba, ele me pediu de modo implícito e improvisado, sem um convite formal, para participar como dançarino. De Leve considerava que algumas das músicas necessitavam uma maior movimentação e que a audiência devia ser instigada a reagir. Para ele o evento no capital paranaense foi bem sucedido e achou que, novamente, seria interessante se eu pudesse dividir o palco com ele.

Eu me considero um dançarino péssimo. Não tenho a mínima noção de técnicas corporais e das coreografias básicas que norteiam as danças de cultura pop. Minha coordenação motora é nula e as minhas tentativas habitualmente terminam em contusões físicas ou em alvo de chacota para os outros. Mas justamente por não saber exatamente como dançar tornei-me um elemento atrativo para aqueles eventos. Não saber dançar, para De Leve, traduzia-se em risadas. Assim, como John Blacking (1985) eu acredito que a experiência mediada por aqueles que estão dançando e também por quem os assiste é muito importante para a análise de certos aspectos da vida social. Encontrei-me, então, numa posição subjetiva curiosa: ao participar da

performance, poderia compreender também como as minhas ações, seriam vistas pelo público.

Acredito que a utilização de meus movimentos desengonçados tinha justamente a intenção de criar gestos corporais absurdos que fizesse rir. Era importante que eu não “tivesse medo do ridículo”. Minha inabilidade torna meus passos uma paródia mal feita. Com meus gestos aludi então a danças como o “break voador”, gestos com as mãos imitavam gaivotas popularizadas pelo funk carioca, rodopios com as pernas, as batalhas de *breakdancing*, e até me inspirei nas coreografias de lambeaeroebica, dança da música axé historicamente concentrada no Estado da Bahia. Na sua introdução para a coletânea *Society and Dance*, Paul Spencer (1985) nos lembra que a análise das danças deve estar ligada a situações sociais particulares. Minhas performances mal ajambradas tornaram-se modos próprios de um discurso não verbal, nas quais se traduziam códigos simbólicos que aludiam à visão de mundo niteroiense mediada pelo fazer musical do De Leve. E a busca pelo riso era, mais uma vez, a força-motriz dessa experiência.

Na performance realizada em Santo André, entrei no palco quando a canção “Rolé de Camelim” começava a tocar. De Leve convocava a plateia a dar um “rolé de camelim” e eu pulei do meu canto do tablado para acompanhá-lo. Enquanto ele cantava e dançava, eu optei por uma interpretação “literal” dos versos que ele rimava. Como se tratava de uma canção com muitos jogos de palavras e trocadilhos, os meus gestos corporais pareciam acertadamente fora de lugar. No refrão<sup>17</sup>, que é o clímax da música, ensaiei gestos desajeitados que deveriam lembrar uma volta de bicicleta. Notei que o meu esforço tinha sido bem sucedido, pois observei que, na última repetição do refrão, De Leve e os espectadores em que consegui prestar atenção repetiam a minha coreografia e gargalhavam.

Depois dessa participação, na música seguinte, voltei a me esconder e me “camuflei” na parte lateral direita da área coberta. De Leve perguntava para audiência se existia “algum homem no Tupinikim Bar que se achava bonito”.

---

<sup>17</sup> O refrão é: “No mundo tem coisa boa/mas melhor não tem/do que rolé de camelim no meu walkmen”.

Como eu estava perto do palco, voltei ao tablado e levantei a mão. Ele repetia a pergunta e falava: “Putz. Você se acha bonito? Olha só”. Eu me fazia de incomodado e, com isso, ele entoou a canção “Feipa<sup>18</sup>”. O ritmo dessa música tem um *sample*<sup>19</sup> de uma música antiga de hip hop “The Message”<sup>20</sup> cantada pelo conjunto Grandmaster Flash and The Furious Five, que também foi referenciada no videoclipe de “Feipa”. Com tais referências em mente, resolvi construir minha própria versão do *breakdancing* que eu achava que poderia ser popular na época de “The Message” e também misturei tal coreografia com passos influenciados pelo funk carioca. Ao rever fotos do evento, vi que eu parecia um trem desgovernado. Na ocasião, olhei algumas vezes para o De Leve que fazia gestos de aprovação e se continha para não gargalhar.

