

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA
BRASILEIRA

ACAUAM SILVÉRIO DE OLIVEIRA

O FIM DA CANÇÃO?

Racionais MC's como efeito colateral do sistema cancional brasileiro.

São Paulo

2015

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA
BRASILEIRA

ACAUAM SILVÉRIO DE OLIVEIRA

O FIM DA CANÇÃO?

Racionais MC's como efeito colateral do sistema cancional brasileiro.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. José Miguel Soares Wisnik.

São Paulo

2015

À memória de meu pai, José Luiz de Oliveira.

A toda comunidade pobre da Zona Sul.

Negro Drama.

Salve Geral

À Capes, pela bolsa concedida.

Ao departamento de Letras Clássicas e Vernáculas.

Aos diversos professores cujo incentivo, ensino e crítica foram fundamentais para a confecção desse trabalho. Edu Teruki Otsuka, Ivone Daré Rabello, Ana Paula Pacheco, Anderson Gonçalves, José Antonio Pasta, José Geraldo. Em especial ao Marcos Natali, pela seriedade e acolhimento, ao Ariovaldo José Vidal, por me ensinar a fazer análise formal e transmitir o prazer da pesquisa, e à professora Vima, por me mostrar que a carreira universitária não precisa matar a paixão de ser educador.

Um agradecimento especial a José Miguel Wisnik, pela orientação e, especialmente, pela generosidade com que me acolheu em todos os momentos. Graças a ela posso dizer que esse trabalho saiu bem próximo daquilo que desejei. Mesmo naquilo em que esse desejo, inevitavelmente, já é traição. Inclusive e principalmente em seus defeitos, naquilo que em mim vai mais além, e que eu não abro mão de jeito algum.

A molecada do Fund. II da E.E. Samuel Klabin, que teve que ouvir Racionais muitas vezes ao longo de todos esses anos. Valendo nota, é claro.

À Dona Alzira, porque tudo o que já fiz na minha vida foi pra que ela um dia se orgulhasse. Ou pelo menos pra compensar a falta de bisnetos. Elionora, minha mãe, o maior amor da vida de um homem, pra desespero de suas esposas. Agradeço imensamente o apoio incondicional e a força na reta final.

E afinal, quem foi que disse que família não se escolhe?

Ao parceiro Renato Maldonado porque ele merece, mesmo sendo mais baixo, mais feio e mais velho do que eu. Mora no Butantã, vale ressaltar. Gabriel Gonçalves, intelectual orgânico e parceiro da vida boêmia. Muito bem dotado. Intelectualmente.

Bianca, capoeirista, campineira, Guarani roxa e amiga de peito. Anita Limulja, imigrante tailandesa que parece um gatinho e nunca tempera a comida. Pati Kruger, a mais distinta e criativa rebenta de Itapeirica das serras germânicas. Doutora bilíngue e tia do Batman. Nadine, mulher que virou mar. Já a visitei diversas vezes e aguardo retribuição. Carolzinha, artista maloqueira, pequeninha, mas que é uma parte gigante de mim.

Paulinha, minha diretora judia predileta com quem compartilho silêncios negros. Casou-se com meu amor: ganhei uma irmã. O distinto casal Longhi, Breno, micro-empresendedor com humor inglês, casca grossa e coração mole. Simone, quase 1,90 de pura elegância e charme francês. César Quitério crítico radical gourmet e sua distinta companheira Maira Marques, que merecia coisa melhor.

Cuíca e Eu adoro isso, por me ensinar que os cachorros mais legais são gatos.

O Jeca.

Tatiana Faria, pequena grande companheira de sambas, festas, crises, em cima ou embaixo das mesas. Tem mais fases que a lua: todas me iluminam.

Fezinha, o poder do branco, nascimento e morte. Às vezes penso que se concentram, nela, todas as mulheres do mundo. Renatinha e a sabedoria das cheganças, bonito de se ver. Maria Silvia:Silvia Maria. Carol.

Bel, pela completude mútua de tosqueiras, alma gêmea de baixo calão. Marijones, que levanta, sacode a poeira, dá a volta por cima. Mas, principalmente, reconhece a queda. Das mulheres mais sábias que tive o encanto de conhecer.

Carol Zu, um amor, muito amor, poliamor. Só amor. Fabito, agitador cultural, documentarista, compositor de marchinhas memoráveis, militante, fã da Dani Lins e Shanawaara nas horas vagas. Pati Terrerão, que ousou acreditar que conhecia mais de Chaves do que eu e até hoje me deve uma cachaça. Ricardo, tipo raro, economista de esquerda. Gabi, corinthiana, maloqueira e um amor. Fabi, com quem aprendi tanto. Regina, *my precious*, companheira de fé.

Polaco: já tomou ônibus lotado com violoncelo nas costas, já tomou borrachada da polícia, só não toma juízo. Edson Cabelo, antropólogo, doutor, e pagodeiro de primeira. Inayara, rainha do terreiro e musa do verão. Tio Arieih, que bota ordem na bagunça. Pedro Droca, o caçulinha da turma, macaco prego galego que não vale um real. Vai longe.

Emília, mãe da gorduchinha mais linda, sente-se tocada por Romero Britto. Jubileu, de longe a mais phyna e mais palhaça. Ton Lopes, o bigode mais respeitável de toda cidade. Vini, guitarrista negativo na cidade pós-rancor. Paulo Yasha neotropicalista reticente. Talitinha, que só come cenoura.

Thiago Coutinho, linguista, poeta, pesquisador nas horas chatas. Trabalhou por um tempo na casa da distinta senhorita Camila Dias. Fernanda, com toda força do mundo, ensinando a viver. Nelly, que se formou em direito só pra livrar minha cara por

aí, e para quem já não dou mais carona. Natasha, Fernanda, Jarbas, Mirela, Júlia e a deliciosa experiência de ser baculejado numa noite nordestina de muita chuva.

Juliane, aumentando a família Vismari. Paula, a quem admiro desde o começo da graduação. Nanda e nossos papos sobre samba, amor e feminismo. Tânia, que joga a real do a quem doer, mas que a gente ama mesmo assim. Natália, japonega. A primeira visita a gente nunca esquece.

Leopoldo, conexão transamazônica. Rafael Carvalho, escritor deslocado. Lula e Yurão, por me ensinar que o jazz não é sempre um porre. Família Sob Medida, especialmente Cris e Guarú. Família Ambulantes. A toda galera do Rio. Quem é é, quem não é o cabelo voa.

Dona Lourdes, uma das mulheres mais inteligentes que conheci na vida. Aprendi\aprendo demais contigo.

Mãe Maria. Saluba Nanã Boroco.

José Virgínio, homem da minha vida.

Gabriela, carnaval em mim.

Ao amor, que não cabe nos agradecimentos.

Atotô.

(No mais, odeio crocodilagem
é nós por nós, vagabundo)

“Vamos então falar um pouco da tradição radical brasileira, empenhada na construção nacional. É uma longa história, mas suponho que essa famosa tradição crítica brasileira – feita de um pouco de sociologia, marxismo, literatura brasileira, interpretando o Brasil como periferia do capitalismo – se esgotou. Há mais de 20 anos que ela está marcando passo porque o processo social que a alimentava já tinha se encerrado muito tempo antes. [...]É preciso dar um passo adiante, fazer uma nova teoria crítica, que tenha como objeto o capitalismo contemporâneo e o Brasil em particular [...] essa nova teoria tem que estar criticamente impregnada por isso: ela sabe onde começou, por que é que acabou e o que ela significa. A partir daí, tem que desvencilhar-se do mito da construção nacional interrompida. Acabou. Quem sabe não precisamos mais ser uma sociedade nacional?” (Paulo Arantes).

“Eu não sou artista. Artista faz arte, eu faço arma. Sou terrorista” (Mano Brown).

Resumo

Em dezembro de 2004, Chico Buarque lançou a hipótese de que o rap talvez representasse o fim da canção “tal como a conhecemos”: ou seja, aquela tradição que se caracteriza por um princípio formal melódico-entoativo que realiza esteticamente certa dinâmica de encontros culturais presentes na sociedade brasileira, e que foi incorporada a um projeto de modernização a partir da Bossa Nova. O objetivo desse trabalho é adentrar esse debate compreendendo o sentido mais amplo de seus termos, delimitando mais precisamente qual é essa tradição, o que a tornou possível, e o que se esgotou em sua forma. A partir desse reconhecimento inicial, iremos nos debruçar sobre aquele modelo estético que emerge a partir desse esgotamento, acompanhando detidamente aquela que é uma de suas mais bem realizadas elaborações - a produção do grupo paulistano Racionais MC's, verdadeiro *acontecimento* que modifica as coordenadas nas quais a música popular brasileira se reconhece. Os raps criados pelo grupo instauram um novo paradigma na canção, ao se vincular a um projeto civilizatório que rompe com certa tradição cordial brasileira, construindo um novo ponto de vista a partir da periferia.

Palavras-chave: Racionais MC's, MPB, canção popular, rap, modernização.

Abstract

In December 2004, Chico Buarque hypothesized that rap music might represent the end of the song "as we know it": that is, the end of a tradition characterized by a melodic formal principle that aesthetically performs a series of cultural encounters present in the Brazilian society, and that was also incorporated into a modernization project with the advent of Bossa Nova. The aim of this work is to enter such debate with a deep understanding of its terms, defining more precisely what that tradition is, what made it possible, and what has since been exhausted in its form. Based on this initial recognition, we will look into the aesthetic model that emerges from this exhaustion, closely analyzing what is one of its best elaborations: the production of São Paulo rap music group Racionais MCs, an event that changed the coordinates in which Brazilian popular music is recognized. The rap music created by the group set up a new paradigm for the concept of song in Brazil, by linking itself to a civilizing project that breaks with the Brazilian tradition of cordiality, building a new point of view based on the urban periphery.

Keywords: Racionais MC's, MPB, Brazilian popular music, rap, modernization.

SUMÁRIO

Introdução: O fim da canção?	01
1. A Nação MPB: dialética de uma fantasia	12
Mais ainda MPB? De novo?	12
1.1. <i>O projeto estético-utópico da Bossa Nova</i>	16
Desafinando sem perder o rebolado: anatomia de uma batida	20
A Bossa Nova como fantasia fundamental da moderna comunidade brasileira.....	28
1.2. <i>O amor, o sorriso, e o fuzil: o engajamento Bossa Nova</i>	44
1.3. <i>Imaginando e cantando e inventando a nação</i>	52
O trauma (I): de quando o progresso não caminha para frente	52
Um samba bem pra frente, triste e cabisbaixo	71
O trauma (II): a Jovem Guarda como sintoma	76
1.4. <i>Tropicalismo: o avesso obscuro da modernização</i>	86
A nação como mínima diferença	91
O querer do que em mim é de mim tão desigual	103
1.5. <i>Adeus à MPB: canção popular em fim de século</i>	112
1.6. <i>No chão sem o chão: uma forma a procura de fundamentos</i>	121
2. “Haiti” e o projeto de rap mestiço	134
2.1. <i>O ponto de vista mestiço</i>	134
2.2. <i>O enigma racial brasileiro</i>	162
Negritude sem etnicidade	162
Racismo sem raça	167
2.3. <i>Cordialidade racial mestiça</i>	178
As ideias fora do lugar.....	178
O lugar fora das ideias	185
2.4. <i>O encontro melódico-entoativo da canção</i>	194

3. “Vim pra sabotar seu Raciocínio”: Racionais MC’s como fim da canção.....	208
3.1. <i>Diário de um detento ou, o que sobrou de um país</i>	209
A dimensão espacial do sistema	209
A dimensão temporal do sistema	239
O trauma	258
O silêncio	273
3.2. <i>O ponto de vista épico</i>	275
A formação do ponto de vista épico	295
O sujeito periférico	319
Conclusão: O fim da canção... ..	350
Negro drama: derrota dentro da vitória	350
Cores e Valores ou Quanto vale o show?	361
Cores e valores: preto com preto	371
Bem-vindo ao deserto funkeiro do Real	381
Referências bibliográficas	390

INTRODUÇÃO

O fim da canção?

Em entrevista concedida à *Folha de São Paulo* no dia 26 de dezembro de 2004, Chico Buarque pela primeira vez levanta dúvidas a respeito da relevância e do lugar da canção no mundo contemporâneo:

Talvez tenha razão quem disse que a canção, como a conhecemos, é um fenômeno próprio do século passado. [...] A minha geração, que fez aquelas canções todas, com o tempo só aprimorou a qualidade da sua música. Mas o interesse por isso hoje parece pequeno. Por melhor que seja, por mais aperfeiçoada que seja, parece que não acrescenta grande coisa ao que já foi feito. E há quem sustente isso: como a ópera, a música lírica foi um fenômeno do século 19, talvez a canção, tal como a conhecemos, seja um fenômeno do século 20. No Brasil, isso é nítido. Noel Rosa formatou essa música nos anos 1930. Ela vigora até os anos 1950 e aí vem a bossa-nova, que remodela tudo - e pronto [...] Quando você vê um fenômeno como o rap, isso é de certa forma uma negação da canção tal como a conhecemos. Talvez seja o sinal mais evidente de que a canção já foi, passou.

Para além do aspecto mais polêmico da questão - a definição do que é que faz uma canção ser definida como tal, implícita na ideia de que ela pode ter um fim – o depoimento de Chico Buarque aponta para o reconhecimento de uma questão relevante no campo da canção popular brasileira. Essa passa pela percepção de que o rap, em certa medida, representa uma ruptura com o modelo de canção formatado por Noel Rosa nos anos 1930 e remodelado pela Bossa Nova. Para compreendermos o sentido mais completo do diagnóstico devemos, portanto, ensaiar uma definição daquilo que Chico denomina de “*canção tal como a conhecemos*”, para a qual o rap propõe um modelo alternativo, uma espécie de *canção tal como não a conhecemos*¹. Quais seriam, em linhas gerais, as características dessa tradição a que Chico pertence, e que afirma estar chegando ao fim?

A década de 1930 viu culminar o processo de formatação da canção popular, que vinha sendo preparada desde o início do século. Nesse período os diversos avanços no

¹ BOSCO, Francisco. Cinema-canção. In: NESTROVSKI, Arthur (org.). *Lendo Música: 10 ensaios sobre 10 canções*. São Paulo, Publifolha, 2007.

campo da produção e a ampliação do público por conta do desenvolvimento do rádio acabam propiciando um espaço para que esta ganhe maior projeção e forma mais “definida”. Entre os inúmeros atores importantes nesse processo, Noel Rosa se destaca por ter sintetizado aquela que seria considerada a forma do samba por excelência a partir de então. Nele encontramos a adoção do paradigma do Estácio² como modelo rítmico predominante (em oposição ao paradigma do *tresillo*, presente nas gravações anteriores), letras com refrão e segunda parte, uma linguagem própria bem mais próxima da fala cotidiana do que dos rebuscamentos literários e melodias que mantêm uma relação orgânica com a entoação cotidiana. Ou seja, é nesse período que a canção se configura enquanto linguagem específica, distante tanto do plano literário quanto do plano estritamente musical:

Assim, com Noel e os demais grandes compositores da década de 1930, a canção popular se afirma como canção popular: linguagem própria, irredutível à cultura erudita, musical ou literária, linguagem com compromissos de inventividade artística e sucesso comercial, linguagem atrelada ao cotidiano brasileiro, cuja história ela ajudava a criar e contar, linguagem do samba, ritmo que sintetizava séculos de sonoridade brasileira, e que a partir daí viria a se confundir com a própria identidade do país (BOSCO, 2007, p. 53).

Três aspectos estreitamente relacionados entre si são decisivos para se compreender a especificidade formal da canção brasileira – e aqui seguimos as indicações fornecidas pelo trabalho seminal de Luiz Tatit. Em primeiro lugar, o desenvolvimento de uma linguagem baseada no princípio de estabilização do modo de dizer do português brasileiro em uma forma estética que não perde de vista seu lastro entoativo. Uma melodia que não se realiza completamente enquanto tal, não deixa que a voz se torne apenas instrumento, localizando-se a meio caminho entre as dimensões prática e artística da linguagem. O amplo alcance da canção explica-se especialmente por essa capacidade de confundir-se com a própria língua, integrando nossos mecanismos psíquicos mais profundos, essencialmente constituídos pela linguagem. O que nos leva ao segundo aspecto: a não-institucionalização do saber necessário para o domínio dos procedimentos destinados à confecção da canção, responsável por seu

² SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações no samba 1917-1933*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2001.

elevado grau de penetração e organicidade em um país marcado pelo profundo afastamento da sociedade do campo dos saberes formais, espaço de demarcação de privilégios. Por fim, é preciso considerar o grau de desenvolvimento dos meios de produção da sociedade e o desenvolvimento da indústria fonográfica, responsável pela possibilidade de gravação do registro oral diretamente, sem a necessidade de formas de mediação escritas.

Assim descrita, a canção desenvolvida nesse período apresenta como princípio formal uma espécie de equilíbrio melódico-entoativo, situada entre as necessidades práticas e artísticas da linguagem, formando um conjunto delicado de forças opostas inscritas no interior da mesma linguagem (fala\melodia, código\mensagem, concentração\dispersão, lirismo\crônica cotidiana, etc). O cancionista se define como um malabarista a sustentar elementos díspares em um mesmo projeto entoativo³.

Tal princípio formal encontrava, na época, equivalência e suporte no plano estético-cultural, pois a forma do samba, baseada no princípio de equilíbrio de forças distintas, sustenta também um projeto de país. Este se baseia, sobretudo, na categoria de “encontros culturais”⁴ e em um projeto de mestiçagem – desde, é claro, a perspectiva que nos interessa aqui, sustentada por Chico Buarque e ancorada no modelo interpretativo da Bossa Nova. A forma híbrida e mestiça do samba vai confirmar o país (em sua própria constituição formal, mas também na eleição de temas como a mulata e o carnaval) enquanto lugar dos encontros e da mistura, sendo essa tradição cordial a própria marca da diferença brasileira⁵. O samba e o país são, em todos esses aspectos e para todos os efeitos, frutos da miscigenação. A canção popular nesse sentido seria o lugar que insere uma fissura em nosso presente e nos revela a nós mesmos no futuro, caso sejamos capazes de transformar esse projeto estético em projeto democrático cordial.

Com o surgimento da Bossa Nova adiciona-se um elemento a mais no conjunto. Valendo-se ainda da tradição do samba, ela assimila aspectos importantes do jazz e da

³ TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo, Edusp, 1996.

⁴ VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar/UFRJ, 1995.

⁵ “Esse regime de indefinição (entre o branco e o preto, o homem e a mulher, a casa-grande e a senzala) continuaria a ser pensada como nossa principal característica, nossa grande particularidade, e também como aquilo que nos dá graça. Não mais se trata, como muitas vezes sugeriu Gilberto Freire, de uma superioridade. É um caminho diferente, que deve ser preservado (preservando-se a unidade, a nacionalidade) para que não nos transformemos em “americanos”, como os do Norte” (VIANNA, 1995, p. 147)

música erudita, numa drástica mudança de concepção de canto e interpretação, além de radicalizar aspectos das relações entre melodia e letra e trazer os elementos harmônicos ao primeiro plano. Nesse sentido, a Bossa Nova remodela a canção formatada na década de 1930 na medida em que, sem romper com ela, a um só tempo a consagra como tradição e a utiliza como base de inovação estética. E é nesse ponto que os projetos de Chico Buarque e da MPB como um todo podem ser vistos enquanto desdobramento do gesto seminal de João Gilberto: trata-se de um projeto de modernização do país, sustentado pela crença na possibilidade de realização da perspectiva do nacional desenvolvimentismo, que via concretizado no plano estético suas aspirações políticas. A criação de um modelo de sociedade moderna em que estivessem inscritas as marcas da diferença brasileira, ancorada na tradição dos encontros culturais. A aposta de parte dessa geração é que, a partir dessa tradição (tal como formalizada pelos sambas de Noel), seria possível propor um salto civilizador em que o país se modernizaria, ao mesmo tempo sanando suas contradições internas e propondo as marcas da nossa especificidade para o mundo. Mesmo a tropicália - uma espécie de exposição dos absurdos e fantasmagorias contidas nesse projeto - mantém-se fiel à perspectiva em que o caminho para a canção\país passa por um modelo conciliatório de dissolução de fronteiras.

Podemos agora retomar as palavras de Chico Buarque e aprofundar o seu sentido, definindo como “canção tal como a conhecemos” aquela tradição que se caracteriza por um princípio formal *melódico-entoativo* que realiza esteticamente certa dinâmica de *encontros culturais* presentes na sociedade brasileira, e que é retomada enquanto projeto de *modernização* a partir da Bossa Nova. Resta então determinar de que maneira o rap irá romper com os aspectos constituintes dessa tradição, a ponto de ser possível classificá-lo enquanto negação desta, decretando *o fim da canção*.

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

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

Nas universidades brasileiras apenas 2% dos alunos são negros.

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

Aqui quem fala é Primo Preto, mais um sobrevivente.

(Racionais, Capítulo 4, versículo 3)

O rap no Brasil surge em certa medida desligado dessa tradição estético-cultural da música brasileira (ao menos nessa linha que procuramos delimitar até aqui, posto que parte de seus esforços se destina a criar seus próprios antecedentes locais, passando por Jorge Ben, Djavan, Tim Maia, pelo movimento Black Rio, e certa tradição do samba que se adequa mais a certa concepção de marginalidade, como Bezerra da Silva). Nos EUA, ele se insere desde o início na sólida trajetória da música negra norte-americana, como continuidade direta do projeto afirmativo do *funk*, criado por James Brown no contexto das lutas por emancipação da comunidade negra. O rap brasileiro, por sua vez, surge desvinculado de certa linha de desenvolvimento da canção nacional, tal como definimos acima, estando filiado mais organicamente à tradição do rap norte-americano, tal como ela se constitui no final dos anos 1960, no bairro do Bronx em Nova York – resultado, por sua vez, de uma infinidade de trânsitos culturais e musicais⁶. Nesse sentido, ele pode ser considerado como uma manifestação influente sobre todo o campo da música popular brasileira que não é um desdobramento da linha criada pela conexão samba\bossa nova\MPB.

O rap brasileiro aposta na construção de uma identidade a partir da ruptura, da afirmação de uma comunidade negra que se desvincula do projeto de nação mestiça tal como concebida até então. Ele irá se reconhecer enquanto um gênero cantado por negros que reivindicam uma tradição cultural negra por meio de um discurso de demarcação de fronteiras que denuncia o aspecto de violência e dominação contido no modelo cordial de valorização da mestiçagem. O que o rap vai revelar é a existência de outro movimento, mais velado e não celebrado, no interior mesmo do processo de valorização da miscigenação. Seu projeto civilizatório pressupõe a construção de um lugar de fala para a comunidade negra periférica, a se construir, que por sua vez só pode existir a partir do desenvolvimento de um mecanismo formal radicalmente distinto,

Em resumo, podemos dizer que o rap desloca a canção brasileira de um dos seus principais pilares de sentido, fazendo com que esta deixe de atuar enquanto lugar privilegiado de constituição imaginária da nação. É como se o gênero tomasse forma a partir dos destroços desse projeto de formação do país, comprometendo-se radicalmente

⁶ “Segundo o sociólogo senegalês Abdoulaye Niang, 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” (D’ANDREA, 2013, p. 62).

com aqueles que ficaram socialmente relegados às margens de um projeto de integração que nunca se completou, e agora parece ter sido abandonado. Opera-se um corte profundo em uma das principais linhas de força da canção popular, substituindo sistematicamente – por razões históricas a se compreender - o conceito de “nação” pelo de “periferia”, sob o qual o rap irá sustentar-se imaginariamente, ajudando a dar forma a um novo tipo de subjetividade. Ou seja, o rap é ao mesmo tempo a voz da periferia e a forma simbólica que constitui a identidade periférica, interpelando os moradores das quebradas como sujeitos dotados de uma identidade comum.

A periferia enquanto sintoma do fracasso de nosso ciclo formativo irá organizar toda uma rede discursiva própria, que envolve não apenas o rap, mas inúmeras outras manifestações socioculturais como literatura, saraus, artes visuais, dança, artes plásticas, projetos pedagógicos, etc. No caso específico do rap, a partir de um ponto de vista original (pretos pobres em atitude de revide e cobrança consolidam um sistema cultural próprio com autores, obras e público consumidor) desenvolvido pelos próprios sujeitos periféricos, serão rompidos alguns dos principais modelos de organização formal da canção brasileira até então. Ao invés da tradição melódico\entoativa, (forjada desde o início do século, e cujo “laboratório” privilegiado foi o samba), que pressupõe certo equilíbrio de opostos (melodia e entoação), investe-se em um modelo radicalmente entoativo que afirma a irredutibilidade da voz do jovem negro da periferia, que não se presta a universalização da experiência nacional. Ao invés de um ponto de vista lírico de enunciação, calcado na crônica do cotidiano, um modelo épico que faz da multiplicidade das vozes dos cinquenta mil manos o seu ponto de força. Ao invés de apostar na dialética da malandragem e na tradição dos encontros culturais, a aposta na ruptura e na diferença radical entre classes e raça, entendendo a sociedade brasileira como campo de conflito radical.

As consequências formais desse projeto de vinculação radical do rap com a periferia, portanto, não são pequenas, fazendo com que, no limite, a própria concepção de “obra” - entendida como uma totalidade dotada de sentido em si - sofra transformações radicais. Pois em sua forma mais radical, a canção almeja que seu sucesso estético seja condicionado por sua dimensão ética. A palavra no rap quer instaurar uma normatividade, muito mais do que simplesmente “encantar”. O sucesso das canções não “deseja” ser avaliado apenas esteticamente – e nem por qualquer um - pois guarda um traço ético decisivo com implicações formais que devem servir também aos objetivos de sobrevivência dos marginalizados, dependendo assim da capacidade de

alcançar seu interlocutor e oferecer a ele uma alternativa concreta (o próprio rap), que escape ao plano do mero sucesso individual. As canções de grupos e artistas como Racionais Mc's Sabotage, RZO, Facção Central, Pavilhão 9, Dexter, entre outros, não são apenas uma representação das condições de vida da periferia e um diagnóstico da falência do projeto nacional, mas um modelo de compromisso com a vida e valores dos marginalizados, cujo destino condiciona a qualidade da obra, quando esta é bem sucedida. Essa afirmação radical de compromisso, incorporado à forma, ocasiona uma verdadeira revolução nos parâmetros de organização estética da canção popular brasileira e, o que é mais importante, transforma radicalmente o modo como os pretos pobres de periferia constroem sua subjetividade, constituindo a si próprios enquanto sujeitos.

Nesse sentido, o objetivo desse trabalho é o de adentrar no debate sobre o “fim da canção”, buscando compreender o sentido mais amplo de seus termos: o que é, afinal, a MPB, o que a tornou possível, e o que se esgotou em sua forma. A partir desse reconhecimento da “canção como conhecemos”, podemos nos debruçar sobre a emergência de uma nova possibilidade estética que emerge desse vácuo, aqui compreendido a partir daquela que acreditamos ser uma de suas mais bem realizadas elaborações - a produção do grupo paulistano Racionais MC's, que de nossa perspectiva é o que chega mais próximo de realizar aquilo que Paulo Arantes definiu como sendo a tarefa mais urgente da crítica radical, o abandono do paradigma da formação. Nesse sentido essa tese partilha das inquietações de pesquisadores, músicos e intelectuais que adentraram calorosamente nesse debate⁷, definindo seus contornos mais gerais.

Entretanto, nossa pretensão é, por assim dizer, mais ampla. Trata-se de tomar o rap enquanto um *acontecimento* (no sentido dado por Badiou de um *ato* que faz aparecer num mundo o que nele não existia) que modifica as coordenadas nas quais a música popular brasileira se reconhece – no caso, rompendo com o mito segundo o qual “no Brasil, a possibilidade de haver música popular difundida em grande quantidade e com extraordinária qualidade ligou-se ao mesmo tempo ao horizonte de uma

⁷ Ver SANCHES, Pedro Alexandre. Era uma vez uma canção: entrevista com José Ramos Tinhorão. *Folha de São Paulo*, v. 29, p. 4-6, 2004; BUARQUE, Chico. O tempo e o artista. *Folha de São Paulo*, dez. de 2004; WISNIK, José Miguel. “Canto pra quem”. *Folha de São Paulo*, jul. de 2009; BOSCO, Francisco. Cinema-canção. In: NESTROVSKI, Arthur (org.). *Lendo Música: 10 ensaios sobre 10 canções*. São Paulo, Publifolha, 2007; BARROS E SILVA, Fernando, O fim da canção (em torno do último Chico), In: *Serrote*, vol. 3, 2010.

modernização progressista do país”⁸. Procura-se então (re)ler a trajetória da MPB a partir dessa nova perspectiva que só se abre com sua “morte”. Não apenas reconhecer e delimitar o fim da canção, mas identificar nessa história um “caminhar para morte”, já presente desde seu início, mas que só se torna plenamente delineável quando o que havia nela de traços fantasmagóricos emerge concretamente em um corpo novo. Não se trata aqui de trazer a MPB para o centro da história do rap, demonstrando como, na verdade, este já estava lá desde o início (seguindo, por exemplo, as sugestões de José Ramos Tinhorão, para quem o rap nada mais é do que uma espécie de embolada suburbana). O movimento não é teleológico, como se o destino da MPB naturalmente culminasse na emergência do rap, pois essa história retrospectiva só pode ser (re)construída a partir de sua ausência fundamental. Trata-se de reconhecer que a “canção tal como conhecemos” se esgotou porque, de fato, o rap nunca esteve lá – a partir daí, pode-se identificar os rastros dessa ausência. Considera-se aqui a hipótese de que é precisamente porque a MPB não culminaria no rap – por ser feita da mesma matéria imaginária de nossa modernização – que seu falecimento foi decretado. Por outro lado, considera-se que aquilo que emerge como rap sempre esteve em alguma medida presente, tencionando, subvertendo e preparando sua própria emancipação.

A forma final desse trabalho é o resultado de um longo processo de fuga.

Ainda durante o processo de qualificação, quando então mal se delineavam no texto as questões levantadas pelos Racionais MC’s, o professor Marcos Natali jogou a seguinte bomba disfarçada na forma de uma simples pergunta: como seria possível “repetir” o gesto dos Racionais em outro gênero, no caso, uma tese acadêmica, direcionada a outro interlocutor, contra o qual o grupo se dirige? Uma vez que os Racionais propõem uma releitura do país desde outro lugar, que se contrapõe ao paradigma da formação, como é possível trazer essa leitura para um universo acadêmico em grande parte fundado a partir desse paradigma? Afinal, como fazer o rap entrar na USP, onde tratar de assuntos como cotas raciais é ainda um tabu?

O resultado desse trabalho foi uma tentativa de fugir dessa questão, ou uma forma de enfrenta-la a partir de uma fuga fundamental. De fato, diante da radicalidade

⁸ WISNIK, José Miguel *apud*. BARROS E SILVA, Fernando, O fim da canção (em torno do último Chico), In: *Serrote*, vol. 3, 2010.

do gesto dos Racionais que apenas se anunciava na qualificação, a continuidade do trabalho não deixa de ser uma espécie de recuo. Por um lado, o instrumental analítico necessário para dar conta do potencial desse gesto mal começa a se construir na academia, ao passo que segue adiantado na periferia. Essa tese poderia ser então um grande esforço (fadado ao fracasso) de perseguição a esse desenvolvimento conceitual que segue avançado em outro contexto - e nos melhores casos é o que vem se tentando construir academicamente. Nesse sentido, contudo, a questão do professor Natali continuaria a nos assombrar sem resolução, pois a resposta desta depende de uma incorporação “real”, que a academia segue incapaz de realizar.

Por outro lado, eu reconhecia toda minha formação inserida numa tradição que, bem ou mal, formatou meus modos de pensar, e que tem a ver diretamente com aquilo a que o rap se contrapõe. Quer dizer, meu horizonte cognitivo acadêmico é muito mais MPB (mais próximo ao paradigma da formação) que rap - inclusive em termos práticos, pois a bibliografia que trata da MPB é significativamente maior – e era isso que a questão levantada fazia notar antes mesmo da tese tratar diretamente da MPB. É claro que essa condição de acadêmico uspiano não define a totalidade da minha formação, que em grande medida também contém elementos de agressão contra mim (entre outras coisas, foi isso que me levou a reconhecer e se identificar com o potencial inscrito no rap). Mas, talvez por isso mesmo, a consciência da distância do meu lugar de fala se tornou um dilema fundamental.

Abria-se, portanto, basicamente duas opções: tratar do rap de forma necessariamente insuficiente, contribuindo (ou não) para a diminuição gradual dessa, ou tratar da tradição da MPB a partir da tomada de consciência de sua insuficiência, que só a emergência do rap permitia reconhecer com clareza, na medida em que dá corpo e voz ao que antes era uma presença ausente. Nos dois casos, tratava-se de reconhecer meu ponto de partida enquanto marcado por uma falta fundamental. Na primeira opção o esforço seria por trazer à tona a história que o paradigma desenvolvimentista da formação reprime, sufoca, desloca, etc., reinterpretando artistas, gêneros e movimentos como Jorge Ben, Branca di Neve, o samba rock de São Paulo, a tradição black dos anos 70, o axé, a partir do que até então não poderia ser formulado. O paradoxo a se enfrentar é que isso teria que ser feito num meio que pertence ao mesmo paradigma da formação, com o risco de se fazer desaparecer a alteridade no momento mesmo em que a invocasse. No segundo caso, tratar-se-ia de reconhecer os limites e fissuras no interior mesmo do paradigma da formação, reconhecendo na presença fantasmagórica desse

Outro – um modelo de inclusão excludente - a própria *finalidade* da MPB, o *fim* da canção. O risco aqui é essa falta fundamental se tornar tão abstrata e etérea que sua presença mal seria notada, passando sem fazer diferença. Sendo assim, todos os esforços foram no sentido de reconhecer essa “incorporação pela falta” como ponto central da MPB, responsável por seus limites e avanços, de modo que sua presença\ausência é indissociável da própria constituição da MPB enquanto campo cultural, mas cuja materialização efetiva só será possível quando esse paradigma for rompido. Ou seja, a estratégia adotada foi voltar ao paradigma da formação, acompanhar seu desenvolvimento até o momento de sua dissolução, mas a partir de um ponto de vista, em certa medida, deslocado, para quem o fim desse ciclo contém a possibilidade de emergência do novo. A trajetória da modernização pelo viés da MPB, vista a partir daquilo que não está lá, aquele elemento que é a condição negativa de realização do sistema.

Desse modo, a tese movimenta-se entre a ambiguidade presente no significado de “fim”, contida na indagação sobre o fim da canção: tanto no sentido de encerramento de um ciclo que se completou, quanto no sentido de finalidade. Nesse caso, e assumindo declaradamente um compromisso com a perspectiva inaugurada pelo rap, o “fim” último da MPB, seu compromisso em profundidade com o paradigma da formação, tem seu limite demarcado pela possibilidade de emergência do rap, na medida em que esse se realiza na impossibilidade constitutiva da formação nacional se completar. Desse ponto de vista, o objetivo da canção - desde o gesto original de João Gilberto - sempre foi um “caminhar para morte”, a incorporação de um “fracasso” original que, ao reconhecer de saída sua própria impossibilidade, assume um compromisso com sua posterior dissolução. Em resumo, pode-se dizer que o fim da canção a conduz para seu próprio fim: ou seja, o fim (finalidade) da canção - seu compromisso em profundidade com o modelo de modernização à brasileira e seu processo de gerenciamento dos modos de exclusão dos mais pobres (inclusão excludente) – dialeticamente resulta no seu fim (término).

Parte-se assim do ponto de vista da formação, ao qual em certa medida essa tese representa - enquanto voz representativa de uma perspectiva acadêmica uspiana - para reconhecer nos momentos de maior realização da MPB a formalização de um fracasso fundamental. Que é também, nesse sentido, o meu.

No capítulo I iremos acompanhar de que modo a Bossa Nova criou a forma estética a partir de onde foi possível imaginar os desenvolvimentos da modernização

nacional, tornando possível à MPB materializar para o pensamento a dialética específica do projeto de formação nacional. Aqui o rap é pura *fantasmagoria*, uma vez que seu principal agente, o sujeito periférico, ainda não existe. Entretanto, veremos como essa ausência fundamental será decisiva para os desenvolvimentos futuros da canção popular.

No capítulo II analisaremos a proposta de rap alternativo, ligado ao campo da MPB, realizada em “Haiti”, de Caetano Veloso e Gilberto Gil, atentando para seus alcances (sobretudo no que ele possibilita em termos de compreensão da especificidade do funcionamento do racismo cordial brasileiro) e limitações. Aqui o rap já é uma realidade no país, mas só se materializa textualmente enquanto um *não ainda* que, no entanto, demarca claramente os limites do projeto mestiço presente em “Haiti”, assim como os impasses da formação nacional.

No capítulo III, enfim, procura-se acompanhar a emergência do *corpo negro* do rap em seus esforços por se constituir enquanto sujeito periférico, a partir da obra do grupo Racionais MC's, que participa ativa e decisivamente dessa trajetória. Partindo da análise de “Diário de um detento”, procuraremos compreender de que modo os Racionais, ao fazer do massacre do Carandiru o paradigma das relações sociais em um país que abandonou um horizonte mínimo qualquer de integração social, preferindo um modelo de gerenciamento da miséria regulado pela violência, revela que o projeto de modernização tal como proposto até então e formalizado no paradigma samba\bossa nova\MPB se tornou, em certa medida, irrealizável. Para além do diagnóstico, o que o grupo pretende é juntar-se a seus manos na construção de um modelo outro de integração social, forjado a partir da necessidade concreta de sobrevivência desses sujeitos periféricos.

CAPÍTULO I

A nação MPB: dialética de uma fantasia.

Nos anos 50 havia um projeto coletivo, ainda que difuso, de um Brasil possível, antes mesmo de haver a radicalização de esquerda dos anos 60 [...] Ela [Brasília] foi construída sustentada numa ideia daquele Brasil que era visível para todos nós. Inclusive nós, que estávamos fazendo música, teatro, etc. Aquele Brasil foi cortado evidentemente em 64. Além da tortura, de todos os horrores de que eu poderia falar, houve um emburrecimento do país. A perspectiva do país foi dissipada pelo golpe (CHICO BUARQUE, apud SILVA, 2004, p. 16).

Mas ainda MPB? De novo?

A emergência da cultura hip hop, com sua ênfase na necessidade de acrescentar novos agentes ao processo social, nos convida a contemplar as narrativas hegemônicas e canonizadas a partir das perspectivas por elas marginalizadas, de modo a reconhecer tanto os momentos em que houve desvio de curso e cooptação de seus vetores mais progressistas (momentos de súbita interrupção - sempre violentas - de movimentos progressistas com protagonismo popular), quanto os aspectos inconsistentes e conservadores já presentes em seu projeto desde o início. Uma das narrativas mais valorizadas no campo da música popular urbana é seu período de “modernização”, cujo ciclo mais dinâmico vai de 1959 até meados dos anos 1980. Esse período é geralmente interpretado de maneira heroica como a face mais luminosa da resistência cultural contra o regime militar, e lugar privilegiado de discussão sobre nossa identidade mais profunda. Sem desmerecer a dimensão de “engajamento” desses artistas, bem como sua posição crítica em relação ao regime, deve-se sempre ter em mente a dualidade constitutiva da MPB: um projeto cultural de “resistência” à esquerda que foi, simultaneamente, veículo de dinamização do mercado brasileiro. Dessa maneira rompe-se com polarizações e esquematismos fáceis, requalificando oposições já canônicas - como a cisão entre “MPB nacionalista de protesto” e “vanguarda tropicalista modernizadora” - a partir da apreensão dialética das contradições, que concebe o arqui-projeto da moderna música popular brasileira (englobando aqui, bossa nova, MPB, canção engajada, tropicalismo, nova MPB, etc.) como um conjunto amplo e contínuo de diferenciações no interior de um mesmo projeto de modernização à brasileira, cujos

impasses e soluções devem-se não a este ou aquele ator específico, mas à sua própria dinâmica interna. O conjunto das diferenças, nesse caso (vanguardistas x nacionalistas, comerciais x críticos, etc.), é compreendido no interior de uma disputa por hegemonia, em que adquirem centralidade os setores marginalizados.