Alguns momentos depois, também participei de outro momento de interação entre De Leve e o público. Na parte final de seu show, De Leve queria trazer um ambiente de “baile funk carioca” para o Tupinikim Bar. Ele contou que frequentou bailes durante a sua adolescência em Niterói, como o do Country Club no bairro de São Francisco, as festas em quadras no Fonseca e até mesmo no Clube Tamoio sediado na cidade vizinha de São Gonçalo. Essa vivência remetia a certo “espírito descontraído”, e as brincadeiras de algumas músicas funk produzidas nos anos 90, como o “Rap da Cabeça”, “Surfista Zona Norte” e “Rap do trabalhador<sup>21</sup>” foram influentes nas suas construções musicais.

Por outro lado, De Leve me alertara que sempre existiu uma “resistência” para a aceitação do funk carioca pelo movimento hip hop. Era comum entre alguns espectadores e *rappers* a visão de que o funk era “música de alienado”, “não tinha conotações políticas” e “incentivava a violência e desagregava a

---

<sup>18</sup> DE LEVE. Feipa. In: **Manifesto** ½ 171. Rio de Janeiro: Gravadora Independente, 2006. 1 disco sonoro.

<sup>19</sup> Definição histórica do *sample*: “Os primeiros DJs se utilizavam de vitrolas tiradas do lixo para tirar um novo som, o chamado scratch, se valendo de duas vitrolas tocando músicas simultâneas. Seria este também o iniciado chamado *sample*, pois tal som era gerado a partir de recortes sonoros de velhos discos disponíveis” in: NEIVA, Gabriel. Uma nova representação cultural: a trajetória do Public Enemy dentro do movimento hip hop norte americano. In: **Caderno Universitário de História da UFRJ**. Rio de Janeiro: Nova Edição, ano 5, n 13, 2009.

<sup>20</sup> GRANDMASTER FLASH AND THE FURIOUS. The Message. In: **The Message**. Nova Iorque: Sugar Hill Records, 1982. 1 disco sonoro.

<sup>21</sup> Músicas presentes nas coletâneas de funk carioca “Rap Brasil” lançadas pela gravadora fonográfica Som Livre.

periferia<sup>22</sup>". Dessa forma, a partir dos anos 1990, o hip hop se tornou um sinônimo de engajamento e de denúncia da desigualdade social presente nas periferias. Por outro lado, é importante recordar que já existiam naquela época *rappers* como o Gabriel o Pensador e BNegão que construía suas rimas a partir de temáticas que iam além da realidade da favela.

De qualquer forma, em 2010, criar um "ambiente de baile funk" numa festa hip hop ainda soava arriscado. Mas para De Leve era instigante propor mais um elemento de confronto, ao provocar na platéia o espanto de tocar e dançar os ritmos cariocas. Assim, na introdução da música "México<sup>23</sup>", que tem uma batida musical influenciada pelo funk carioca, ele começou a distribuir pirulitos de marca Bolete, raramente encontrada fora do estado de Rio de Janeiro. Essa bala tornou-se ainda mais popular quando foi referenciada na canção "Quer bolete?" de MC Colibri, cujas rimas construía jogos de duplo sentido com cunho sexual a partir do consumo do pirulito<sup>24</sup>. De Leve também trazia uma forma de interpretar uma irreverência funkeira niteroiense que fazia parte da sua visão de mundo.

Eu subi no palco para ajudá-lo a distribuir os pirulitos e também "recrutar" meninas que quisessem dançar "México" no palco. Nem sempre é possível convencê-las a participar da brincadeira. Em outros eventos, como o que presenciei na capital de São Paulo, não fomos bem sucedidos nisso. Conjecturávamos algumas razões para tal resistência: timidez frente às luzes da ribalta, medo de passar vergonha e, possivelmente, certo receio da "estigmatização", de sentir-se um objeto sexual ao participar de algo que simbolize o funk carioca. Acredito que essa última interpretação me parece mais plausível para os acontecimentos que observei. É comum, para alguns espectadores de rap, que a participação feminina no baile esteja

---

<sup>22</sup> Ver DIOGENES, Glória. **Cartografias da cultura e da violência: gangues, galera e o movimento hip-hop**. São Paulo: Annablume, 2008 e HERSCHMANN, Michael. **O funk e o hip hop invadem a cena**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

<sup>23</sup> DE LEVE. México. In: **Manifesto** ½ 171. Rio de Janeiro: Gravadora Independente, 2006. 1 disco sonoro.