Assim, ao assumirmos o rap enquanto sintoma e resposta ao fracasso do projeto nacional desenvolvimentista, que teve na MPB a formalização cancional de seu “espírito”, precisamos inicialmente retornar a essa história para acompanhá-la de uma perspectiva negativa - cujo ponto de fuga é sua dissolução - a partir das contradições que produziram seus avanços e impasses, matéria a um só tempo social e estética. Obviamente que não será possível empreender essa jornada em toda sua profundidade e com todo rigor necessário, uma vez que demandaria um esforço de reinterpretação da história da MPB que fica muito além de nossas possibilidades. Contudo é necessário qualificar, ainda que esquematicamente, o teor da fantasmagoria determinante desse sistema estético-ideológico, uma vez que será em meio aos seus escombros que o rap irá assentar-se e fazer emergir sua voz.

Esse capítulo tomará, pois, a forma de um ensaio panorâmico, assumindo os riscos evidentes da proposta, como o registro superficial apressado, ou a perda de rigor conceitual. Contudo, o princípio norteador aqui – ato de fé em que nos fiamos para justificar, ao final, a aposta - será a de seguir os rastros de um espectro, acompanhando a trajetória de suas múltiplas transfigurações que só se deixam vislumbrar ao longe, com todas as distorções focais ocasionadas pela distância. Para complicar, além do caráter espectral do próprio ente que nos dispomos a acompanhar, nosso olhar também se localiza em uma dimensão virtualizada em relação ao “objeto”, o ponto em que essa miragem deixou de existir, ou antes, adquiriu nova funcionalidade que já não permite distinguir com precisão seus contornos. Duplica-se assim a fantasmagoria, que a rigor nunca existiu e agora se esgotou⁹. Perspectiva assentada sobre uma estrutura de dupla negação, o que em termos lógicos sempre comporta certa dimensão afirmativa. É esta positividade do negativo que, no limite, irá tornar a escritura possível, mesmo em seu fracasso.

Para compreendermos as contradições da instituição MPB, iremos nos utilizar de pelo menos três dimensões do conceito de ideologia. A definição da *ideologia como*

⁹ “O processo de modernização, com dinamismo próprio, longo no tempo, com origens e fins mais ou menos tangíveis, não se completou e provou ser ilusório” (SCHWARZ, R. 1999, p. 158).

sistema objetivo (e aqui é fundamental considerarmos a definição dos AIE's, de Althusser¹⁰) nos permite identificar um discurso estruturante e, nesse sentido, verdadeiro, de uma dada formação ideológica. Desse modo, iremos investigar de que maneira a noção de modernidade desenvolvida no campo da canção a partir da batida criada por João Gilberto dá conta efetivamente de uma forma nova e legítima de relação com o substrato da canção e, conseqüentemente, do país. Em outras palavras, de que maneira a bossa nova formaliza aspectos “essenciais” da realidade brasileira, e os atualiza esteticamente, fazendo coincidir matéria formal e social. Já a definição da *ideologia como discurso fissurado* (aqui importa a concepção lacaniana do simbólico atravessado pela fantasmagoria do “Real”, que Zizek transpõe para a dimensão ideológica¹¹) permite identificar os limites desse discurso em si, em sentido contrário ao proposto antes, focalizando sua incapacidade constitutiva de realizar seu próprio conceito, na medida em que toda realização é já marca de uma “falta” fundamental, no sentido lacaniano. No caso, veremos como esse projeto moderno possui uma fissura estruturante já em sua configuração inicial na bossa nova, cujos limites serão testados, expostos e criticados pela MPB na medida em que procuram se realizar, revelando o núcleo inconsistente que o sustenta. Por fim, consideraremos a *ideologia como violência simbólica* (aqui será de bastante utilidade o conceito de hegemonia gramsciano, a ideologia como espaço de disputa no interior das redes discursivas¹², além, é claro, de Bourdieu), identificando o modo como esse discurso é utilizado para direcionar,

¹⁰ “No que tange a um único sujeito (tal ou qual indivíduo), a existência das ideias que formam sua crença é material, pois suas ideias são seus atos materiais, inseridos em práticas materiais regidas por rituais materiais, os quais, por seu turno, são definidos pelo aparelho ideológico material de que derivam as ideias desse sujeito.” (ALTHUSSER, 1994, p. 130). Os AIE's são aquelas instituições (religiosa, escolar, familiar, jurídica, político, sindical cultural, da informação, etc.) que funcionam principalmente pela ideologia. Desse modo, para Althusser, não existe prática que não seja, de saída, ideológica, assim como não existe ideologia a não ser pelo e para sujeitos. É a ideologia que “interpela”, convoca os indivíduos como sujeitos.

¹¹ “Mas o ponto importante é que essa forma situa a instância do eu, desde antes de sua determinação social, numa linha de ficção, para sempre irreduzível para o indivíduo isolado – ou melhor, que só se unirá assintoticamente ao devir do sujeito, qualquer que seja o sucesso das sínteses dialéticas pelas quais ele tenha que resolver, nas condição de Eu, sua discordância de sua própria realidade” (LACAN, 1994, p. 98).

¹² “Em termos muito gerais, portanto, poderíamos definir a hegemonia como toda uma gama de estratégias práticas mediante as quais um poder dominante obtém, daqueles a quem subjuga, o consentimento em sua dominação. Conquistar a hegemonia, na visão de Gramsci, é estabelecer uma liderança moral, política e intelectual na vida social, difundindo sua própria “visão de mundo” pelo tecido societário como um todo e, assim, equiparando os próprios interesses aos interesses da sociedade como um todo” (EAGLETON, 1994, p. 179).

privilegiar e legitimizar certo conteúdo narrativo que mascara sua inconsistência ao projetar suas próprias fissuras no desejo irrepresentável do Outro. Ou seja, de que maneira a instituição MPB mobiliza uma série de mecanismos de legitimação que excluem e deslocam formas narrativas alternativas, de modo a “(di)simular” uma consistência interna.

Por sua vez, será de bastante utilidade a revisão lacaniana do modelo de crítica ideológica proposta por Slavoj Žižek. Em linhas gerais, para essa perspectiva a função principal da ideologia não é “ocultar” os sentidos presentes na realidade, distorcendo seus conteúdos “verdadeiros”. Com relação a seus conteúdos positivos, uma ideologia pode ser muito verdadeira e precisa, pois a verdadeira “ilusão” ideológica não está no lado do *saber*, naquilo que os sujeitos desconhecem da realidade, mas do lado do *fazer*, na presença da fantasia enquanto elemento constituinte da realidade. Ou seja, a ideologia aqui é considerada fora da problemática da “representação”, para a qual o sujeito deve sair de sua condição “alienada” e buscar a realidade por trás do sonho ideológico. Para a crítica lacaniana da ideologia, a crença no encontro com o “real em si” é o movimento ideológico por excelência, pois não existe realidade “por trás” das aparências:

A lição teórica a ser extraída disso é que o conceito de ideologia deve ser desvinculado da problemática “representativista”: a ideologia nada tem a ver com a ilusão, com uma representação equivocada e distorcida de seu conteúdo social [...] quanto a seu conteúdo positivo, ela pode ser “verdadeira” muito precisa, pois o que realmente importa não é o conteúdo afirmado como tal, mas o modo como esse conteúdo se relaciona com a postura subjetiva envolvida em seu próprio processo de enunciação (ŽIŽEK, 1996, pp. 12-13)

Adivinham-se aqui as possibilidades críticas dessa compreensão lacaniana da ideologia, que desloca a crítica do plano dos conteúdos ideológicos para se concentrar na própria possibilidade de formulação desses enunciados. Com relação a nosso objeto, a crítica não irá investigar o teor de verdade ou falsidade da instituição MPB, a legitimidade de seus critérios de valoração, a validade de seus enunciados, etc. Trata-se antes de considerar o núcleo fantasmático que estrutura a própria verdade da MPB, o vazio estrutural que determina seu sentido, e cuja luz será projetada sobre seus objetos. É justamente naqueles elementos que fazem da MPB um dos momentos mais relevantes

na história da música popular urbana brasileira que deve ser encontrado esse núcleo fantasmático, ou seja, encontrar no seio daquilo que possui de mais forte e bem estruturado a realização plena de sua fragilidade.

1.1 - O projeto estético-utópico da Bossa nova.

A bossa nova nos arrebatou. O que eu acompanhei como uma sucessão de delícias para minha inteligência foi o desenvolvimento de um processo radical de mudança de estágio cultural que nos levou a rever o nosso gosto, o nosso acervo e – o que é mais importante – as nossas possibilidades (...) marcou, assim, uma posição em face da feitura e fruição de música popular no Brasil que sugeria programas para o futuro e punha o passado em nova perspectiva – o que chamou a atenção de músicos eruditos, poetas de vanguarda e mestres de bateria de escolas de samba (VELOSO, 1997, pp. 35-36).

Nações são, fundamentalmente, formas de imaginação comunitárias, processos de simbolização que dão sentido a uma determinada experiência compartilhada. Tal concepção, definida pelo historiador inglês especialista em sudeste asiático, Benedict Anderson, em sua obra *Comunidades Imaginadas*¹³, não significa obviamente que o conceito de Nação seja “falso” (em oposição a outros modelos de organização comunitária mais verdadeiras e orgânicas), mas antes que os mecanismos de identificação imaginária estão nas bases de qualquer processo de construção da nacionalidade, o que torna a estrutura dos diversos nacionalismos mais próxima de um “sistema de crença” do que de sistemas políticos específicos, tais como o fascismo ou o liberalismo – daí a hipótese do autor de que as nações emergem a partir do declínio de dois sistemas simbólicos anteriores, as comunidades religiosas e o reino dinástico¹⁴. Opera-se assim uma inversão conceitual que parte do campo do imaginário em direção à “realidade”, sendo, pois, a imaginação nacional responsável pela criação de seus marcos fundadores, tais como “territorialidade, consanguinidade, patriotismo, aversão ao estrangeiro, cultura vernacular”¹⁵, e não o contrário, como apregoam as diversas mitologias nacionalistas. Desse modo - seguindo uma tese inovadora de Ernest Gellner -

¹³ ANDERSON, B. 2008.

¹⁴ Idem, ibidem, p. 39.

¹⁵ ARANTES, P. 2004, p. 80.

é possível para Anderson afirmar que “a consciência nacional não resulta do despertar para a vida autoconsciente de uma realidade nacional prévia que jazia adormecida, alienada de si mesma, à espera de uma ressurreição, mas é inventora de nações onde elas nem existem.”¹⁶

Nota-se o quanto que a dimensão imaginária - o plano das ideias - é constituinte do próprio conceito de nação e dos processos de definição da identidade nacional, ou ainda, o quanto essa imaginação é o campo mesmo de sustentação da realidade. Diante dessa percepção, contudo, pouco adianta desnudar a fantasmagoria dos nacionalismos, pois como afirma Lilia Schwarcz no prefácio à edição brasileira do livro de Anderson, “nações são imaginadas, mas não é fácil imaginar”. Revelado o truque, restam intactos os misteriosos vínculos dos povos com seus fantasmas. Tal conjunto de ideias não se dá no vazio, mas a partir de diversos símbolos que serão objeto de intensas disputas, nas quais desempenharão papel decisivo instituições simbólicas tais como as línguas nacionais, os jornais – capitalismo tipográfico -, a literatura, e no caso brasileiro, posterior, o carnaval, a canção popular, e o futebol.

Não por acaso, um dos mais importantes ensaios sobre a formação do povo brasileiro (ao lado de *Casa grande e Senzala, Formação Econômica do Brasil e Raízes do Brasil*), publicado na época em que a pergunta por nossa identidade era uma questão decisiva no meio intelectual, assume a forma de uma “história dos brasileiros no seu desejo de ter uma literatura”¹⁷. Ora, se a literatura foi um dos mecanismos privilegiados de imaginação nacional no antigo sistema colonial¹⁸, torna-se notória a complexidade desse “desejo”, na medida em que os numerosos debates, equívocos e soluções estéticas em torno da adequação da forma literária à realidade nacional, estavam, na realidade, criando o próprio sentido do ser nacional. Nas palavras de César Quitério:

[...] como construir essa literatura se a nação brasileira como tal não existia? Salvo engano, a resposta é que, de meados do século de XVIII até

¹⁶ Idem, *ibidem*, p. 94.

¹⁷ CANDIDO, Antônio. *Formação da Literatura Brasileira*. São Paulo, Cultrix, 1989.

¹⁸ É importante aqui assinalar a brilhante formulação de Anderson ao salientar que o nacionalismo emerge pioneiramente na América *criolla*. Ou seja, países do “novo” continente americano como Venezuela, Chile, Peru e Brasil surgiram antes dos países Europeus, enquanto nação. Pode-se imaginar o impacto dessa tese no que pese o deslocamento radical de toda uma tradição eurocêntrica de pensamento que procura salientar a primazia europeia em tudo. Ao mesmo tempo, vincula-se a própria forma romance ao processo de expansão colonial, dotando a periferia de uma centralidade decisiva na constituição dessa forma narrativa moderna.

um pouco depois, (o sentimento d)a nação brasileira existia fundamentalmente na literatura, e portanto *o que Antônio Candido descreve como o início da formação da literatura brasileira é nada menos do que o início da nação mesma* (QUITÉRIO, 2012, p. 83, grifo nosso).

Ou seja, ao dar forma ao nosso sistema literário, dotando de concretude aquilo que seria identificado enquanto a *forma literária nacional*, os “nossos” homens de letras estariam criando sua própria comunidade, a um só tempo literária e brasileira. Tal conjunto de forma alguma era auto-evidente, na medida em que existia fundamentalmente em sua dimensão imaginária, ajudando inclusive a fornecer as coordenadas simbólicas a partir das quais a independência política poderia se constituir¹⁹.

Se ao longo do século XVIII e XIX coube prioritariamente à literatura ser o espaço de imaginação e debate sobre o nacional (cumprindo inclusive uma função “científica” antes da existência de estudos propriamente históricos e sociológicos), a partir do século XX, com a emergência da cultura das grandes massas urbanas, o futebol e a canção popular se tornarão cada vez mais protagonistas nesse processo. Com o Estado Novo de Getúlio Vargas, nos anos 1930 “o samba deixou de ser apenas um evento da cultura afro-brasileira ou um gênero musical entre outros e passou a “significar” a própria ideia de brasilidade”,²⁰ e a partir de então a música popular vai adquirindo centralidade cada vez maior nos processos de imaginação nacional. Já a década de 1950 inaugurará outro ciclo econômico e político em que se firma a convicção – não apenas brasileira - de que o país teria enfim criado condições para sair, por meio do desenvolvimento industrial, da condição indigesta de sócio menor do capitalismo mundial. Com a crescente consolidação de uma burguesia nacional e o desenvolvimento ainda incipiente de um mercado interno, o objetivo passava a ser a

¹⁹ Um dado importante levantado por Anderson, e que terá consequências formais decisivas no sistema literário nacional, é o caráter eminentemente antipopular dos processos de independência da América criolla: “Longe de tentar ‘conduzir as classes inferiores á vida política’, um fator essencial que impulsionou a luta pela independência em relação a Madrid, em casos importantes como os da Venezuela, México e Peru, foi o medo de mobilizações políticas das ‘classes baixas’, a saber, as revoltas dos índios ou dos escravos negros” (ANDERSON, 2008, p. 86). As implicações estéticas desse modelo de nacionalidade construída “contra” seu lastro social serão examinadas em profundidade por Candido e Schwarz, a partir das inúmeras consequências do divórcio entre o plano simbólico e a realidade social brasileira, que torna possível à nossa literatura completar seu ciclo formativo independentemente do restante do país.

²⁰ NAPOLITANO, 2007, p. 23.

superação das marcas do atraso colonial, unindo artistas, intelectuais, estado e empresariado local em torno da necessidade de modernização do país como condição de ingresso no conjunto de nações desenvolvidas. Essas transformações irão marcar a emergência da instituição MPB²¹ como lugar de imaginação de um projeto moderno de nação, entendida aqui não como reflexo dos processos sociais, mas como “a forma com que os segmentos médios da sociedade assumiram a tarefa de traduzir uma utopia modernizante e reformista, que desejava “atualizar” o Brasil como nação, perante a cultura ocidental.”²²

Tal imaginação nacional, que como qualquer desejo, depende de sua objetificação, só pôde sustentar-se a partir do momento em que assumiu uma forma específica, e a expressão estética dessa vontade de modernização ganhará concretude com o desenvolvimento da bossa nova. Esse movimento irá introduzir um padrão formal na canção que poderá ser identificado simultaneamente como nacional e moderno, em oposição tanto as formas “folclóricas” tradicionais quanto às formas alienadamente importadas, meras “cópias” do padrão estrangeiro. Uma maneira de aspectos modernos e universais relacionarem-se com o campo popular sem se confundir com ele e, ao mesmo tempo, sem lhe ser absolutamente alheio ou “alienado”. A partir da bossa nova a canção será compreendida como “lugar” privilegiado para se apreender os sentidos da modernidade brasileira, seja em seus aspectos mercadológicos (o desenvolvimento de novas tecnologias de produção e distribuição da indústria fonográfica), sociais (o surgimento de novos atores “políticos” no campo da canção) ou estéticos (a criação de um novo modelo formal).

²¹ A noção de MPB enquanto instituição é utilizada no sentido dado por Marcos Napolitano, ainda que com algumas diferenças, especialmente no que se refere a sua dimensão formal, pois um dos objetivos dessa tese é precisamente “delimitar as características da MPB a partir de critérios estéticos” sem descuidar, contudo, de seus aspectos sociais e ideológicos. “Na perspectiva desta pesquisa a MPB se destaca como o epicentro de um amplo debate estético-ideológico ocorrido nos anos 60, que acabou por afirmá-la como uma instituição cultural, mais do que como um gênero musical ou movimento artístico. Seria temerário tentar delimitar as características da MPB a partir de regras estético- musicais estritas, pois sua instituição se deu muito mais em nível sociológico e ideológico. Estes dois planos foram articulados pela mudança no sistema de consumo cultural do país, transformando as canções no centro mais dinâmico do mercado de bens culturais. A sigla MPB se tornou sinônimo que vai além do que um gênero musical determinado, transformando-se numa verdadeira instituição, fonte de legitimação na hierarquia sócio-cultural brasileira, com capacidade própria de absorver elementos que lhe são originalmente estranhos, como o rock e o jazz” (NAPOLITANO, 2001, p. 7).

²² NAPOLITANO, 2007, p. 68.

Cabe então nos perguntarmos por que foi especificamente esse movimento que forneceu as coordenadas da modernização da canção brasileira, uma vez que essa vinha procurando formas de atualização pelo menos desde os anos 40. Porque as tentativas de modernização anteriores (sobretudo no campo do samba canção “uma criação de compositores semieruditos ligados ao teatro de revista do Rio de Janeiro, segundo José Ramos Tinhorão”²³) não tiveram a força de articular um movimento, sendo interpretadas pela crítica e por outros artistas como momentos de descaracterização da música popular brasileira?

Desafinando sem perder o rebolado: anatomia de uma batida.

O impacto causado pela nova sonoridade proposta por João Gilberto em seu disco de estreia (*Chega de Saudade*, 1959) tem sido frequentemente descrito em termos grandiloquentes e entusiasmados por diversos nomes ligados à música popular, sejam autores, produtores ou críticos. Para Caetano Veloso, “a vereda que leva à verdade tropical passa por minha audição de João Gilberto como redentor da língua portuguesa, como violador da imobilidade social brasileira – da sua desumana e deselegante estratificação – como desenhador das formas refinadas e escarnecedor das elitizações tolas que apequenam essas formas”²⁴. Chico Buarque, por sua vez, descreve a experiência como um choque: “Quando apareceu *Chega de Saudade*, foi um choque tremendo, me lembro perfeitamente. Ficava horas, a tarde inteira ouvindo aquilo, ouvindo, ouvindo, ouvindo [...] Durante alguns anos, fui um seguidor fanático da bossa nova. Reneguei tudo aquilo que havia escutado antes”²⁵. Mais recentemente, Tom Zé definiu a importância da bossa nova como inventora do Brasil: “No dia em que a bossa nova inventou Brazil \ teve que fazer direito, senhores pares \ porque a nossa capital era Buenos Aires”²⁶. Os exemplos poderiam multiplicar-se indefinidamente. Walter Garcia sintetizou bem o impacto causado pela figura de João Gilberto no cenário da música brasileira:

Parece-me que os termos são bem adequados para que se possa compreender a importância que assume o ritmo organizado por João

²³ GARCIA, W. 1999, p. 29.

²⁴ VELOSO, C. 1997.

²⁵ HOLANDA, C. 1999.

²⁶ Tom Zé. *Brazil, Capital Buenos Aires*.