<sup>24</sup> MC COLIBRI. Quer bolete? In: Gravadora Independente, 2005. 1 disco sonoro.

impreterivelmente ligada ao machismo, à exploração do corpo da mulher e principalmente, como já citei, à alienação da realidade.

Em contrapartida, trabalhos recentes do meio acadêmico e cinematográfico<sup>25</sup> desafiam tais estereótipos das “mulheres-objeto”, e demonstram que o baile tem sido um terreno criativo fértil para a nova cultura jovem tanto no Rio de Janeiro quanto no resto do país. Acredito que De Leve está imbuído de uma proposição criativa consonante a essas interpretações; assim, ele traduziu certos aspectos da experiência do baile funk carioca para as festas hip hop em outras cidades.

No evento em Santo André houve uma abundância de voluntárias para acompanhar “México”. Conseguimos agregar oito pessoas no palco. O tablado estava completamente lotado com as espectadoras que estavam na linha de frente da área coberta. Naquele momento me afastei um pouco e deixei que elas compartilhassem o foco central com De Leve. Foi um momento curioso porque identifiquei, pelo menos, três grupos (inclusive o de Nádia e suas amigas) dançando no palco. Só que cada um fazia uma coreografia diferente. Um tentavam a “dança da bundinha”, presença constante nos bailes funk a partir dos anos 90. Outras imitavam coreografias popularizadas por conjuntos musicais como Gaiola das Popozudas. Já o terceiro grupo inspirava-se nos “passinhos” inventados pela dupla Claudinho e Buchecha. Eu chorava de rir e “copiava” descaradamente as danças de todas as meninas. Numa conversa posterior, De Leve rememorou admirado a repercussão daquela empreitada ao ouvir o eco ensurdecido que o refrão de México cantado no Tupinikim Bar: “Mexe o cu/Mexe o culote”. Enfim, uma bagunça divertida.

Podemos compreender que esses momentos evidenciavam um compartilhamento do fazer musical proposto por De Leve no qual todos se sentiam à vontade para participar da sua performance e dançar a vontade no palco. Dessa forma, ao sermos convidados para subir no palco, nos conectávamos à zuação e das brincadeiras que o rapper construía nas suas

---

<sup>25</sup> Ver: MIZRAHI, Mylene. **A estética funk carioca: criação e conectividade em Mr. Catra**. Tese de Doutorado. PPGSA/UFRJ, 2010; e SOARES DA SILVA, Luciane. **Funk para além da festa: Um estudo sobre disputas simbólicas e práticas culturais na cidade do Rio de Janeiro**. Tese de Doutorado. PPGSA/UFRJ, 2009. Destaco também o filme “Sou feia mas to na moda”, dirigido por Denise Garcia.

composições. E que pouco importava se dançávamos bem ou mal ou se éramos de Niterói, o que importava era brincar, ou melhor, se divertir com ele.

### **III. De Leve e a zuação entre os amigos.**

As brincadeiras de De Leve não estavam restrita às suas performances e marcavam presença constante nas suas composições. Os amigos do De Leve foram uma temática recorrente nas suas criações. Essa vivência está marcadamente presente nos primeiros anos de sua carreira. A construção de sua experiência na cidade de Niterói tem como foco importante, a relação com os amigos. Em 2002, lançou o EP “Caramujo Sonolento na terra dos cogumelos”, por meio de sítios eletrônicos na Internet. Usando o pseudônimo “Caramujo Sonolento”, e se valendo de artifícios eletrônicos para alterar sua voz, ele apresentou um rol de personagens que faziam parte do seu cotidiano, ou melhor, como descreveu no encarte eletrônico: “O Caramujo Sonolento estava muito cansado e de repente sentiu vontade de cantar sobre as figuraças que o rodeavam e deu no que deu.....”.