Gilberto. Há vários fatos, relatados na história da nossa canção, que apontam para a convergência de escolha e continuidade em relação a esse trabalho: a influência do baiano, no meio musical carioca, ao final dos anos 50 e início dos 60; a preservação de sua batida na segunda fase da Bossa nova, a partir de 1964, quando não mais se canta como ele e se produzem músicas de protesto; o interesse, para a canção popular e para o violão, que João desperta em profissionais, de diversos estilos, que amadurecem durante a década de 60; a linha evolutiva da Tropicália, conceito de Caetano Veloso para definir “a retomada da tradição da música brasileira (...) na medida em que João Gilberto fez”; a defesa da renovação por Chico Buarque, em 1968, a partir dos próprios elementos internos da nossa música, valendo-se do argumento de que “foi com o samba que João Gilberto rompeu as estruturas da nossa canção”; a elevação de João a paradigma, apesar da “pasteurização do comportamento e dos afetos, na constante cretinização da chamada MPB”; o consumo constante e satisfatório de seu trabalho, que ainda hoje prossegue e avança, obstinadamente, a estética iniciada com “Chega de saudade” (...) a grande repercussão que alcança na mídia qualquer comportamento seu. (GARCIA, 1999, p. 78)

Mas no que consistiu precisamente esse “assombro” causado pela bossa nova, diante do qual se prostram tantos artistas importantes, sobretudo os ligados ao campo da MPB? Ou ainda mais especificamente, qual é a forma da genial batida de violão desenvolvida por João Gilberto, capaz de realizar uma verdadeira transfiguração “iluminadora” e “miraculosa” na forma canção brasileira a tal ponto poderosa que tornou possível todo o desenvolvimento posterior da MPB, ditando-lhe os caminhos futuros e ressignificando gestos passados? Desvendando-lhe os mistérios da composição, podemos enfim nos aproximar para descobrir se de algum modo as contradições desse projeto de modernização já estão inscritas em sua gênese formal ou se, ao contrário, trata-se de mais um desvio de rumo de um conjunto de boas intenções.

A bossa nova tem sido cada vez mais descrita como o momento na história da canção em que a matéria musical brasileira foi modernizada a partir de seus próprios pressupostos, realizando enfim a síntese entre modernidade e tradição buscada tanto por cancionistas mais antigos como Dick Farney, Lúcio Alves, Johnny Alf, quanto por jovens artistas como Roberto Menescal, Ronaldo Bôscoli, Carlos Lyra, Nara Leão e Leny Andrade. É certo que tal interpretação conviveu com diversas outras ao longo da história, como a de Tinhorão, que considera o movimento uma deturpação do samba mais autêntico, mera variedade de *latin jazz*. Contudo já faz algum tempo que a

interpretação hegemônica coloca João Gilberto como um marco alquímico, capaz de transformar profundamente a matéria popular da canção brasileira sem a descaracterizar, encontrando o seu sentido mais íntimo e profundo na medida em que alça voos em direção à universalidade. Sua batida teria promovido um “salto na linha evolutiva” da música popular brasileira, ao criar um caminho de aproximação com os recantos mais profundos da matéria brasileira a partir de um refinamento radical de técnicas modernas de composição²⁷ - espécie de versão cancional da operação empreendida na mesma época por Guimarães Rosa na literatura brasileira (ainda que o escritor mineiro seja mais comumente identificado com Tom Jobim²⁸).

Pode-se dizer que o grande trunfo da bossa nova, assumido por críticos e cancionistas, está na batida de violão de João Gilberto ou, mais especificamente, no ritmo: “tinha que ser um baiano pra ver que a chave estava no ritmo”²⁹, conforme afirma, algo bairristamente, Caetano Veloso. Claro que não foi essa a única transformação proposta pelo cancionista, mas podemos dizer que foi por aí que o baiano conseguiu seduzir e encantar os jovens (e os não tão jovens) artistas ansiosos por modernizar a canção popular brasileira. Conforme lembra Tom Jobim:

Eu tinha uma série de sambas-canção de parceria com o [Newton] Mendonça, mas a chegada de João abriu novas perspectivas: o ritmo que o João trouxe. A parte instrumental – harmônica e melódica – essa já estava mais ou menos estabelecida.³⁰

As inovações propostas até então nos sambas-canção modernos concentravam-se principalmente em aspectos melódicos e harmônicos. Com isso, acabavam por se afastar do padrão rítmico do samba que, a rigor, não era definido em suas propriedades básicas

²⁷“A interpretação de João é mais introspectiva que a de Maysa, e também violentamente menos dramática; mas, se na gravação dela os elementos essenciais do ritmo original do samba foram lançados ao esquecimento quase total pela concepção do arranjo e, sobretudo, pelas inflexões do fraseado, na dele chega-se a ouvir - com o ouvido interior - o surdão de um bloco de rua batendo com descansada regularidade de ponta a ponta da canção. *É uma aula de como o samba pode estar inteiro mesmo nas suas formas mais aparentemente descaracterizadas; um modo de, radicalizando o refinamento, reencontrar a mão do primeiro preto batendo no couro do primeiro atabaque no nascedouro do samba*” (VELOSO, 1998, p.40, grifo nosso).

²⁸ STARLING, H. M. M. Outras Bossas: João Gilberto, Guimarães Rosa e a Língua Poética do Brasil. In: GARCIA, Walter. (Org.). *João Gilberto*. São Paulo, Cosac Naify, p. 190-206, 2012.

²⁹ VELOSO, C. In. VÁRIOS, 1991, p. 1.

³⁰ GARCIA, W. 1999, p. 20.

de modo a permitir uma interpretação individual, mas antes na relação contramétrica estabelecida pelos diversos instrumentos da seção rítmica³¹. Por não concentrar suas inovações melódicas e harmônicas em torno do padrão rítmico do samba, a interpretação da época - valorizadora da “tradição musical brasileira” - interpretava os experimentos do samba canção moderno como um afastamento da matriz genuína da música popular, uma adoção acrítica de modismos importados em sucessões infinitas de processos deturpadores: jazzificação, aboleramento, etc. Tal pensamento pode ser sintetizado pelas palavras de Tinhorão, aqui dirigidas contra a Bossa nova.

Esse divórcio, iniciado com a fase do samba tipo be bop e abolerado de meados da década de 40, atingiria o auge em 1958, quando um grupo de moços, entre 17 e 22 anos, rompeu definitivamente com a tradição, modificando o samba no que lhe restava de original, ou seja, o próprio ritmo.³²

Ao propor uma vinculação direta da bossa nova à mesma linha de modernização do samba canção dos anos 40 e 50, as críticas de Tinhorão deixam escapar justamente aquilo que a contribuição de João Gilberto trouxe de essencial: um retorno, via modernização, ao compromisso rítmico com o samba, uma vez sua batida é, essencialmente, “uma síntese do samba realizada ao violão”³³. Conforme demonstra Walter Garcia, cuja argumentação acompanharemos aqui, João Gilberto reduz a multiplicidade de estímulos da batucada do samba com sua batida de violão a partir da estilização de dois de seus elementos, o tamborim nos ataques dos acordes e o surdo – com uma fundamental diferença de acentuação com relação ao padrão do samba - no bordão. Com isso, cria um tipo de acompanhamento que joga com os princípios de

³¹ Segundo Roberto Menescal, “o que acontece é que você não via nenhum rapaz tocar samba, você via aquelas orquestrações tocando um samba pesado. É que o samba não tinha um ritmo definido – nem em bateria, nem em violão, nem em piano – cada um fazia um negócio e, no final, aquilo tudo dava um ritmo que eles chamavam de samba” (GARCIA, 1999, p. 21).

³² TINHORÃO, 1997. p. 37.

³³ GARCIA, 1999, p. 21. Ao contrário da opinião de Tinhorão, pode-se pensar na bossa nova como um movimento que justamente conseguiu conter o “risco” eminente de internacionalização da música brasileira. Na opinião do maestro Júlio Medaglia, “Ainda que muitos afirmem o contrário, a BN foi um movimento que provocou a nacionalização dos interesses musicais no Brasil. Como se sabe, a BN reavivou e reformulou um sem-número de antigas formas musicais brasileiras; trouxe para a prática musical urbana uma série de motivos do nosso folclore; refreou, após o seu sucesso popular, a importação de artistas do exterior, e assim por diante” (CAMPOS, 1974, p. 67).

regularidade do bordão (surdo) e não regularidade da base (tamborim, que tece variações em torno do padrão “brasileirinho”), de modo que ambos os princípios apareçam como complementares.³⁴ Aquilo que aparece na batucada de samba, na bateria das escolas ou nos acompanhamentos dos conjuntos “regionais” como síntese do conjunto heterogêneo de diferentes células rítmicas interligadas por um processo de construção coletiva, é reduzido a um princípio de organização racional individual.

Esse princípio de organização rítmica em torno do samba, contudo, não é o sentido último da bossa nova. Fosse isso, seria apenas um novo jeito de se tocar samba, e não precisaria de outro nome, uma vez que o samba permite uma quantidade infinita de variações. A forma do bordão adotado por João Gilberto e a marcação do surdo do samba são distintos, ainda que respeitem o mesmo princípio de regularidade³⁵. O bordão está mais próximo das variações jazzísticas do samba canção moderno. Os ataques dos acordes, por sua vez, também se aproveitam da liberdade jazzística, valendo-se da certeza da regularidade do bordão para deslocar-se e acentuar os contratempos. Ao final do processo, temos um padrão formal original baseado na articulação “conciliada” de dois princípios distintos de estruturação rítmica:

[...] o bordão, regular e uniforme – legado pelo samba canção tradicional, pelo samba jazzificado e novamente pelo samba-canção, agora moderno, tocado ao vilão – complementa ao e complementa-se pelo acorde não-regular – o qual mantém e varia uma base derivada da simplificação do padrão alterado do samba, com antecipações como ensinou o jazz; estruturalmente, base e variações, células binárias, organizam-se em desenhos quaternários, numa adaptação do acompanhamento jazzista ao samba. Como se nota, e muito já se disse, há uma influência dupla nesse processo de formação da batida: a tradição da música popular brasileira e o jazz norte americano (GARCIA, 1999, p. 76).

³⁴ Idem, ibidem, p. 69.

³⁵ “No samba, sabe-se que a sua marcação acentua aquele que tradicionalmente seria o tempo fraco do compasso, ou seja, o segundo, em um desenho que, por vezes, inclui ainda um ataque de menor intensidade antecipando-se a esse acento. No disco *Chega de Saudade*, João Gilberto nega tal acentuação pelo modo como arranja o bordão de seu instrumento: mantém a marcação regular dos dois tempos do compasso binário mas iguala as suas intensidades, não hierarquizando as duas acentuações; e também não antecipa, tocando apenas duas notas de bordão por compasso” (GARCIA, 1999, p. 22-23).

Cria-se assim um padrão orgânico e não conflituoso de articulação dialética entre tradição nacional e informação externa a partir do qual as diversas propostas de inovação da canção brasileira podem ser organizadas de forma sistêmica. Em uma só batida, concilia-se popular e erudito, nacional e importado, tradição e modernidade. A partir do princípio de articulação entre regularidade e não regularidade João Gilberto cria um modelo estrutural de relação não conflituosa de padrões distintos - imediatamente compreendido como uma forma de relacionar modernidade e tradição - que irá organizar não só a batida, mas a totalidade dos elementos da canção. A utilização de acordes flutuantes, que cercam o canto ao invés de sustenta-lo regularmente, faz com que a voz paire sobre o violão ao invés de apoiar-se nele, “liberando” o canto de sua base rítmica. Voz e acompanhamento atuam em faixas temporais distintas, porém soando ao final como um padrão “polirrítmico perfeitamente integrado”. Da mesma forma, a convivência de tonalidade e modalidade no uso da tonalidade estendida por João Gilberto não gera uma simples alternância, mas uma tensão dialética profunda que soa como natural e tranquila na superfície³⁶. João Gilberto propõe um modelo de fragmentação\reconfiguração dos materiais na estrutura da canção, de modo a fazer com que sua forma final mantenha certa tensão entre resolução e inacabamento, profissionalização e amadorismo³⁷. Decompõe os elementos nucleares da canção (ritmo, harmonia, melodia) e os reorganiza em um todo contraditório, porém harmonioso – *contradição sem conflito*, nos termos de Walter Garcia – que faz da irregularidade o próprio princípio de regularidade da canção. É esse princípio de articulação orgânica dos materiais que irá possibilitar mais tarde à MPB unir, em uma só dicção, materiais provenientes de lugares diversos³⁸.

³⁶ O argumento é do professor Aderbal Duarte.

³⁷ MAMMI, Lorenzo. João Gilberto e o projeto utópico da Bossa nova. In: *Novos Estudos Cebrap*, n. 34, set. 1992.

³⁸ “João parte do samba para retornar a ele: então o que ele faz é samba; e não é: pois sua batida não permanece no samba, ela vai e volta impulsionada por aquilo que o baiano acrescenta, aquilo que se convencionou chamar de bossa e que, formalmente, são os procedimentos jazzistas, nos ataques de acorde, em articulação com o baixo uniforme e regular, constituindo-se, nesse processo, células rítmicas binárias organizadas em padrões de dois compassos [...] Assim, deve-se sobretudo ressaltar que, na prática, essa contradição entre sair do samba para a bossa e voltar da bossa para o samba é vivida sem conflito algum: a tensão está suspensa e não parece preocupar João Gilberto, que a entrega aos especialistas, como ele diz, e ao seu público, acrescento eu, na forma de um ritmo perfeitamente equilibrado – uma contradição sem conflitos” (GARCIA, 1999, p. 106-107).

A batida bossa nova vai ser uma forma de decomposição e recomposição da matéria musical em uma síntese dialética. As diversas experiências de modernização anteriores propunham formas de sobreposição de modernidade e tradição sem, contudo, lograr articular essa dualidade em um padrão orgânico final. A bossa não é simplesmente a justaposição de dois sistemas distintos, mas um modo orgânico de entrar e sair, sem maiores conflitos, desses padrões, de modo que ao final da fusão resta outra coisa, síntese dialética dos elementos que, no limite, rompe com a possibilidade mesmo de definição estanque de gêneros³⁹.

Chama atenção o teor agudo de *racionalização* presente nesse procedimento formal, certa concepção “construtivista” de organização dos materiais a partir de um projeto formal orgânico, notada por críticos e artistas desde o seu aparecimento no cenário musical - Augusto de Campos chega a comparar João Gilberto com Anton Weber. Para esses críticos, João Gilberto introduz radicalmente na canção popular uma concepção totalizante da forma, em que todos os materiais submetem-se a um princípio estrutural organizado pelo cancionista, completando um ciclo iniciado por percussores esporádicos, como Dorival Caymmi⁴⁰. Inclusive os elementos que giram em torno da canção, considerados como não essenciais pela tradição Ocidental, são racionalizados e submetidos ao mesmo parâmetro de organização. O que ficava ao “fundo” na canção passa à frente para ser articulado em um projeto orgânico de racionalização dos elementos. Na síntese elaborada por Brasil Rocha Brito:

Na bossa nova, procura-se integrar melodia, harmonia, ritmo e contraponto na realização da obra, de maneira a não se permitir a prevalência de qualquer deles sobre os demais, o que tornaria a composição justificada somente pela existência do parâmetro posto em evidência (CAMPOS, 1974, p. 22).

Contudo, essa racionalização que marca a modernização da relação do artista com sua matéria, será sempre pensada em termos de um compromisso profundo com a objetividade desses materiais, sem descaracterizá-los em termos de um esteticismo

³⁹ GARCIA, 1999, p. 80.

⁴⁰ Segundo Aderbal Duarte, na obra de João Gilberto, a melodia cumpre uma função harmônica, pois os acordes, organizados em tétrades, são pensados em relação à melodia, de modo que uma nota presente na melodia entoada por João Gilberto quase nunca é repetida pelo acorde. Além, é claro, de cumprir uma função rítmica essencial, submetida a um resultado “total” que confere à “seção rítmica” a mesma importância estética tradicionalmente reservada às harmonizações, orquestrações, e inflexões melódicas.

vazio. Pois além de manter o compromisso com o samba, ao qual irá acrescentar elementos modernizadores sem romper definitivamente seus vínculos, João Gilberto é também o grande mestre na decodificação da presença da melodia inscrita nos padrões de enunciação da língua, fazendo do núcleo entoativo que guarda o segredo de ouro de nossa canção a sua matéria.⁴¹ A partir desse ponto de “triagem” da canção, o reencontro com o que lhe há de mais essencial, é que se organizam as diversas inovações, que não irão descaracterizar seu lastro melódico entoativo, diferentemente do jazz, que privilegia o acorde⁴². João Gilberto é o cantor da entoação, aquele que obsessivamente pensa nos recursos melódicos contidos na entoação da fala cotidiana para apresentá-los de uma forma “naturalizada”. Naturalidade aparente, resultado que é de um trabalho formal rigoroso, que rompe com as expectativas melódicas convencionais.

Por um lado, portanto, a bossa nova de João Gilberto seria uma espécie de encontro radical com a especificidade da forma canção brasileira, almejada pelo samba desde o início, em sua busca por fixar no tempo aquilo que a palavra falada comporta de provisório e descartável. O surgimento de João Gilberto marcaria o ponto em que a canção brasileira toma consciência radical de sua especificidade (sua vocação melódica-entoativa). Por outro lado, tão importante quanto esse aspecto de continuidade com a “matriz constitutiva” da canção brasileira é sua diferença com relação a ela, posto que inaugura uma postura inédita frente à canção, tomada agora como resultado de um trabalho intelectual crítico, exibida ao público em seu processo de confecção. Com a bossa nova, o como *se faz* passa a frente do *que se faz*, ou seja, aquilo que até então estava ao fundo no projeto do cancionista, sua técnica construtiva, passa à frente, inaugurando uma forma possível e até então inédita (enquanto sistema) de “autonomia” no interior desse campo. Por isso defendemos a hipótese de que a MPB, enquanto herdeira desse gesto primário, *será prioritariamente um modo de fazer que, no limite, abole os gêneros para inaugurar um gesto cancional moderno*. Em linhas gerais, esse é o sentido formal da “revolução” que a famosa batida de violão ocasionou na música popular brasileira, a instauração de um sujeito reflexivo, moderno e brasileiro (que não será o mesmo da literatura, mas com o qual guarda evidentes aproximações), no plano da canção.

⁴¹ TATIT, 2004, p. 177. “Na verdade, João Gilberto manifestava o seu fascínio pelo que era central no samba: o envolvimento da voz no ritmo, seja para reforçá-lo com seus motivos melódicos, seja para deixá-lo como apoio, em segundo plano, nos momentos de relatos enunciativos”.

⁴² MAMMI, 1992, p. 65.

A Bossa nova como fantasia fundamental da moderna comunidade brasileira.

Evidentemente que não se compreende o desenvolvimento da bossa nova no período sem observar seu vínculo estreito com o amplo crescimento da indústria fonográfica, incentivado pela política desenvolvimentista. Em termos estritos do mercado musical, dois processos são fundamentalmente importantes. Primeiro, a emergência do LP em substituição ao disco de 78 rotações como veículo privilegiado de difusão fonográfica, ancorado pelo crescimento gradual do número de vendas de toca-discos em território nacional. Segundo Márcia Dias, o surgimento do *long-play* possibilita uma mudança profunda no modelo de produção da indústria fonográfica, cada vez mais preocupada com a promoção da imagem do autor, aquela entidade que confere sentido ao conjunto de canções presentes nos disco. Ao invés de preocupar-se exclusivamente com a figura do intérprete, cujo carisma será decisivo para divulgar as canções veiculadas em compactos simples, passa-se a se valorizar a “mente criativa” por detrás do álbum. Nesse sentido, como afirma Paiano, o artista se torna mais importante que o disco: “É o tempo do trabalho de autor, quando são oferecidas condições para que alguns artistas desenvolvam um trabalho que não poderia ser feito em compacto, mesmo que duplo”.⁴³ Torna-se mais seguro e, por vezes mais lucrativo, investir em artistas que vendam discos com regularidade. Ou seja, o desenvolvimento de uma nova tecnologia, o LP, torna possível o surgimento da função autor no campo da canção popular, conciliando as intenções estéticas dos produtores de classe média que desejavam ver seu trabalho reconhecido enquanto arte, com a intenção das gravadoras, que buscavam consolidar um padrão estético adequado ao novo meio⁴⁴.

⁴³ DIAS, 2000, p. 57.