Essas figuraças<sup>26</sup> se apresentam de diversas formas: o pai de De Leve, que era taxista, os amigos “contadores de casos” e “enroladores” descritos em “A Lenda” e “Pequenoquio”, o vizinho “faz tudo” que revende artefatos eletrônicos e até o vendedor de bala e doces que trabalhava na sua rua, caracterizado como malandro que “corria atrás” das mulheres da vizinhança. Nessas composições, De Leve constantemente “faz graça” desses personagens, não poupando efeitos de duplo sentido e alusões aos exageros grotescos que são representados como parte da sua vida social.

Ao analisar as “matanças”, comédias dramáticas que fazem parte da brincadeira do bumba meu boi maranhense, Luciana Carvalho (2011) compreende a função cômica de uma dessas “matanças”, a matança do santo, de modo instigante. Os brincantes, geralmente empregados das grandes fazendas da região, participam daquela matança que faz graça do seu

---

<sup>26</sup> Figuraças podem ser descritos como amigos com tendências e manias excêntricas e que geralmente causam impactos nos grupos sociais em que se relacionam.

cotidiano. Recorrem ao grotesco e aos efeitos de duplo sentido nas performances. A etapa denominada de “Meia Lua” expõe a temática principal que deve ser abordada na matança. Observa-se, então, nessa etapa da trama, que os efeitos de duplo sentido e a troça também são frequentes nas falas dos brincantes. Utilizam-se recursos linguísticos como “insultos, injúrias, gozações e rebaixamentos”

De Leve também se utiliza de recursos linguísticos jocosos para construir e compartilhar sua visão de mundo baseada numa experiência da cidade de Niterói. O “Caramujo Sonolento” decide organizar suas rimas para “contar a história de vida” dos seus companheiros de bairro. Assim, ele dá importância à chamada “zuação<sup>27</sup>”, parte crucial do seu discurso musical. A “zuação” se constitui nas descrições jocosas e piadas grotescas que faz sobre as escolhas de vida e das maneiras de ser dos seus amigos. Essas composições contêm aspectos reveladores da comicidade nas suas rimas; com elas compreendemos como ele representava e traduzia sua visão do seu dia-a-dia dentro daquela cidade.

Torna-se importante fazer menção à etnografia de Anthony Seeger (1977; 1980) fez sobre os Suyá realizada nos anos 70. O antropólogo viveu durante quase dois anos entre os nativos da Baixa Amazônia. Concluiu que a música foi um fator importante para a compreensão da organização social e das relações de parentesco do grupo. Sua experiência mostra como certos aspectos da vida social podem ser desvendados a partir das composições e da performance musical. Ou melhor,

A música é uma forma específica de comunicação. Suas características não verbais fazem dela um veículo privilegiado para transmitir valores e ethos que são mais facilmente “musicados” do que verbalizados. (SEEGER 1980:84)

Seeger concluiu que os gêneros musicais dos Suyá, o ngere e o akia, são elementos centrais para compreender a cosmologia daquela tribo. Os laços de parentesco entre os homens e as irmãs eram muito fortes e, uma vez que o homem se afastava da sua irmã ao habitar outra casa; as expressões e as performances orais eram formas privilegiadas de comunicação para mitigar a distância entre eles. Por isso, os homens Suyá cantavam o akia para as suas irmãs, realçando a *“perspectiva do desempenho e o reconhecimento da importância do seu contexto”*.

Dessa forma, podemos também pensar que, através do “Caramujo Sonolento”, De Leve canta para os seus amigos. A partir de algumas dessas composições, compreendemos os vínculos de amizade e a importância da jocosidade para a construção das representações da visão de mundo que encontrou na vizinhança. De Leve cria essas músicas como uma “homenagem” jocosa criando, a partir do convívio com pessoas do seu cotidiano, um rol de personagens marcantes.

Ao analisar a performance do *akia*, Seeger considera que “a intenção do intérprete” é muito importante. Dessa forma, De Leve “canta” para os seus amigos de forma diferente; opta por uma constante alteração de voz no seu timbre e no tom da sua voz que torna-se irreconhecível, realçando assim uma posição diferenciada dessas músicas em relação outras composições suas. Além disso, devemos também considerar o contexto em que ele as produz: ele distribuiu gratuitamente essas canções entre os seus amigos e, quando ainda estávamos nos primórdios da Internet no país, ele já compartilhava o álbum completo em sítios virtuais.

Dentre as canções do “Caramujo Sonolento”, a que mais se destacou entre os ouvintes da Internet foi “A lenda<sup>28</sup>”. Nessa composição, De Leve, com a voz extremamente alterada, descreve fragmentos das aventuras de um amigo que tem a “incrível” destreza de “bolar” confusões e criar frases de efeito como “só fumo o [cigarro] Lucky Strike” e “eu não chamo minha vó de

---

<sup>28</sup> DE LEVE. A lenda. In: **De Love**. São Paulo: Ideal Records/100 por cento Skate, 2009. 1 disco sonoro.

“cumpadi”, mas sim de meu brother<sup>29</sup>” que são “sem pé nem cabeça”. Nas performances em que pude acompanhá-lo, essa canção geralmente provocava uma intensa resposta da plateia, principalmente quando De Leve perguntava se alguém conhecia uma “lenda” dentro do seu grupo social. De certa forma, os espectadores parecem se identificar com as incongruências do seu amigo, fazendo-os rememorar as “figuraças” que fazem parte do seu dia a dia.

Acredito também que as composições do “Caramujo Sonolento” podem ser consideradas como indícios de “relações jocosas”. Dentro da tradição da antropologia britânica, as chamadas “joking relationships” tiveram em Alfred Radcliffe Brown (1973) seu articulador mais célebre. Ele almejava construir uma teoria geral que explicasse como a “zombaria” e a “troça” eram funções cruciais para sociedades em diversas partes do mundo. Creio que a “zuação” com seus amigos pode ser pensada dessa forma.

Radcliffe Brown apontava para a “amizade” como um componente importante para a compreensão das condutas sociais nas “relações jocosas”. Ou seja, para De Leve a “zuação” em forma de música também representava uma forma de retribuir o afeto aos seus amigos. Conforme já mencionamos, ele escreveu a composição “Pequenoquio” para o seu amigo Guto, conhecido por suas constantes e fantasiosas histórias. Certa vez perguntei a ele se Guto tinha ficado chateado com o conteúdo da música. A resposta foi um retumbante “Claro que não! Ele adorou ter sido mencionado e homenageado”. Tal reação também pode ser inferida pelo fato de que a voz do próprio amigo gravada em uma mensagem para De Leve tenha sido utilizada em um trecho da música.

No começo de “Pequenoquio”, Caramujo Sonolento nos convida a entrar na “terra da mentira”, em que enumera histórias mal contadas de Guto pelas vizinhanças da cidade de Niterói:

Pequenoquio, mentiroso igual a Maluf

Mentiroso diz que foi a Toquio

Não estuda, mas vive na UFF

---

<sup>29</sup> “Cumpadi” e “Brother” são gírias comumente associadas a jovens do Estado do Rio de Janeiro e que se referem àqueles que são seus camaradas e “amigos do peito”.

Cara de pau igual a Pinóquio  
Vive no estúdio [De Leve se refere ao Tomba, estúdio de gravação da cidade]  
Quem será no interfone?  
Lá vem Guto com sua prancha ao lado  
E um caô<sup>30</sup> com muito gosto  
Pequenoquiu, em mentira é PhD  
Diz que vem trazer as coisas  
Mas cadê?<sup>31</sup>

Radcliffe Brown dividiu as “relações jocosas” em duas categorias estruturais: simétricas e assimétricas. Na primeira categoria, elas pressupõem uma brincadeira, prontamente respondida por aquele é zombado. Já no outro caso, a zombaria não é respondida. De certa forma, podemos pensar que as músicas do Caramujo Sonolento são expressões de “relações assimétricas”. Afinal, não tive conhecimento de nenhuma resposta por parte dos seus amigos. Por outro lado, essa categorização não dá conta do processo criativo, pois o conteúdo dessas composições, a interação do De Leve com seus amigos, traz fragmentos importantes para a compreensão de sua visão de mundo.