⁴⁴ Lorenzo Mammi publicou um artigo brilhante sobre o reconhecimento do LP não apenas como suporte, mas como forma artística, tal como a sinfonia e o romance, que torna possível o desenvolvimento de “verdadeiras poéticas” autorais: “Quanto à música popular, a vantagem não foi apenas a possibilidade de desenvolver composições mais complexas: mesmo respeitando a duração já tradicional de três ou quatro minutos para cada peça, agora era possível montar as faixas numa sequência preestabelecida, segundo escolhas refletidas. Analogamente ao que aconteceu na passagem do rolo ao código, uma série de obras distintas se tornou uma só. Alguns LPs lançados na década de 50 são verdadeiras declarações de poética, como as Canções Praieiras, de Dorival Caymmi, já em 1954. Entre os jazzistas, Miles Davis foi mestre em pensar o LP como uma obra unitária (Kind of Blue, Sketches of Spain etc.), mas foi seu antigo parceiro, John Coltrane, quem explorou todas as possibilidades que o novo formato oferecia, como nas longas improvisações sobre um único acorde de A Love Supreme (1965) [...] O disco já não era mais um som: era um mundo para o qual concorriam diferentes linguagens, um sistema de códigos, um modelo de vida”. MAMMI, Lorenzo. A era do disco. *Revista Piauí*, n. 89, fev. 2014.

O segundo aspecto decisivo é a importância fundamental da bossa nova no processo de “substituição de importações” no campo de consumo cultural brasileiro. Em 1959, ano de lançamento de *Chega de Saudade*, cerca de 35% dos discos vendidos no país eram de música brasileira. Já em 1969, 65% dos discos consumidos eram de música nacional, “boa parte dela herdeira do público jovem e universitário criado pela bossa nova e pelos movimentos que se seguiram”⁴⁵. O interesse das grandes multinacionais na produção local de canções, estimulado por um conjunto de incentivos fiscais do governo brasileiro, colaborou para valorização da música brasileira.

Percebe-se de que modo a estética bossa nova, em sua associação otimista e solar de modernização e progresso, harmonizava-se com a utopia desenvolvimentista do governo Juscelino Kubitschek, que parecia beneficiar tanto a vida intelectual quanto o mercado interno e o estado brasileiro, dotando de sentido coletivo e nacional as diversas realizações culturais do período. A arquitetura de Oscar Niemeyer informava-se pela mesma concepção “construtivista” da bossa nova, buscando “uma integração estética com o mundo da indústria de comunicação de massa”⁴⁶, impulso também presente nas artes plásticas e na poesia. As vanguardas construtivistas assumiam a dimensão modernizante do mundo contemporâneo, apostando no modelo da sociedade industrial que havia se tornado hegemônico e parecia seguir um caminho inexorável rumo a um futuro próximo, desenvolvido e melhor. O que lhe conferia um aspecto não conformista era seu pressuposto básico de que tal modelo não se encontrava concluído, e necessitava da participação ativa de artistas, militantes, intelectuais progressistas, etc. No caso brasileiro “tratava-se de superar o subdesenvolvimento através de uma postura positiva em relação à indústria e à mídia que permitisse aos artistas intervir nestas esferas em prol de uma transformação na sociedade”⁴⁷. A bossa nova partilhava desse espírito desenvolvimentista, fornecendo-lhe de uma de suas imagens mais bem acabadas. Conforme sintetiza Marcos Napolitano:

É também com a BN que o compositor começa a ganhar maior *autonomia* em relação ao seu trabalho de criação, à medida que o mercado se reestrutura e busca suprir as demandas por novidades musicais. Portanto, o

⁴⁵ NAPOLITANO, 2007, p. 68.

⁴⁶ NAVES, Santuza Cambraia. Da Bossa nova à Tropicália: contenção e excesso na música popular. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 15, n. 43. São Paulo, jun. 2000.

⁴⁷ Idem, *ibidem*.

momento inicial da Bossa nova foi o prenúncio dos elementos da revolução musical dos anos 60: predomínio do long playing como veículo fonográfico (e conceitual); autonomia do compositor, acumulando muitas vezes a condição de intérprete; consolidação de uma faixa de ouvintes jovens, de classe média intelectualizada; procedimento reflexivo, de não só cantar a canção, *mas assumir a canção como veículo de reflexão sobre o próprio ofício de cancionista* (este ponto não é inaugurado pela BN, mas foi potencializado por ela) (NAPOLITANO, 1999, p. 173, grifo nosso).

Tanto de uma perspectiva interna, propriamente estética, quando externa, em relação à indústria fonográfica brasileira, faz sentido, portanto, definir a bossa nova como um marco no processo de modernização da música popular brasileira. Com ela criou-se um sistema orgânico a um só tempo moderno e tradicional, que funcionou como uma das dimensões imaginárias do projeto desenvolvimentista. Enquanto o samba instaura o paradigma conciliatório na canção, o projeto estético-político de dar forma à fluidez e ausência de caráter “constitutiva” da sociedade brasileira⁴⁸, a bossa nova faz desse paradigma o ponto de partida da nossa modernização, cujas contradições serão vividas e disputadas intensamente pela MPB. A partir de então os antigos critérios de valorização da canção popular, baseados em padrões folcloristas, serão substituídos por outros, e a autenticidade não será mais pensada a partir da adequação a conteúdos externos – o pertencimento a algum gênero ou tradição nacional - mas em relação a seus próprios pressupostos formais.

Nesse sentido (e com todo cuidado), é possível afirmar que com a bossa nova uma determinada linhagem da música popular brasileira completa seu ciclo formativo⁴⁹. Assim como Pelé teria convertido veneno em remédio ao “racionalizar” a matriz

⁴⁸ Compreendido aqui no sentido dado por Mario de Andrade em *Macunaíma*, sobre o caráter agônico da personagem: “É exatamente esse, também, o cerne agônico do Macunaíma, cujo herói é irresponsável, mentiroso, casuísta, inconsequente, incapaz de sustentar projeto, ao mesmo tempo em que é plástico, versátil, adaptativo, inteligente, criativo e tragicamente único” (WISNIK, 2008, p. 418).

⁴⁹ Acentuando o paralelo com a concepção de modernidade, é possível entender a emergência da bossa nova na música popular como a passagem do regime *representativo* para o regime *estético* das artes, tal com definido por Jacques Rancière. “Estético, porque a identificação da arte, nele, não se faz mais por uma distinção no interior das maneiras de fazer, mas pela distinção de um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte. (...) No regime estético das artes, as coisas da arte são identificadas por pertencerem a um regime específico do sensível. Esse sensível, subtraído a suas conexões ordinárias, é habitado por uma potência heterogênea, a potência de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo” (RANCIÈRE, 2009, p. 32). Por isso podemos afirmar que, em certo sentido, a bossa nova é um gênero que surge para acabar com todos os gêneros, constituindo-se enquanto um fazer específico no interior de uma lógica própria de organização da matéria musical.

profunda da sociedade brasileira - a um só tempo perversa e brilhante, que se deixa entrever na figura macunaímica de Garrincha⁵⁰ - completando assim nossa formação no futebol, a bossa nova racionaliza o paradigma nacional instaurado na música popular com o samba, completando nossa formação na canção. “Formação” entendida naquele sentido apontado por Schwarz ao tratar da formação do sistema literário tal como descrita por Antônio Candido:

A tarefa [da formação] se completa quanto, por um lado, o conjunto da vida nacional estiver incorporado, e quando, por outro, a cultura contemporânea estiver assimilada em formas e temas. (...) Vemos aqui uma das dimensões fortes do processo formativo, que torna literário, ou seja, traz para dentro da imaginação, o conjunto das formas sociais que organizam o território (SCHWARZ, 1999, p. 53).

Acrescentamos: torna literário, futebolístico ou cancional. Em todo caso, formal. O impacto “universal” contido no sucesso da bossa nova no exterior (assimilação da “cultura contemporânea”), assim como seu poder de irradiação por toda a tradição da música popular brasileira (incorporação do “conjunto da vida nacional”) são fortes indícios de que, com João Gilberto, o ciclo nacional-popular da canção brasileira conclui sua formação. Por outro lado, não se pode perder de vista a especificidade da canção popular enquanto gênero urbano de massa, que não partilha dos pressupostos das “altas culturas”, como a literatura. Nesse caso, o caminho em direção à autonomia sempre guarda algo de ruptura, de desvio de rumo, o que, aliás, é característico dos movimentos de modernização da periferia⁵¹.

⁵⁰ “De fato, se a formação da literatura brasileira desemboca em Machado, a do futebol brasileiro desemboca em Pelé” (WISNIK, 2008, p. 404). Novamente, o paralelo tem de ser feito com cuidado, pois Pelé não representa um momento de incorporação de um repertório de classe média ao futebol, como é o caso da bossa nova. Futebol, literatura e música popular pertencem a sistemas distintos, com formações específicas. Contudo, seguindo na citação de Wisnik, o paralelo é evidente: “Ambos dão a impressão de render as condições que os geraram, como se pairassem acima delas. Render, aqui, significa submetê-las (a pobreza, o atraso, a situação periférica do país) levando-as a suas últimas consequências máximas, e superando-as sem negá-las. [...] (Aliás, uma certa intangibilidade enigmática, comum aos dois, pode ser reconhecida também em João Gilberto)” (Idem, *Ibidem*).

⁵¹ Pensando justamente nas diferentes formações do sistema literário, com Machado de Assis, e do futebol, com Pelé, Wisnik argumenta que “Se Machado de Assis tornou-se quase inseparável – depois da interpretação de Roberto Schwarz – do equacionamento das “ideias fora de lugar”, isto é, dos desnivelamentos e disparates entre a escravidão cotidiana e a pretensão universalizante do liberalismo burguês que pautou as nações modernas, o futebol brasileiro e Pelé são inseparáveis do “lugar fora das ideias”, o vetor inconsciente por meio do qual o substrato histórico e atávico da escravidão se reinventou

Nesse processo de modernização, um aspecto, dentre todos os outros até aqui discutidos, adquire centralidade, funcionando como uma espécie de núcleo problemático e irrecusável. Formalmente, trata-se do ponto investigado por Walter Garcia em relação à contradição constitutiva da batida de João Gilberto, uma forma “construída na extrema mobilidade entre o samba e o não-samba”⁵². A bossa nova é um modo de tocar samba, mas pela primeira vez o samba (ou qualquer outro gênero nacional) é *tomado sistematicamente não como conteúdo, mas como matéria*. Ele é desconstruído em seus elementos chave, deslocado e reconstruído em outro lugar, no caso, na estilização da batida do violão. Da perspectiva que viemos investigando, esse é um movimento básico no projeto de constituição de formas modernas, na medida em que nelas os materiais se justificam pelo valor de “verdade” que possuem em relação ao todo: “As diferentes tentativas de emancipação da linguagem musical dos grilhões dos vínculos tradicionais e sua reorganização convergem na vontade de submeter o material natural musical, em todas as suas dimensões, à disposição consciente e planejada do compositor”⁵³.

Mas o que significa exatamente dizer que na bossa nova o samba não é conteúdo, e sim matéria? O samba é um gênero cuja característica determinante consiste em ter sido desenvolvido coletivamente por diversos setores marginalizados da sociedade, um modelo gestual específico criado de modo a permitir a expressão (que nunca é livre, e será sempre fruto de negociação, resistência, cooptação, etc.) desses setores⁵⁴. Esses sujeitos adentram no “interior” do samba (daí a centralidade da ideia de

de forma elíptica, artística e lúdica” (WISNIK, 2008, p. 405). Podemos aqui imaginar a formação da canção como permanecendo no meio de campo, para seguirmos a metáfora futebolística, entre o brilhantismo e inventividade do ataque do futebol (proposição do que o Brasil deve ser) e o rigor da defesa literária (denúncia do que o Brasil não deve ser). Sua formação, mais diretamente comprometida com o mercado que a literatura e o futebol da época, desenvolve-se em um ponto virtualizado em que o “lugar fora das ideias” é em si uma “ideia fora do lugar”, resultado da combinação também levantada por Wisnik em um texto anterior: “A música popular negra, que tem seu lastro no candomblé, encontra portanto um modo transversal de difusão (a indústria do disco e o rádio); e as contradições geradas nessa passagem certamente que não são poucas, mas ela serviu para generalizar e consumir um fato cultural brasileiro da maior importância: a emergência urbana e moderna da música negra carioca em seu primeiro surto, que mudou a fisionomia cultural do país” (WISNIK, 1983, p. 161).

⁵² GARCIA, 1999, p. 115.

⁵³ ADORNO, *apud*. ALMEIDA, 2007, p. 253.

⁵⁴ Ao definir deliberadamente como característica central do samba a presença dos setores marginalizados da sociedade, sobretudo os negros, não está se ignorando toda a longa tradição de debates que enfatizam que a história da canção brasileira é marcada pelo trânsito cultural, pela tradição do encontro, enquanto

tradição), seus rituais, convenções e vivências para, a partir deles, encontrar uma expressão que lhe é própria na medida em que é de elaboração coletiva. Não é possível se fazer samba sem participar, em alguma medida, desse conjunto de tradições, convenções de gênero, *ethos* de sambista, ainda que essas referências nunca sejam estanques, mas fruto de contínuas negociações. Dizer que o samba é conteúdo para os sambistas significa que ele é o “lugar” comunitário (construído por ele no interior de uma tradição) em que o sambista irá se inserir para transmitir seu recado, construindo sua identidade durante o processo.

Evidentemente que o samba urbano carioca surgido com a emergência das modernas técnicas de gravação não é o mesmo samba comunitário valorizado pelos folcloristas, sendo já fruto profundo de transformações, mediações e misturas de todo tipo - que no limite tornarão possível sua apropriação enquanto música “nacional”⁵⁵. Contudo, a definição desse lugar comunitário e tradicional, já virtualizado, é uma questão decisiva no processo de desenvolvimento do samba, e marca sua distância em relação aos modelos autorais “autônomos” pós bossa nova. Sendo uma forma moderna e urbana, ele procura sustentar essa contradição entre rito e gravação transpondo para sua forma final certos princípios exteriores, criando uma espécie de modelo formal heterônomo (recria-se na gravação, por exemplo, aspectos da roda de samba, que mantém a estrutura do improviso, ou que torna visíveis os lastros do real de onde

rede de comunicação mestiça que rompe simbolicamente com os mecanismos obscenos de hierarquização da sociedade. Contudo, a opção por enfatizar esse outro momento - a inclusão do “batalhão dos excluídos” como o aspecto decisivo de definição do gênero, assim como de toda música popular urbana - é decisiva para nos acercarmos daquilo que é nosso interesse principal nesse capítulo: a relação complexa, dinâmica e contraditória da bossa nova e MPB com as suas margens. Além de explicitar nosso compromisso com o olhar proposto pelo rap nacional, a partir do qual nos situamos para observar retroativamente esse momento em que a modernização do país enformava e dava sentido ao campo mais dinâmico da cultura brasileira. No mais, toda centralidade de dada estrutura é necessariamente inventada por aquele que a define. Mas essa opção, evidentemente, não é apenas uma entre outras, e seguimos aqui a perspectiva tanto do rap quanto da teoria crítica brasileira que define como característica principal das instituições nacionais o seu caráter de exclusão, definindo-se enquanto nacional na medida em que exclui a maior parte da população do conceito de cidadania. Tomada essa como a principal característica da sociedade brasileira - uma opção ao mesmo tempo crítica e política - nada mais natural que considerar que o aspecto mais marcante do samba, e da canção brasileira, seja o movimento oposto, a presença decisiva e fundamental dos pretos e pobres enquanto agentes produtores de sua história. Dessa forma, todas as demais características do samba - lugar do trânsito cultural, da conciliação nacional, das mediações e encontros, etc. - tem como condição necessária e primeira a presença efetiva dos mais pobres, um deslocamento não previsto em termos institucionais, sem a qual não teria condições de se realizar.

⁵⁵ VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar/UFRJ, 1995.

partiu). Ao passo que na bossa nova os materiais adquirem sentido em relação a seu padrão interno de desenvolvimento (embora não completamente, sem o que se perderia a especificidade nacional da forma), buscando fazer referência a si mesmo. Daí inclusive, compreende-se alguns de seus aspectos formais, como o enfraquecimento de seu sistema de “recados” figurativos em momentos mais emblemáticos (como em “Bim bom” e “Samba de uma nota só”), e também o interesse maior por aquele estilo que Tatit define como o “samba-samba”, mais formalmente “consciente” da própria forma⁵⁶.

A tendência do samba urbano é criar uma forma em que a relação com sua matéria externa, com a performatividade própria à canção, seja explicitada, tomando-a como um conteúdo coletivo no qual o sambista se insere e do qual se apropria. Ao passo que para João Gilberto, ao sintetizar a forma do samba em seu núcleo mínimo – voz e violão – interessa transformar aquilo que era “lugar” (a forma em relação à função

⁵⁶ Compreende-se também a necessidade interna dos processos de redução e triagem presentes no gênero. No geral, incomoda-me a interpretação de que a bossa nova surge contra um “excesso” de passionalização que havia na música popular brasileira da época, sobretudo por conta do teor subjetivo da consideração desse excesso. Afinal, como é possível medir objetivamente o quanto de passionalização ou tematização uma sociedade pode suportar? Afinal, excesso para quem? Não que isso não possa ter sido um dos impulsos dos agentes que participaram da fundação do movimento, mas a transposição dos padrões de gosto desse público para o restante da sociedade é um cálculo sempre perigoso. Corre-se o risco de generalizações, sugerindo, por exemplo, que o público dos anos 40 e 50 em geral estava cansado do excesso de passionalização (ao contrário, o “excesso” pode ser lido em chave inversa, como resposta à demanda do público) do samba canção, ou que o mercado não convive bem com a redundância, ou ainda que existe um núcleo mais puro da canção do qual é possível se aproximar ou se afastar. Em suma, posições que reforçam (ainda que indiretamente) a noção de ilegitimidade da produção dos anos 50, de modo a marcar a maior legitimidade da ruptura bossa nova, como se essa seguisse o caminho definido pela própria história da música popular brasileira, sua linha evolutiva, sendo o restante mero “desvios” de rumo. Creio ser mais produtivo pensar a proposta estética de João Gilberto a partir de suas necessidades expressivas internas, ainda que essas se inscrevam no campo de necessidade da própria canção popular brasileira, e tenham mudado radicalmente suas coordenadas que, no entanto, é uma dentre outras e, como tal, com início e fim. Como afirma Luiz Tatit, a passionalização quer “*imprimir na progressão melódica a modalidade do ser*” (TATIT, 1995, p. 10), quando o cancionista quer chamar a atenção para a emoção subjetiva, mais do que para o conteúdo de sua mensagem. João Gilberto “esfria” essa passionalização, fazendo emergir o princípio entoativo que rege a canção, sua matéria prima. Ao fazer isso, imediatamente chama atenção para o conteúdo dessa fala, sua mensagem, transmitida por meio de uma dicção convincente (o exemplo mais evidente é o caráter mais conteudístico do rap). No entanto, a bossa nova – sobretudo em sua fase de afirmação - dessemantiza também os conteúdos das letras, infantilizando-as (“O pato”, “Lobo bobo”), minimizando os impulsos narrativos a um mínimo, ou criando narrativas lírico- amorosas com um mínimo de tensividade passional, que chamam atenção para o próprio processo de composição (“Bim bom”, “Samba de uma nota só”). “Para João Gilberto, o texto ideal é levemente dessemantizado, quase um pretexto para se percorrer os contornos melódicos dizendo alguma coisa” (TATIT, 1995, p. 161). Com a “atonização” tanto da emoção do intérprete quanto do seu recado, é a própria matéria com que se trabalha que emerge em primeiro plano. A forma passa a ser a matéria com a qual o cancionista vai trabalhar artisticamente, e não um simples meio para transmissão de recados e emoções.

social) em matéria a partir da qual realizar um trabalho estético. Dessa forma, é possível operar com o samba enquanto pura linguagem, criando-se uma posição radicalmente nova para o artista no interior da música popular urbana. A partir de então não é necessário localizar-se no interior de um gênero para fazer música brasileira, pois seu valor formal será definido em termos do resultado final, e não a partir de um ponto de partida virtualizado e tradicional. Os ganhos em termos de autoconsciência formal são gigantescos, não porque a tradição anterior não a possuísse – todos os grandes cancionistas possuem um elevado teor de consciência de sua matéria - mas porque a partir de então se trata de uma *necessidade* da própria forma. Fazer MPB é ter um projeto autoral definido⁵⁷. Essa dimensão de autoconsciência dos materiais, seu desligamento de um conjunto de normas específicas, é uma das condições da modernidade da canção que, no limite, dissolvem a própria possibilidade de estabelecimento de gêneros.

A tese aclara-se na categoria central de meio artístico. Com o seu auxílio, pode-se reconstruir o processo de produção artística como um processo de eleição racional entre diversas maneiras de atuar, cujo acerto depende do efeito conseguido. Semelhante reconstrução da produção artística pressupõe não só um grau relativamente elevado de racionalidade na produção artística, mas também que o recurso aos meios artísticos se verifique em liberdade, isto é, sem ligação a qualquer sistema de normas estilísticas no qual – se bem que mediadas – se refletem as normas sociais (BÜRQUER, 1993, p. 46).

Em suma, o samba é o modelo estético que se define a partir do trânsito e do equilíbrio entre formas populares tradicionais e o ritmo moderno da vida urbana. Já é uma *modernização de primeiro grau*, a definição de um gênero popular urbano e industrial que define sua identidade pelo trânsito ininterrupto e equilíbrio malandro entre as técnicas modernas de mercado e a tradição reprimida da cultura negra⁵⁸. Por sua

⁵⁷ Essa concepção de redução da canção a um projeto autoral específico fica claro desde o lançamento do disco de estreia de João Gilberto, como se depreende do depoimento de Tom Jobim na contracapa do lp: “Quando João Gilberto se acompanha, o violão é ele. Quando a orquestra o acompanha, a orquestra também é ele”.

⁵⁸ “A música popular negra, que tem seu lastro no candomblé, encontra portanto um modo transversal de difusão (a indústria do disco e o rádio); e as contradições geradas nessa passagem certamente que não são poucas, mas ela serviu para generalizar e consumir um fato cultural brasileiro da maior importância: a

vez a bossa nova é o movimento de racionalização construído a partir desse processo primeiro, uma modernidade que parte de uma concepção de identidade mais fluída e moderna, entre o universal e o particular (em oposição ao desejo de fundar nossa modernidade em uma matriz folclorista), que será o princípio a partir do qual o Brasil vai construir seu sistema simbólico de representação, sua comunidade imaginária no período desenvolvimentista.

Essa transição em profundidade do conteúdo à forma, como vimos, não recai no esteticismo (como por vezes tende a acontecer no que Garcia define como sambacção moderno), pois se apega a matriz entoativa e rítmica do samba urbano. Por outro ela irá necessariamente realizar uma *virtualização originária de sua matéria*, sem a qual não pode modernizá-la (a bossa nova “é e não é samba”). Tal movimento comporta um risco evidente: o de que o “esfriamento” do samba⁵⁹, que reduz toda a vivacidade construída pela sessão rítmica, resulte em mera estetização, ou seja, acabe por tirar da bossa nova justamente sua “bossa”, convertendo a novidade em mero clichê (o que não é raro de acontecer nas diversas formas de imitação do padrão criado por João Gilberto). Estilizar a “cozinha” cobra seu preço, e existe um alto custo, ainda pouco compreendido, no fato de ser bastante improvável que um pandeiro ou uma cuíca promovam mudanças radicais na linguagem da bossa nova, o que não é absolutamente incomum de acontecer no meio do samba (a base da inovação da linguagem do samba pelo grupo Fundo de Quintal nos anos 80, por exemplo, foram as mudanças operadas pelos instrumentos de percussão). Na bossa nova, aquele núcleo de samba que permanece é basicamente para ser ouvido, pois o que interessa antes de tudo é o trabalho formal consciente e comprometido do cancionista sobre o material sonoro. O próprio João Gilberto já avisara: “As pessoas cantam inconscientemente, sem nenhum senso de responsabilidade. Aliás, nos perguntamos porque elas querem cantar: não vieram mais para me escutar?”⁶⁰. O convite à participação coletiva naquele ritual cujos

emergência urbana e moderna da música negra carioca em seu primeiro surto, que mudou a fisionomia cultural do país” (WISNIK, 1983, p. 161).

⁵⁹ “Olhando para a escolha de João Gilberto, pode-se constatar que, ao optar pelo baixo homogêneo, é ao convite à dança que ele renuncia. Há, portanto, neste elemento formal tão específico – cuja importância, nada irrelevante, é funcionar como baliza para toda a estrutura rítmica – uma primeira causa do esfriamento do samba produzido pelo baiano” (GARCIA, 1999, p. 27). Esse “esfriamento” liga-se ao horizonte modernizador da bossa, que busca configurar certa autonomia. “A experiência artística só é autônoma quanto de desembaraça da fruição” (ADORNO, 1970, p. 24).

⁶⁰ Depoimento de João Gilberto à *Folha de São Paulo* em 1989. (GARCIA, 1999, p. 157).

códigos estão como que à disposição - impulsos centrais no samba de roda ou no partido alto - ou seja, sua dimensão propriamente “popular”, é colocado em segundo plano.

É claro que o samba urbano e gravado é já um elemento de mediação cultural, entre tradição e mercado, rural e urbano, e essa relação “promíscua” não acontece apenas no interior da chamada classe média, atravessando toda a cultura urbana brasileira como um todo. Daí que ao modernizar o samba a partir de seus pressupostos internos, a bossa não esteja cometendo ato de “traição” contra a cultura brasileira, como afirmava Tinhorão, posto que esse caráter sem caráter algum é uma das marcas de realização das culturas de periferia. “Se havia uma estética completamente desguarnecida e aberta a todos os influxos da época, sem ter muito o que preservar, esta era a incipiente estética da canção popular”⁶¹. No entanto, se é verdade que o hibridismo e o trânsito cultural são marcas de nossa posição no mundo, presos entre “o não ser e o ser outro”, é certo também que esse dinamismo sempre foi intimamente regulado pela delimitação precisa dos lugares por onde se pode ou não transitar. A questão, portanto, não é apenas o hibridismo como condição de existência dos sujeitos de todas as classes na periferia do capitalismo, mas a delimitação precisa dos lugares e as formas possíveis desse trânsito se realizar, a depender da posição no espectro social. A mobilidade constitui a todos os brasileiros, mas nem todos podem dar um “rolezinho” pelos mesmos lugares.

Assim, se as acusações de ilegitimidade de Tinhorão são injustas por não compreenderem a relação da bossa nova com certo núcleo profundo da sociedade brasileira, também não se deve minimizar o papel dessa contradição entre o compromisso não populista com o material popular e sua virtualização que, por conta mesmo de seu acerto estético, retorna formalmente e atravessa toda história da MPB. Ou seja, se Tinhorão se equivocava ao não reconhecer o que havia de profundamente “nacional” nesse projeto, não deixa de ser verdade que uma dimensão importante do samba era deslocada (“esfriada”) nessa representação, precisamente aquele aspecto que sustenta e convida à participação popular, e que não pode deixar de exasperar um marxista ortodoxo. Mesmo porque, os próprios participantes do movimento estavam cientes do problema: não é mero acaso que apenas dois anos após a gravação de *Chega*

⁶¹ TATIT, 1986, p. 2.

de Saudade já surgia a primeira canção de protesto⁶². Percebia-se na bossa nova tanto as possibilidades de redenção contidas na canção popular quando integradas a um projeto de modernização⁶³, quanto a dimensão de ausência e vazio presente na incorporação dessa forma enquanto matéria, a partir de uma *ausência* fundamental que, por assim dizer, deixava a mostra a distância da realização social da utopia. O encontro da bossa nova com o samba tornado matéria, brilhantemente forjado por João Gilberto, não deixa de ser marcado por um desencontro com o samba – e suas possibilidades de integração - enquanto tal.

Na medida em que formaliza com sucesso a imagem da modernização nacional, a bossa nova fixa também um compromisso com a fratura constitutiva desse projeto, sua ligação em profundidade com aspectos excludentes da sociedade brasileira. Nota-se assim a precisão do diagnóstico de Caetano Veloso, ainda que interpretado em chave distinta da nossa: “ninguém compõe “Chega de saudade”, ninguém chega àquela batida de violão sem conhecer não apenas os esplendores, mas também as misérias da alma humana”⁶⁴. Podemos acrescentar: ninguém chega aquela batida de violão sem *incorporar a ela* as misérias da alma humana. Com a bossa nova, a modernização pode se realizar na canção a partir de uma dinâmica que não é definida pela participação ativa do “povo”, ainda que o impulso conciliatório tenha por pressuposto o encontro com o popular, virtualizado, no entanto, enquanto matéria. Todas as contradições decisivas da MPB podem ser compreendidas a partir dessa cisão, que podemos definir como uma *incorporação do popular enquanto fantasmagoria*, cuja matriz formal é a batida de violão de João Gilberto. Ao incorporar a lógica da autonomia à canção popular, tornando o samba sua matéria, a bossa nova acaba também por inclui-la no circuito dialético específico da modernização brasileira, cujo segredo consiste na possibilidade

⁶² “Em 1961, o lançamento em fonograma da música “Quem Quiser Encontrar o Amor”, autoria de Carlos Lyra e Geraldo Vandré, interpretada por este último, foi considerado um marco na tentativa de criação de uma “Bossa Nova participante”, ou seja, portadora de uma mensagem mais politizada que trabalhasse com materiais musicais do samba tradicional. A letra rom- pia com o elogio do “estado de graça” da BN, em cujas canções a figura do “amor” surge como um corolário do estado musical-existencial do ser. Nesta canção, em particular, o “amor” surge como fruto de sofrimento e luta” (NAPOLITANO, 1999, p. 176).

⁶³ “O otimismo da bossa nova é o otimismo que parece inocente de tão sábio: nele estão – resolvidos provisória mas satisfatoriamente – todos os males do mundo” (VELOSO, 2004, p. 313)

⁶⁴ VELOSO, C. 2003, p. 311.

de realização apenas parcial⁶⁵. A possibilidade de se “entrar e sair do samba” a princípio não está dada para os sambistas, que seguem em outro patamar, onde ainda hoje cabem os “antigos” parâmetros de avaliação e julgamento como tradição, autenticidade, etc. A distância entre tradição e modernidade inicialmente superada pela batida torna a se colocar, e o sistema ideológico brasileiro se encarrega do resto: o conhecimento formal está vedado para a maioria e se, segundo Luiz Tatit, todo falante de português é um cancionista em potencial, com a emergência da bossa nova acrescenta-se um importante “porém” a essa dinâmica. O samba tornado matéria pode sobreviver e prescindir, até certo ponto, do popular efetivamente existente, comportando no limite um risco, próprio às artes modernas, de se converter em pura imagem. Os avanços formais frequentemente têm seu custo social – documentos de cultura são documentos de barbárie - e a atitude crítica não deve julgar um pelo outro, escolhendo qual dos lados demolir ou louvar, mas antes, descrever sua dialética.

O modelo formal da bossa nova, ao construir uma imagem precisa de integração nacional via modernização, acaba por repor certa fratura originária que revela não ser o conceito de “nação” tão integrador quanto se faz supor. Tentamos demonstrar que essa fissura discursiva não é mero “equivoco” da bossa nova, fazendo parte daquele conjunto de acertos estéticos que se traduzem em problemas em outros âmbitos, dado o caráter objetivo da forma artística. É por ser formalmente “verdadeira” que a bossa incorpora as contradições decisivas de sua época, que foram assim sintetizadas por José Miguel Wisnik:

A bossa nova veio pôr um fim a esse estado de inocência já integrado e ainda pré-“MPB”: *ela criou a cisão irreparável e fecunda entre dois patamares da música popular: o romantismo de massas que hoje chamamos “brega”, e que tem em Roberto Carlos o seu grande rei (embora formado como todos os grandes cantores/compositores de sua geração na escuta de João Gilberto), e a música “intelectualizada”, marcada por influência literárias e eruditas, de gosto universitário o estetizado (...) Trata-se de uma música moderna na ironia e na consciência dos processos de construção (o “Desafinado”, o “Samba de uma nota só”), que ressoou nas suas harmonias e na sua batida os sinais de um país capaz de produzir símbolos de validade internacional não-pitorescos: Brasília, o futebol*

⁶⁵ Aquilo que Roberto Schwarz conceituou enquanto “progresso à brasileira, com acumulação muito considerável no plano da elite, e sem maior transformação das iniquidades coloniais (SCHWARZ, 1999, p. 55)”.

campeão mundial, uma música inventiva que se tornou depois quase um módulo industrial de som aeroporto (além de influenciar até hoje a música americana e europeia, do jazz ao rock)” (WISNIK, 2004, p. 207-208, grifo nosso).

A produção da imagem de um país capaz de produzir símbolos de validade universal determina o fim de um estado de inocência que divide a música popular em dois patamares (pelo menos, digamos, até os anos 90). É importante ressaltar a conjunção entre os dois momentos, o quanto que o aumento de qualidade e autoconsciência estética desenvolve um sistema de classificação que reorganiza os padrões hegemônicos, fazendo coincidir o aumento de autonomia artística e liberdade autoral com o processo de racionalização pela qual passava a indústria fonográfica nacional, criando campos de maior e menor prestígio. A dimensão crítica do processo, que emerge a partir da formalização precisa e complexa da contradição fundante do projeto modernização nacional, é ideologicamente redimensionada em termos de distinção social, fazendo retornar o abismo social no exato momento em que se forjou um modelo estético de superação. Diversos modos de realização da canção que criam padrões distintos de identidade são deslocados pelo processo de “triagem” da bossa nova⁶⁶, que cria um sistema rigoroso de hierarquização. Não se trata de denunciar a perspectiva como equivocada, mas enfatizar o quanto que essa forma se constitui a partir do recalçamento de diversos outros modelos possíveis de formalização da canção.

Podemos dizer que a bossa nova desenvolve com sucesso um padrão formal que consegue resolver as contradições presentes nas inúmeras tentativas de modernização da música popular brasileira, rompendo com o dualismo artificial do samba-canção moderno⁶⁷ ao articular-se em profundidade com aspectos decisivos de nossa tradição. Cria assim uma forma moderna, orgânica e autêntica, que se apropria do samba enquanto matéria para modernizá-lo. Desvinculando forma e função, garante a autonomia. Ao mesmo tempo repõe contradições essenciais da formação simbólica brasileira ao se abrir a possibilidade de apropriação do popular sem a participação

⁶⁶ TATIT, Luís. *O Século da Canção*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2004.

⁶⁷ “Antes que o samba-canção moderno da pré-Bossa Nova deixasse o baixo mais livre para sincopar junto aos ataques de acordes, ou para experimentar acentuações ouvidas na balada norte-americana, no jazz, no choro ou no bolero, os sambas-canção tradicionais gravados por Orlando Silva, entre 1935 e 1940, caracterizaram-se, em relação ao baixo, pela mesma marcação regular e uniforme dos dois tempos do compasso binário que João Gilberto adotaria em sua batida” (GARCIA, 1999, p. 39).

efetiva do “povo”, a partir de uma incorporação do popular enquanto fantasmagoria. Nesse sentido, a batida de violão de João Gilberto irá sintetizar o *núcleo espectral* que atravessa a história da MPB. Essa “inconsistência” de base foi logo percebida tanto por críticos quanto por seguidores da bossa nova. Tinhorão a ataca sem, entretanto, compreender que aqueles “universitários de classe média” haviam resignificado todo o campo da canção, incluindo seu sistema de valoração e os mecanismos de interpretação crítica. Já os seguidores aceitavam a nova forma como condição de sua própria modernidade, para a partir daí atacar seus conteúdos, o amor, o sorriso, a flor, o barquinho... Com isso, o núcleo fantasmagórico inscrito no significante, que era formal, mas só poderia desfazer-se por meios históricos (a presença do “povo realmente existente”), permanecia enquanto princípio de estruturação estética, garantindo a permanência de sua força e de sua fragilidade. O que importa perceber é que essa virtualização primária do popular é consequência do sucesso em se criar um compromisso em profundidade com a modernização da matéria brasileira, e não fruto de uma incapacidade qualquer. O problema não está no plano das soluções formais, no mais, avançadíssimas, mas no próprio projeto de modernização desenvolvimentista como um todo, que redimensiona o avanço em termos de fratura de classe. Muitas vezes a verdade é o esteio último da ideologia que, como tal, cobra seu preço. A força da moderna música brasileira, que pode ter encerrado seu ciclo, sempre esteve ligada mais à inscrição dessa fratura em seu projeto, que permite pensa-lo criticamente, do que a uma eventual suspensão ideológica de suas contradições.

Críticos como Walter Garcia e Aderbal Duarte tem produzido um importante material que ajuda a decifrar a forma esteticamente complexa criada por João Gilberto, definindo seu grau de importância para a história da música popular brasileira. Contudo, nesses trabalhos de caráter mais analítico estão pouco presentes aquelas tentativas de interpretação mais global que encontramos nos ensaios pioneiros reunidos por Augusto de Campos em *O balanço da Bossa*⁶⁸, que buscam unir interpretação estética e visada histórico-cultural mais ampla. Parte desse trabalho procura se aproximar desse impulso mais geral ao pensar a bossa nova enquanto sistema a um só tempo estético, histórico e ideológico, cuja força consiste em grande medida na organização formal das

⁶⁸ CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e Outras Bossas*. São Paulo, Perspectiva, 1974.

contradições do processo de modernização nacional. Entretanto, diferentemente desses ensaios escritos “no calor da hora” que celebravam a emergência de um novo paradigma na canção, nosso ponto de vista partilha do diagnóstico de que o caráter “revolucionário”, moderno e inovador dessa forma constituem apenas uma de suas faces. É necessário, portanto, compreender tanto os sentidos específicos dessa modernização (o caráter “revolucionário” da forma) quanto aquilo onde nela já apresentam os aspectos de sua posterior desagregação, não por uma insuficiência qualquer, mas por sua própria dinâmica específica. Ler a história da bossa nova e da MPB a partir de suas contradições internas, compreendendo seu “esgotamento” histórico como resultado da própria realização de seu projeto.

Esse modelo interpretativo baseia-se, em linhas gerais, na leitura feita por Otilia Arantes sobre o progressivo esgotamento do potencial crítico e emancipatório da arquitetura moderna⁶⁹. Para a autora, esse movimento não é resultado de um desvio de rumo dos ideais progressistas – como sustenta Habermas – e sim consequência de sua “lógica histórica imanente”. Desde o início, a utopia reformadora da Arquitetura Moderna foi pensada como uma aliada para resolver as grandes contradições do sistema capitalista, que seria reorganizado progressivamente por meio de uma reordenação do espaço. Não há “como expurgar, no projeto moderno, seu nexos orgânico e deliberado com a sociedade capitalista em um dado momento de sua evolução”⁷⁰, pois a aposta utópica na superação dos conflitos capitalistas está, desde o início, comprometida com valores fundamentais desse sistema que, ao se realizar historicamente, minam seu potencial transformador. A pretendida universalidade emancipatória e igualitária dessa arquitetura - estritamente vinculada a uma lógica de racionalização que ao assumir um caráter universal acaba por realizar-se enquanto formalismo instrumental profundamente ideológico - obedece antes ao consumo de massa do que as “necessidades reais dos indivíduos a que se destinam”:

Na verdade, o movimento moderno se esgotou (como muitos movimentos políticos e tendências artísticas) na medida mesma de realização de seu programa. Explico-me: por estrita fidelidade ao mesmo princípio de racionalização absoluta que define a lógica social da ordem capitalista (ARANTES, 1998, p. 107).

⁶⁹ ARANTES, Otilia. *Urbanismo em fim de linha*. São Paulo, Edusp, 1998.

⁷⁰ ARANTES, 1998, p. 71.

Nesse sentido Brasília é uma espécie de realização máxima do ideário moderno, uma forma muito mais institucional e monumental do que propriamente social, “seja pelo que sua setorização, que obedecia a hierarquias de classes e de poder, significava, como explicitação, quem sabe mesmo reforço, da segregação social existente no país; seja pelo que a sua própria representação produzia de formalista e repressivo”⁷¹. Evidentemente, há que se relativizar a relação direta estabelecida entre Brasília e a bossa nova, compreendidas aqui enquanto faces simbólicas distintas do projeto de modernização desenvolvimentista (aquela imagem de um “Brasil possível” de que nos fala Chico Buarque). A arquitetura moderna encontra no descompasso brasileiro entre realidade técnica\social e obra autônoma – apoiado pela postura autoritária do estado - um campo de liberdade e experimentação que outros modernos não gozavam. O resultado é que seu “ponto de vista da totalidade” realiza-se enquanto fetiche plenamente integrado à barbárie contra a qual, a princípio, buscava se contrapor. A realização da lógica funcional moderna resulta em seu oposto, na monumentalização institucional de obras que não “funcionam” para ninguém. Ora, a bossa nova nunca compartilhou desse projeto de “eliminar o passado e desvalorizar as tradições” da ideologia do Plano arquitetônico. Ao contrário, vimos que sua proposta de modernização parte da incorporação de aspectos fundamentais da tradição nacional presentes na canção, de modo que, ao contrário do que afirma Tinhorão, sua emergência mantém uma relação orgânica com essa tradição. Nesse caso, não se trata de um formalismo excludente que, ao se realizar, desvela a verdadeira face do projeto capitalista de modernização, mas o projeto de uma modernidade gestada a partir da incorporação da diferença brasileira à cultura universal.