Na teoria de Radcliffe Brown, os avós e os cunhados são os alvos privilegiados das zombarias e brincadeiras. As primeiras gerações anteriores (pais e mães) são poupadas da pilhéria e são tratadas com extremo respeito. Não encontramos tais condutas no comportamento do De Leve. O Caramujo Sonolento não deixa de “zuar” o próprio pai. Em “Meu pai tem AKA<sup>32</sup>”, ele descreve o cotidiano do pai, que trabalha como taxista. De Leve empreende um tom sarcástico para narrar os “esquemas” e as malandragens do seu pai:

Faz mais mutreta<sup>33</sup> do que ministro  
No seu registro tá escrito Edson, não Marcos  
Quer sempre carona apesar de ser táxi

---

<sup>30</sup> Caô é uma gíria para mentira.

<sup>31</sup> DE LEVE. Pequenoquiu. In: **Caramujo sonolento na terra dos cogumelos**. Niterói: Gravadora Independente: 2002. 1 disco sonoro.

<sup>32</sup> AKA é uma gíria em inglês que se refere a codinomes e pseudônimos.

<sup>33</sup> “Mutreta” pode ser definido como algo ilegal, como uma forma de trapaça.

Só entra quem é Vasco, não aceita brincadeira de flamenguista  
E se o time perder ele nem vai para pista rodar  
Fica em casa até a semana que vem  
No normal sai para rua às 3 da tarde  
Antes o sol arde aí não vem que não tem<sup>34</sup>

As relações de De Leve levam em consideração que os seus amigos são parte integral das homenagens realizadas pelo “Caramujo Sonolento”. Assim, há um entendimento mútuo acerca das “zuações”, elas não pretendem chatear os amigos e sim reforçar os laços afetivos. Ao mesmo tempo, podemos compreender o caráter ambivalente dessas práticas, pois os amigos não fazem músicas para “zuar” o De Leve.

Os “Dozens” podem ser considerados como uma espécie de brincadeira do mundo social dos guetos das metrópoles norte americanas. Tal atividade envolve jovens negros e seus colegas de vizinhança que procedem em longas construções discursivas em que “zombam” suas irmãs, de seus pais, tios e mais frequentemente, de suas mães.

Robin D.G. Kelley (2004) nota, porém, que os estudos sobre “dozens” no meio acadêmico norte americano foram constantemente analisados sob valoração negativa. Ele empreende um inventário histórico sobre célebres estudos antropológicos e sociológicos dos guetos das grandes metrópoles. Identifica uma tendência em criar tipologias para descrever as populações que ali habitavam; a explicação encontrada com mais frequência era de que a música, o vestuário e usos da linguagem eram meramente “mecanismos de sobrevivência” para amenizar as dificuldades que o “Negro” de verdade tinha para viver naqueles lugares.

A figura do “Negro” de verdade ganhou força no campo acadêmico na época. Tal indivíduo era descrito como “esperto”, “malandro” e com a sexualidade a flor da pele. Dessa forma esses “Negros” exerciam funções de revolucionários, músicos, bandidos e usuários de drogas. Kelley aponta o caráter simplificador desse tipo de análise: a “cultura” negra é construída como

---

<sup>34</sup> DE LEVE. Meu pai tem AKA. **Caramujo Sonolento na terra dos cogumelos**. Niterói: Gravadora Independente, 2002. 1 disco sonoro.

um bloco monolítico, reiterando os estereótipos associados à violência e aos exageros sexuais. Não havia espaço nessas etnografias para outros atores sociais que também moravam nessas periferias, mas que geralmente não corroboravam tais condutas. Ele nos lembra de que, nessas discussões, enfermeiros, faxineiros, motoristas, professores, operários e outras funções eram comumente relegados a um papel secundário.