Entretanto, existe uma relação de complementariedade entre os dois projetos de modernização à brasileira, como faces de um mesmo processo histórico que “por mais extraordinário que possa ter sido, trazia uma ambiguidade básica de nascença; ela não estava apenas rompendo com o mundo à volta, mas ajudou a lhe dar forma – ela não foi portanto apenas crítica, mas também *integradora*”⁷². Assim se na visão negativa radical de Otília Arantes Brasília se realiza a partir de um princípio funcionalista abstrato que resulta em verdadeiros monumentos ornamentais excludentes, a bossa nova, ao

⁷¹ Idem, *ibidem*, p. 113.

⁷² Idem, *ibidem*, p. 108.

contrário, propõe de fato um modelo de integração não populista da matéria popular em uma forma moderna - o samba está lá. Contudo, essa incorporação pressupõe um “esfriamento” do samba, um recalçamento do “corpo” cujo resultado é um bloqueio do protagonismo popular, que comparece apenas enquanto matéria. A diferença é radical no que diz respeito a “impropriedade” das ideias – no limite, um é construído contra o popular, e o outro em direção a esse – no entanto, enquanto formas da modernização nacional, ambas pressupõem certo recalque do popular em suas realizações. E para complicar o quadro, essa exclusão (presente tanto no modelo diretamente excludente de Brasília quanto no padrão mais inclusivo da bossa nova) será determinante da condição de “verdade” dessas obras, uma vez que incorporam formalmente o núcleo contraditório do processo de modernização conservadora do país, que se realiza sem a inclusão efetiva dos mais pobres.

1.2. O amor, o sorriso, e o fuzil: o engajamento Bossa nova.

Como eu era fundador e diretor musical do CPC do Rio, fazia parte do meu trabalho revisar a música brasileira. Enquanto a bossa nova era a busca da forma, com o CPC começou uma busca do conteúdo e isso veio influenciar todos os bossa novistas, para falar a verdade. Nessa fase é possível perceber que o Tom Jobim, eu, todos nós começamos a mudar. Todo conteúdo mudou em função do Centro Popular de Cultura. Mesmo que as pessoas não fossem ligadas à esquerda, elas estavam conscientes da realidade social do Brasil, e isso é muito importante para a nossa identidade cultural (CARLOS LYRA, apud, CONTIER, 1998).

Em meados da década de 60, sobretudo nos anos do governo João Goulart, os representantes do movimento que se convencionou chamar MPB interpretavam a si próprios como continuadores da revolução promovida pela bossa nova. Os primeiros movimentos de dissidência em direção a um maior engajamento (Carlos Lyra, Sérgio Ricardo, Vinicius de Moraes, Nelson Lins e Barros), não criaram imediatamente o campo da MPB, que irá consolidar-se progressivamente a partir do confronto com dois golpes, o militar propriamente dito, de 1964, que tensiona as relações dos artistas com o Estado, e o “golpe” promovido pela Jovem Guarda, em 1966, que tensiona as relações dos artistas com o mercado. Em todo caso, já em 1960 (apenas um ano após o

lançamento de *Chega de Saudade*), com “Zelão”, de Sérgio Ricardo, e em 1961, com “Quem quiser encontrar o amor”, de Carlos Lyra e Geraldo Vandré, compositores ligados ao paradigma bossa-novista buscavam atacar sua excessiva ausência de politização, lançando as bases para um tipo de bossa nova mais “nacionalista e engajada”⁷³. Nesse período, artistas ligados ou de alguma maneira inclinados à esquerda perceberam as possibilidades de se articular mais diretamente a imagem de utopia nacional moderna criada pela bossa nova com os processos sociais internos que acirravam os ânimos políticos do país, trazendo para primeiro plano novos atores sociais e conteúdos políticos progressistas⁷⁴. Acentuava-se a consciência de que a modernização promovida pela bossa nova deveria participar ativamente do processo de emancipação política, somente possível com uma efetiva participação popular. Nota-se o conteúdo potencialmente explosivo da ideia, sobretudo se articulada com os movimentos de esquerda na época, que ganhavam relevância e promoviam diversos avanços políticos, com benefício para os mais pobres. Tais artistas encontravam na forma moderna da música brasileira um meio de imaginar os sentidos da modernização do país, bem como um modo de contribuir com essa construção, seja atuando na elevação do gosto médio, a partir de matrizes nacionais, seja ajudando no processo de conscientização popular.

Daí que a necessidade de ampliação do público e do material estético tornavam-se questões fundamentais para esses artistas e intelectuais. Popularizar-se era um imperativo urgente não só porque a arte deveria falar ao povo, conscientizando-o, mas também porque era a partir das fontes populares que deveria emergir a matéria nacional que garantiria a autenticidade da nossa modernização:

O impasse oriundo das tarefas auto impostas pelos músicos nacionalistas se acirrava: ampliar materiais sonoros, consolidar o “público-jovem” e conquistar novos públicos, sobretudo as faixas de audiência das rádios populares, ainda direcionadas para os sambas-canções e intérpretes da

⁷³ NAPOLITANO, 2007, p.72-73.

⁷⁴ “A proposta das Reformas de Base como estratégia para superar a crise social e econômica em que o país mergulhou em 1961 foi um elemento perturbador na utopia de atualização sociocultural que a Bossa nova representava. Era preciso conscientizar e integrar os setores sociais marginalizados pelo desenvolvimento capitalista e a cultura tinha um papel importante nesse processo. O excessivo “otimismo” da Bossa nova passou a ser repensado. Setores do movimento estudantil, uma das maiores expressões da esquerda nacionalista, perceberam o potencial da BN junto ao público estudantil. Tratava-se, pois, de politizá-la” (NAPOLITANO, 1999, p. 170).

velha guarda. Todos estes objetivos deveriam informar o compositor popular que desejasse contribuir para o debate e atingir dois pontos básicos: a conscientização ideológica e a “elevação” do gosto médio (uma meta que os bossa-novistas sempre perseguiram) (NAPOLITANO, 2007, p. 75-76).

Em 1963 surgem os dois álbuns que irão lançar “as bases estéticas e ideológicas de uma bossa nova nacionalista”: *Depois do Carnaval*, de Carlos Lyra (Philips, 1963) e *Um senhor de talento* de Sergio Ricardo (Elenco, 1963), que tematicamente apresentam um conteúdo mais engajado e ideologicamente comprometido que a bossa nova “clássica”. Algumas canções do disco de Carlos Lyra (que já havia lançado dois discos ligados à bossa nova) buscavam vincular-se a sonoridade dos trios de samba jazz, mais dançantes, e assim como o subtítulo do disco - “O sambalanço de Carlos Lyra” – revelam um desejo de associar a mudança temática a um gênero de grande penetração popular na época, representado por nomes como Milton e Elza Soares. Note-se que o engajamento já aqui aparece associado a necessidade de sucesso comercial. As canções procuram se afastar do viés mais contemplativo da Bossa nova e, ao mesmo tempo, vincular-se a concepção de modernidade forjada no interior do movimento. A necessidade de encontro com as “massas” tirava das canções seu tom intimista, seu caráter de “canção de apartamento” (daí sua aproximação, mais simbólica que efetiva, com o Sambalanço), sem perder sua feição moderna e “construtivista”, de obra racionalmente estruturada. Ou melhor, tornava-a ainda mais moderna, uma vez que pensar em termos de uma grande audiência, que exigia interpretações cada vez mais espetacularizadas, era um aspecto cada vez mais marcante da modernidade. Além de acertar o passo com a necessidade de participação popular.

Por sua vez, o LP de Sérgio Ricardo também foge ao intimismo bossa nova, tanto nos temas quanto na sonoridade. Contudo, a centralidade é dada ao violão – por vezes lembrando Dorival Caymmi (“Manhã”) - e o gênero privilegiado é o samba. O arranjo não é focado nos trios de jazz, aproximando-se mais de um padrão sonoro que será reconhecido mais tarde como típicos das “canções de festival”, ao estilo de “Arrastão”. Algumas canções estilizam o padrão canto-resposta de canções tradicionais, enquanto que “os arranjos mesclavam instrumentos de “escolas de Samba” (tamborim, pandeiro, cuíca, agogô) com timbres bossanovistas (madeiras, trio jazzístico)”⁷⁵, buscando uma síntese entre o material popular tradicional e os arranjos e harmonizações

⁷⁵ NAPOLITANO, 2001, p. 37.

típicos da bossa nova. Esse será o padrão de orquestração adotado pela MPB na gravadora Elenco – e copiado pela Phillips - até mais ou menos 1968. As canções saem do espaço intimista dos apartamentos para ir ao encontro das grandes massas, responsáveis pela transformação radical das formações sociais do país.

Em todo caso, ambos os discos procuravam formas de popularização em dois sentidos distintos: de ampliação da presença do material “folclórico”, e de maior penetração comercial. Os movimentos eram sentidos como complementares e necessários, e em alguns casos, quando se acreditava que a incorporação das formas populares deveria levar necessariamente a um maior interesse do público, naturalizados. Essa convicção era confirmada na prática pelo sucesso comercial do estilo, e manteve-se presente até a irrupção do fenômeno Roberto Carlos.

Já nesses discos percussores nota-se que o conceito de *canção engajada* é muito mais um terreno de disputa de sentidos do que um lugar fixo com um caminho definido previamente em direção a um futuro já determinado. O princípio de “ida ao povo”, fundamental para esses artistas, era articulado a um desejo de modernização da canção – que, no limite, foi condição de possibilidade para que os jovens universitários intelectualizados se tornassem produtores de canção popular, permitindo a eles criassem um modelo de samba sem precisar se mudar para o morro em busca de autenticidade ou, nas palavras de Caetano Veloso, sem “folclorizar nosso subdesenvolvimento”. Nesse sentido, os compositores de “protesto” destoavam da ideia de engajamento proposto pelo Manifesto do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, redigido pelo economista Carlos Estevan Martins e apresentado em outubro de 1962, cujos pressupostos eram:

[...] facilitar a comunicação com as massas, *mesmo com o prejuízo da expressão artística*, a partir de procedimentos básicos: 1) se adaptando aos “defeitos” da fala do povo; 2) se submetendo aos imperativos ideológicos populares; 3) entendendo a linguagem como meio e não como fim; 4) entendendo a arte como socialmente limitada, parte de uma superestrutura maior (NAPOLITANO, 2001, p. 29)⁷⁶.

⁷⁶ O LP *O povo canta*, produzido pelo próprio CPC e cujo formato lembra uma espécie de teatro de revista engajado, pode ser interpretado como a realização estética dos parâmetros do manifesto. Ali, de fato, a forma parece submeter-se a um conjunto de parâmetros que lhe são exteriores, dotando as peças de um caráter “dramático”, obviamente repleto de contradições interessantes, sobre as quais não poderemos nos deter aqui. A despeito dos seus defeitos ou qualidades, esse foi um modelo que não se tornou

Nos termos do manifesto, seria leviano o não reconhecimento por parte dos artistas da superioridade formal das artes das elites: “seria uma atitude acrítica e cientificamente irresponsável negar a superioridade da arte de minorias sobre a arte das massas no que se refere às possibilidades formais que ela encerra”. Contudo, essa superioridade não era o que o momento histórico exigia do artista e intelectual comprometido com o processo de luta social, e por isso a forma deveria submeter-se aos imperativos de sua época. Ou seja, o plano do significante deveria ser atonizado em nome de uma maior radicalização dos conteúdos, previamente definidos nos termos do manifesto. Exige-se que o artista recue diante do princípio de modernização formal, entendendo que a linguagem não é um fim (concepção estética da arte), mas um meio neutro para transmissão de conteúdos progressistas⁷⁷.

O dogmatismo das propostas nesse sentido parecem mais próximas das posições neofolcloristas como as de Tinhorão⁷⁸, chocando-se com os procedimentos estéticos dos artistas de esquerda ligados não só à música popular, mas também ao cinema e ao teatro, que buscavam desenvolver um modelo que conciliasse a necessidade de engajamento com a pesquisa por uma expressão estética rigorosa, sem submeter uma a outra, como sugere o manifesto. Para esses artistas, um conteúdo revolucionário deveria ser conquistado por uma consciência formal radical, fruto de uma elaboração estética rigorosa. Note-se o quanto essa percepção desloca as interpretações que julgam o

hegemônico no campo da MPB, creio que em grande medida por seu afastamento dos parâmetros modernos bossa novistas, o principal centro dinamizador desse campo.

⁷⁷ Segundo a crítica de Marilena Chauí, o resultado final desse desejo de comunicação direta pregada no manifesto era a exaltação narcisista do próprio intelectual/artista do CPC: “(...) não passa pelo Manifesto a suposição de que o trabalho de uma obra cultural (superior ou inferior) se realiza da mesma maneira enquanto obra, isto é, como esforço para capturar a experiência, determinando-a como visível, pensável ou dizível. Nem passa pelo Manifesto a suposição de que uma obra de arte (superior ou inferior) não se encontra apenas nela mesma, como objetividade empírica ou ideal, mas no campo constituído por ela e seus destinatários, campo criado a partir dela com eles, aos quais se dirige. Há no Manifesto, além do maniqueísmo das distinções, um objetivismo artístico que redundava em subjetivismo do criador (...) Entre duas alienações - a da arte superior e a da arte do povo - e entre dois alienados - o artista superior e o artista do povo - insere-se a figura extraordinária do novo mediador, o novo artista que possui os recursos da arte superior e o encargo de fazer arte inferior sem correr o risco da alienação presente em ambas. Assim, através da representação triplamente fantástica - do artista alienado, do artista do povo e do artista popular revolucionário em missão - é construída a única imagem que interessa, pois é ela que se manifesta no Manifesto: o jovem herói do CPC” (CHAUI, 1982, p. 92).

⁷⁸ Com a diferença de que a postura de Tinhorão era mais “coerente”, pois uma arte efetivamente popular só poderia ser realizada pelo “povo”, não importando o quão orgânico se julgasse o intelectual de classe média.

embate entre MPB e Tropicália em termos esquemáticos, tradicionalistas x vanguardistas, alienados x engajados, etc. A atenção à forma foi uma característica dos compositores engajados desde o início. Carlos Lyra, então diretor do Departamento de Música do CPC, chegou a manifestar-se publicamente contra os pressupostos “populistas” do manifesto, em defesa de um modelo de canção que, além de popular, fosse também moderna e crítica, capaz de elevar o gosto médio, conscientizar o povo, e reeducar as elites⁷⁹.

Eu Carlos Lyra sou de classe média e não pretendo fazer arte do povo, pretendo fazer aquilo que eu faço (...) faço Bossa nova, faço teatro. Mas da mesma forma que não acho que o teatro que a gente faz seja um teatro do povo, a minha música, por mais que eu pretenda que ela seja politizada, nunca será uma música do povo. Tudo pode ser feito com essa intenção de chegar ao povo, um teatro para o povo, uma música que busque a participação, a integração popular (CARLOS LYRA, apud. CONTIER, 1998).

O desenvolvimento da chamada “canção engajada”, futura MPB, não se vinculava unicamente aos imperativos da luta social e à necessidade de transformação do país, como desejavam alguns militantes mais radicais. Ela também se propunha como herdeira dos valores modernos presentes na bossa nova. A condição para cumprir seu objetivo político passava pela necessidade de desenvolvimento de um sistema próprio, ao mesmo tempo estético e mercadológico. Um compromisso com seu próprio desenvolvimento, por assim dizer, que não podia ser completamente submetido a necessidades de ordem externa. Por isso o princípio de que a forma deveria submeter-se aos conteúdos revolucionários, expressos no manifesto, chocava-se diretamente com o desejo de formalização de uma “canção de autor” moderna, tanto mais autêntica e próxima do “povo” quanto mais completasse seu projeto de modernização. Da mesma forma que a condição de inclusão dos mais pobres no plano social passava pelo desenvolvimento de instituições modernas que rompessem com os antigos laços coloniais, a inclusão das formas tradicionais deveria passar pelo filtro da modernização formal. Tratava-se de pensar um projeto de modernização que só poderia se realizar a partir da participação popular tanto em termos formais – fornecendo materiais – quanto

⁷⁹ NAPOLITANO, 2007, p. 77.

a partir do contato mais direto da esquerda com as massas, cujos canais pareciam estar se abrindo, sobretudo, após as reformas de base de João Goulart.

Contudo, como nos demonstra Marcos Napolitano, esse mesmo “macro” projeto era atravessado e disputado por forças contrastantes que o encaminhavam para múltiplas direções, com sentidos diversos. O desejo de modernização do país se difundia por entre comunistas, liberais (donos dos meios de comunicação de massa), estado e intelectuais, com sentidos não apenas distintos como também contraditórios, mas que ao longo da dinâmica histórica por vezes compartilharam de pontos em comum – como a aparentemente paradoxal aliança entre comunistas e liberais, que não apenas tomaram para si diversas reivindicações do PCB, como empregaram em seus quadros diversos agentes culturais comunistas⁸⁰. As questões com que os compositores tinham que se haver em termos formais eram também dados sociais disputados por diversas zonas de interesse. Cada um direcionando-os para seu próprio campo. Dessa forma, um mesmo significante (como todo significante ideológico) mobilizava diferentes campos semânticos que se tensionavam borrando as delimitações rígidas na medida em que a realização de um dos sentidos implicava, até certo ponto – devidamente corrigido com as “armas” próprias de cada campo – no desenvolvimento do outro.

Contudo, nesse período de otimismo com os rumos progressistas da nação, certa confluência de interesses, entre aparente e efetiva, parecia encaminhar todos os polos de interesse para um mesmo lugar (melhor), por um mesmo trilho:

Durante um curto período pareceu que modernização, emancipação popular e emancipação nacional andavam de mãos dadas, sob o signo da industrialização. O entusiasmo causado por essa convergência, ilusória ou não, em que a presença da luta popular e dos sindicatos tornava substantiva as ideias de progresso e de democracia, foi grande. As aspirações daquele momento, de legitimidade quase irrecusável, deram substância crítica e subversiva à vida cultural brasileira durante decênios, muito depois de desmanchada aquela convergência (SCHWARZ, 2012, p. 217).

Os diversos campos de interesses, à direita, esquerda, ou centro, por um breve espaço de tempo, apareciam em feliz conjunção: o mercado incipiente, em sua

⁸⁰ O paradoxo é apenas “aparente” porque estava em pleno acordo com a estratégia do PCB de “ocupar os espaços possíveis (no Estado e no mercado) buscando recompor a cultura nacional-popular destruída após 1968” (NAPOLITANO, 2011, p. 36). O que, obviamente, não deixa de ser paradoxal “de fato”.

necessidade de dinamização, apoiava e fomentava a modernização da música popular, que por sua vez buscava meios de ampliar sua “complexidade” estética e temática, além de atingir às massas. O sistema político também mantinha um diálogo mais aberto com a esquerda, promovendo inúmeros avanços que iriam culminar nas Reformas de Base do governo João Goulart. O Partido Comunista, por sua vez, via frutificar sua estratégia de formar uma *frente popular*, encontrando cada vez mais espaços de ressonância para suas ideias, tanto junto ao estado quanto aos meios massivos de comunicação⁸¹. Era um momento de grande efervescência sociocultural, cujos resultados foram dos mais arrojados e dinâmicos da vida cultural do país. O depoimento de Carlos Lyra deixa bem evidente o clima de euforia que tomava conta do país, em diversos setores. Parecia, enfim, que o país estava dando certo:

Que nos anos 60 [o Brasil] foi, nada mais, nada menos que primeiro mundo cultural [...] Porque, se você fizer um levantamento do Brasil naquela época, nos anos 60, você vai ver que a gente tinha feito a bossa nova, isso entre '56 e '63, que eu chamo de as sete vacas gordas da cultura brasileira, você tem a bossa nova, você tem o cinema novo, o teatro de vanguarda com o Arena, o Oficina, o TBC, você tem a poesia concreta de Ferreira Gullar, Décio Pignatari, Irmãos Campos, Gullar. Você tem uma literatura que começa a florescer fantasticamente com Jorge Amado, Nelson Rodrigues, Otto Lara Rezende. Tinha gente que escrevia muito bem, cronistas maravilhosos como Vinícius de Moraes. Os cronistas dos jornais eram Vinícius, Nelson Rodrigues. [...] Fomos campeões de tudo. Era boxe com Éder Jofre, tennis com a Maria Esther Bueno, Miss Universo com Maria Vargas, salto triplo, pesca submarina, tudo... E campeão de tudo o mais que você quiser, foi o primeiro bicampeão de futebol, com Pelé e Garrincha, bicampeão de basquete... Então era primeiro mundo cultural mesmo (CARLOS LYRA, apud, CONTIER, 1998).