Os “dozens” eram então descritos como parte de cenário de violência e desagregação social. A destreza verbal dos participantes reforçava uma constante disputa por masculinidade, em que os jovens da periferia ofendiam seus familiares (com foco privilegiado nas mães) e assim expressavam o que era entendido como a cultura negra em sua plena autenticidade. Construía-se então uma espécie de “insulto ritual”, em que se evidenciava a tendência à criação de patologias sociais e grotescas que remetiam à violência e às dificuldades de sobreviver nas periferias.

Kelley discorda de tais interpretações e vê os “dozens” sob outro viés. Tal atividade era expressiva da intensa criatividade de analogias e metáforas. Seu principal objetivo daquele era gerar “risadas” a partir das brincadeiras feitas não só com os familiares, mas com a zombaria baseada nos gostos e estilos pessoais (cortes de cabelo, roupas) dos outros participantes. Observa-se a “centralidade do humor” naquela narrativa, excluindo possíveis quadros de patologias violentas e “mecanismos de sobrevivência nos guetos”. A entonação debochada e as risadas eram os principais produtos de uma intensa sociabilidade que fazia com que os “dozens” se tornassem um veículo para a incessante destreza verbal dos seus participantes.

As músicas do Caramujo Sonolento também são expressivas da destreza verbal do De Leve. De forma análoga aos “dozens”, ele constrói brincadeiras que debocham dos seus amigos e colegas de vizinhança; e o que pode parecer “humilhação” ou “grotesco” é, na verdade, parte intrínseca da visão de mundo que compartilhavam. Assim, a principal motivação é “fazer rir”. Essa proposta não “poupa” nem mesmo o personagem que De Leve “incorporou”. Em “Quem disse que o caramujo não tem coração”, ele faz troça consigo mesmo e

dispara, em versos “quase” românticos que “os meus olhos vinhos enganam que olho para outras pernas<sup>35</sup>”

Alguns anos depois do Caramujo Sonolento, De Leve retoma a temática das brincadeiras com seus amigos. Em 2006, ele compõe a já citada música “Feipa”, acompanhada por um videoclipe<sup>36</sup>, em que dedica vários versos a uma intensa rodada de “zoação” aos seus colegas de vizinhança:

Nareba tem o nariz grande, Xandinho tá cheio de espinha  
Paulinho é gago e fanho, mas pega as mulherzinha  
Eustáquio é perna fina, Zezé é miúdo  
Diogão fala para caralho enquanto Bruno fica mudo  
Augusto é desengonçado, Marcio é engraçado  
mas tomou tanta bomba<sup>37</sup> que inchou o desgraçado  
Juninho é anão, Renato cara de moeda  
quando pega na gaita até suco de limão azeda  
Piru tem olho azul, mas não pense você  
que ele não é estranho e não deixa de ser  
feio para caralho com seus dentes tortinhos  
se acha bonitão mas é feio, tadinho

Mais uma vez devemos lembrar que a “zuação” do De Leve não deve ser confundida como desrespeito gratuito. Ele é um mediador privilegiado dos seus amigos de infância, como “zuador líder”, que interpreta, através da sua música, as experiências que compartilharam ao transitarem na cidade. Luciana Carvalho (2011) nos lembra de que o “avanço nas intimidades” pelos palhaços no boi do Maranhão faz com que estejam melhores “dotados” para a atividade cômica”. A partir dessas brincadeiras, De Leve revela detalhes da vida social dos seus amigos e goza de certa “imunidade” em relação a eles que não são *rappers (tanto com seus amigos quanto nas suas performances)*.

---

<sup>35</sup> DE LEVE. Quem disse que caramujo não tem coração. In: **De Love**. São Paulo: Ideal Records/100 por cento Skate, 2009. 1 disco sonoro.

<sup>36</sup> Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=m7oa2t885Cs>>. Acesso em: 23 mar. 2012.

<sup>37</sup> “Bomba” é uma gíria para esteroides por esportistas e praticantes de musculação com o intuito de ganhar a massa muscular rapidamente. O seu uso geralmente acarreta em graves problemas de saúde.