Parecia então que nesse contexto pré-golpe a “missão” das esquerdas brasileiras coincidia com a necessidade de desenvolvimento industrial do país. Artistas, intelectuais e militantes de esquerda apostavam que o desenvolvimento capitalista conduziria a uma gradual melhoria das condições sociais, radicalizando nas críticas contra o imperialismo e os setores “atrasados” da sociedade, e descuidando da crítica

⁸¹ NAPOLITANO, Marcos. *Coração Civil: arte, resistência e lutas culturais durante o Regime Militar Brasileiro (1964 – 1980)*. Universidade de São Paulo, 2011.

anti-sistêmica⁸². Nesse contexto é que se formam algumas das imagens típicas das canções de protesto, que irão se tornar alguns dos principais clichês da canção de protesto pós 1964: romantização da solidariedade popular, crença no poder da canção e do ato de cantar para mudar o mundo, a denúncia e o lamento de um presente opressivo, a crença na esperança de um futuro libertador⁸³. Todas parecem então confirmadas em seu acerto pelos rumos progressistas da sociedade. Ou seja, o conteúdo metafórico da canção, sua confiança no futuro redentor, ganhava sentido e vigor em relação ao plano político pré-golpe, que fundamentava no presente a positividade do dia de amanhã. Por sua vez, o modelo formal autônomo da bossa nova, desde que devidamente corrigido em termos de conteúdo, oferecia o caminho ideal para se alcançar as massas, incorporando-as à condição de cidadania. O percurso da modernização era o mais luminoso possível. Como se sabe, tal conjunto de ilusões sofrerá um golpe radical em 1964 que, no entanto, não irá nocautear completamente a cultura militante e engajada.

1.3. Imaginando e cantando e inventando a nação

O trauma (I): de quando o progresso não caminha para frente.

A revolução que a gente pensava no CPC era uma revolução cultural, antes de mais nada. Não me lembro nunca de ninguém ter falado em luta armada, tomar o poder pela força. Era tomar o poder pela cultura. [...] Não havia uma ideia revolucionária, em termos de tiroteio, tanto que nos surpreendeu muito quando a UNE foi atacada, metralhada, umas duas vezes. Inclusive no dia em que caiu o governo, em que os militares tomaram o poder, foi uma surpresa para nós aquele tiroteio todo. Ninguém esperava aquilo. Foi uma decepção muito grande. Se supunha que os revolucionários armados deveriam pegar suas armas, ir para a rua e resistir, e tentar matar alguns... Ninguém fez nada, foi todo mundo perplexo pra casa. (CARLOS LYRA, apud CONTIER, 1998).

⁸² “Muito mais anti-imperialista que anti-capitalista, o P.C. distinguia no interior das classes dominantes um setor agrário, retrógrado e pró-americano, e um setor industrial, nacional e progressista, ao qual se aliava contra o primeiro. Ora, essa oposição existia, mas sem a profundidade que lhe atribuíam, e nunca pesaria mais do que a oposição entre as classes proprietárias, em bloco, e o perigo do comunismo” (SCHWARZ, 1978, p. 65)

⁸³ NAPOLITANO, 2007, p. 73.

A bossa nova engajada, pré-64, buscava acompanhar o caráter mais progressista das reformas do governo Goulart, constituindo a trilha sonora que acompanhava o clima de maior engajamento político e social da época, com seus avanços à esquerda. Os artistas ligados a classe média universitária e a setores da esquerda seguiam na canção os rumos avançados que aos poucos ia tomando conta do país, quando “as questões de uma cultura verdadeiramente democrática brotaram por todo canto, na mais alegre incompatibilidade com as formas e o prestígio da cultura burguesa”⁸⁴. A proposta radical, de matriz modernista, visava aliar “vanguarda estética e cultura popular meio iletrada e socialmente marginal”, rompendo com herança colonial de exclusão e nos fazendo saltar “para linha de frente da arte moderna”⁸⁵. Tratava-se de reconhecer a parte marginalizada da sociedade, incluindo-lhe na noção de cidadania, para enfim superar “as alienações correspondente a essa exclusão”, que empobrecia a cultura do país como um todo. A partir de uma perspectiva fortemente progressista, a modernização parecia depender diretamente da inclusão social, que romperia com as fronteiras entre cultura popular e erudita.

Seja como for, o nacionalismo desenvolvimentista armou um imaginário social novo, que pela primeira vez se refere à nação inteira, e que aspira, também pela primeira vez, a certa consistência interna: um imaginário no qual, sem prejuízo das falácias nacionalistas e populistas, parecia razoável testar a cultura pela prática social e pelo destino dos oprimidos e excluídos (SCHWARZ, 1999, p. 157).

O golpe militar de 1964 surge em grande medida para vetar a dimensão progressista desse processo. Com apoio de amplos setores da burguesia, que até então parecia interessar-se pelo processo de democratização social, os militares atingiram o núcleo das inspirações das esquerdas, suprimindo violentamente os vínculos destas com as bases populares. Organizações e espaços culturais foram fechados, incendiados, e colocados na ilegalidade, rompendo-se os vínculos entre ativistas políticos e culturais de esquerda, oriundos da classe média, e os movimentos populares, operários e camponeses. Como fica claro pelo depoimento de Carlos Lyra, a esquerda foi pega de surpresa pelo rumo dos acontecimentos, não tanto pelo golpe em si, mas pela facilidade

⁸⁴ SCHWARZ, 1978, p. 69.

⁸⁵ Idem.

com que fora derrotada, perdendo o “bonde da história” e vendo-se incapaz de articular uma resistência consistente. Até então, a principal estratégia do partido comunista havia sido uma política de alianças que se pautava, sobretudo, por uma concepção dualista da história, que distingue entre dois “Brasis”: “um setor agrário, retrógrado e pró americano” de um “setor industrial, nacional e progressista, ao qual se aliava contra o primeiro.”⁸⁶ O que o golpe revelava (ou deveria revelar), contudo, era que o conflito entre os setores da burguesia, que existiam e estavam em disputa, jamais iriam superar a oposição “entre as classes proprietárias, em bloco, e o perigo do comunismo”⁸⁷. Um equívoco de perspectiva bem fundamentado nas aparências, dado seu sucesso durante o governo Goulart, que resultaria fatal para a articulação da resistência ao golpe, deixando a esquerda despreparada para a guerra civil.

O golpe não foi, portanto, como se esperava e apesar das aparências (veja as marchas da família com Deus, pela propriedade) uma vitória dos setores atrasados contrários ao progresso do país. O governo golpista chegou a mobilizar setores da pequena burguesia e da burguesia rural, mas não os iria representar, pois sua vocação era modernizadora. O relógio da história avançava, garantindo a modernização em curso, mas deixava de fora da festa a maioria da população. Descobria-se que a modernização podia conviver muitíssimo bem com os antigos mecanismos de exclusão. A cultura de esquerda mobilizada ao redor da música popular sofre seu primeiro grande trauma: a modernização não necessariamente conduz ao progresso social, podendo, inclusive, ser o modo de realização de seu oposto. Desvinculava-se na prática a grande ilusão que tornou possível a utopia bossa novista, a confluência de modernidade e progresso social.

O plano das ideias, contudo, não reproduz no mesmo ritmo e sentido as dinâmicas sociais, como nos lembra o conceito gramsciano de hegemonia. Será nesse momento, quando a esquerda sofre uma de suas maiores derrotas, que se configura a contradição fundamental do período desenvolvimentista. Enquanto a repressão aos movimentos populares, operário e camponês foi marcada pela violência brutal, a censura aos estudantes e a intelectualidade de oposição foi muito mais branda. De modo que, em pouco tempo, “a esquerda voltava a marcar presença e até a predominar no

⁸⁶ SCHWARZ, 1978, p. 65.

⁸⁷ Idem, *ibidem*.

movimento cultural, só que agora atuando em âmbito socialmente confinado, pautado pela bilheteria e distante dos destinatários populares.”⁸⁸

Depois de ter sido um movimento efetivo da intelectualidade de esquerda, a ida estético-política ao povo refluía para a condição de experimento gloriosos e interrompido, que continuaria alimentando a imaginação de muitos, ao mesmo tempo que, noutra plano, se transformava em matéria de êxito no mercado cultural (SCHWARZ, 1999, p. 124).

A cultura de esquerda, portanto, não só continua a existir após o golpe, como atinge o melhor de sua produção no momento em que essa não pode mais realizar-se historicamente, o que lhe altera radicalmente a fisionomia. Dado que o texto de Schwarz nesse momento se refere especificamente ao contexto teatral, cabe aqui uma ressalva com relação a especificidade da música popular. Como afirma o historiador Marcos Napolitano, a particularidade da canção engajada\ nacionalista brasileira reside no fato de que “a afirmação nacional, modernizante e desenvolvimentista, [está] inserida no capitalismo internacional monopolista”⁸⁹, comportando as contradições próprias de nossa modernização. Ou seja, a passagem de “um movimento efetivo da intelectualidade de esquerda” para a “matéria de êxito no mercado cultural”, apontada por Schwarz, já faz parte do caráter específico da canção, comprometida desde o início com o desenvolvimento da indústria fonográfica. A contradição, que existe, não contraria a vocação primária da música popular urbana, o que ajuda a compreender alguns de seus limites e o “mistério” *da permanência de seu potencial estético (contrário ao “entreguismo” e à transformação em mero entretenimento mercadológico) em contexto social desfavorável*. Voltaremos a isso. Por ora basta observar que a radicalização qualitativa e quantitativa da cultura de esquerda em um contexto político de direita tem na canção a sua confirmação mais efetiva.

São inúmeras as marcas dessa maior presença cultural da esquerda a partir do golpe. O nacionalismo vai tomando cada vez mais feições de protestos contra o Estado, radicalizando sua dimensão de resistência e buscando novas formas de conscientização popular⁹⁰. A partir de 1966, com o AI-1 e o AI-2, os setores liberais a princípio

⁸⁸ SCHWARZ, 1999, p. 124.

⁸⁹ NAPOLITANO, 2001, p. 36.

⁹⁰ Idem, ibidem.

favoráveis ao golpe (como a grande imprensa), cada vez mais vão assumindo uma postura de resistência frente ao “terrorismo cultural” do regime, sem contudo apoiar formas de luta armada e guerrilha urbana. Esse crescente fortalecimento da noção de resistência, aliado ao aumento de popularidade dos artistas universitários por conta do desenvolvimento do mercado fonográfico e do sucesso dos espetáculos musicais e teatrais, marca o nascimento da categoria MPB enquanto instituição cultural⁹¹.

Nesse momento as alternativas culturais se multiplicam, colocando diversas possibilidades que tanto refletiam as críticas e dissidências no interior da esquerda após o golpe, quanto eram consequência da visibilidade cada vez maior que seus artistas iam adquirindo em termos comerciais, criando novos desafios. Alguns artistas propunham um movimento de retorno à tradição mais autêntica do samba e da música regional, responsável pela “ressureição” de nomes fundamentais na história da música popular brasileira, como Cartola, Nelson Cavaquinho e Clementina de Jesus. Outros - como Edu Lobo - seguiam o caminho de tratamento mais orgânico dos materiais, mais próximo da tradição da bossa nova nacionalista. Chico Buarque e Geraldo Vandré, que haviam empatado no festival de 1966, com “A banda” e “Disparada”, representavam dois modelos de retorno a fontes populares que não haviam sido contemplados até então (respectivamente, a marcha e a moda de viola), com ampla aceitação da crítica e sucesso comercial vertiginoso⁹². A forte presença midiática catalisadora de Elis Regina também contribuía para o sucesso cada vez maior do movimento. Na medida em que iam se acirrando os discursos de resistência e de reencontro com a tradição da “verdadeira” brasilidade, usurpada pelos militares subordinados aos interesses estrangeiros, ampliava-se consideravelmente o leque de dicções na MPB. O engajamento encontrava diversos modelos e padrões de realização, passava longe de seguir um modelo simplista

⁹¹ O sucesso do espetáculo Opinião será decisivo para a afirmação do gênero emergente, antes do advento dos festivais televisivos, ajudando a consolidar junto ao público a imagem do artista engajado que sai de sua confortável posição de classe em busca de um contato efetivo com o povo – representado no caso pelo sambista “autêntico” (o carioca Zé Ketí) e pelo camponês “autêntico”, nordestino (o maranhense João do Vale). Acirra-se assim, o desejo de “ida ao povo”, e no momento em que a cultura de esquerda era cada vez mais confinada em termos estritamente culturais, afirmava-se uma imagem em que o artista de classe média reencontrava-se com as raízes populares. O mesmo desejo faria parte das encenações do teatro de Arena, sendo responsável por seus melhores resultados e também por seus limites, em parte estéticos, em parte sociais.

⁹² Conforme os dados do IBOPE, entre 1966 e 1968, Chico Buarque “foi um dos maiores vendedores de LPs, superado apenas por Roberto Carlos e pelos Beatles” (NAPOLITANO, 2007, p. 124).

de subordinação da forma ao conteúdo, seguindo a trilha de adequação formal inaugurada por João Gilberto.

Cada um desses artistas, a sua maneira e com elevado grau de consciência, tomava para si a missão da MPB, buscando formas de disseminar as ideias nacionalistas de resistência pelas diversas classes sociais, forjando alianças imaginárias. Imaginava-se que o caminho seria voltar-se para a reprodução das tradições populares (os discos de samba de Nara Leão e Elizeth Cardoso), atender a demanda por entretenimento das grandes massas urbanas com um estilo mais voltado para o *hot jazz* (os *pot-pourris* de Elis Regina e Jair Rodrigues), ou ainda seguir no caminho transfigurador aberto por Tom Jobim (Edu Lobo). Para outros, como Vandrê - atendendo as críticas de setores mais radicais como a guerrilha urbana - a canção deveria transformar-se em instrumento de luta, assumindo feições mais exortativas. Ou ainda, propor uma síntese crítica de todos esses vetores, como parece ser o conjunto tão representativo da obra de Chico Buarque. Por todo lado, o debate se politizava⁹³. Os festivais televisivos, por sua vez, irão consolidar definitivamente a popularidade do novo estilo, vinculando a imagem dos jovens artistas com os recém-chegados canais de televisão, confirmando o acerto estético e político da MPB. Vista por esse ângulo, a adesão das massas ao processo revolucionário parecia questão de tempo, graças ao trabalho bem sucedido de conscientização feito pelos artistas.

Havia uma sensação, incrementada pelo espaço relativamente livre que os intelectuais de esquerda ainda possuíam na cena pública, de que o regime militar, cada vez mais criticado pela própria classe média que apoiara

⁹³ Entenda-se esse “por todo lado” como referindo-se especificamente ao campo da MPB. Em outros setores da vida artística nacional, a realidade era bem diferente. O livro fundamental do historiador Paulo César de Araújo investiga a relação dos cantores românticos (“bregas” e “cafonas”), submetidos a um sistemático processo de apagamento da história oficial, com a ditadura militar. Ao perguntar para diversos deles (Odair José, Nelson Ned, Agnaldo Timóteo, Waldick Soriano, Benito de Paula, Wando, Claudio Fontana) o que faziam quando do anúncio do AI-5, ou durante a marcha dos Cem Mil, todos foram unânimes em responder que estavam trabalhando muito, só tomando “consciência” do que estava se passando muito depois. Da perspectiva dos artistas de classe média ligados à MPB, isso indica tanto a necessidade real de seus esforços de atingir as massas (e, portanto, a validade de seus esforços de conscientização para a sombria realidade do país) quanto o abismo que existia entre intenção e realização, assim como as dificuldades muito maiores de mobilização e engajamento das camadas populares. O depoimento de Odair José é particularmente interessante por referir-se diretamente a um dos representantes da MPB: “Por exemplo, o Chico Buarque tinha a casa dele, tinha o pai dele, então era muito fácil pra ele participar da passeata. Mas eu não tinha aqui nem pai nem mãe e nem casa pra morar. Então eu precisava batalhar pelo meu disco, pelo meu show. Eu não podia ficar muito envolvido com aquilo” (ARAÚJO, 2003, p. 33).

o golpe, não conseguiria se manter por muito tempo no poder (NAPOLITANO, 2007, p. 99).

Portanto, tanto o sucesso comercial quanto o aumento do potencial crítico e estético da cultura de esquerda coincidem com sua derrota política. Enquanto a prática era marcada pelas mais diversas dimensões do terror (perseguição aos sindicatos, universidades e movimentos populares, rebaixamento dos salários, censuras, torturas e assassinatos políticos), a presença cultural da esquerda não deixou de crescer, ampliando seu campo de influência. A sua produção “é de qualidade notável nalguns campos, e é dominante. *Apesar da ditadura da direita há relativa hegemonia cultural da esquerda no país.*”⁹⁴ Cheia de tensões, evidentemente, mas nem por isso menos hegemônica. E o que é mais impressionante, se considerarmos que parte decisiva de sua qualidade consiste precisamente no vínculo que estabelece com a cultura popular, é que esse crescimento não foi apenas quantitativo, mas também qualitativo. Porque se politicamente a estratégia de alianças da esquerda – na época girando em torno do partido comunista - assumia contornos de uma deturpação populista que servia sob medida à burguesia nacional, entrelaçando-se ao poder e tomando conta do país sem lhe alterar a fisionomia, no campo da cultura o conjunto de ilusões do período apresentavam resultados bem reais, de modo que o melhor da produção nacional deveu-se, em grande medida, a essa “quebra meio prática e meio imaginária das barreiras de classe”⁹⁵. Ou seja, o resultado geral da cultura de esquerda, ainda que assumissem em alguns momentos certos traços de populismo (como na música engajada, criticado por Walnice Galvão, ou o teatro de Arena, criticado por Schwarz), superava em muito os limites populistas que dominava na prática, tomando feições anti-ideológicas radicais. Tanto que ao longo da história da MPB, “num misto de boicote de gravadoras, meios de comunicação efeitos da censura política, retiro pessoal e inadequação aos novos padrões e gêneros do consumo musical”⁹⁶ aquela vertente mais “populista” não sobreviveu, saindo definitivamente de cena com a explosão tropicalista e o AI-5. Nomes como

⁹⁴ SCHWARZ, 1978, p. 62. “Pode ser vista nas livrarias de São Paulo e Rio, cheias de marxismo, nas estreias teatrais, incrivelmente festivas e febris, às vezes ameaçadas de invasão policial, na movimentação estudantil ou nas proclamações do clero avançado”.

⁹⁵ SCHWARZ, 1999, p. 174.

⁹⁶ NAPOLITANO, 2007, p. 126.

Sérgio Ricardo, Geraldo Vandré e Sidney Miller, entre outros, ligados à vertente mais diretamente exortativa da canção, desapareceram do mercado.

Ao ser derrotado, o projeto civilizatório das esquerdas, responsável por converter a bossa nova em MPB, os vínculos com a condição de realização de sua “verdade” são interrompidos. Como então é possível a essa forma não apenas permanecer “verdadeira”, estética e criticamente, mas aumentar seu alcance popular, abortado na prática? Ou seja, como ela conseguiu evitar os dois extremos, não se tornando meramente comercial (ideológica, populista) e nem se restringindo a uma circulação entre o público de classe média? Por uma dessas gingas próprias ao campo das artes, o estético realizava formalmente o que era socialmente destruído. Nesse sentido, o que causa assombro não é ter havido momentos de radicalização nacionalista ao longo da história da MPB, em que “a história aparece como linha a ser seguida por um sujeito pleno de sua convicção (ou então que busca acertar-se com ela), que se move em conjunto com uma coletividade histórica para vencer obstáculos, visando atingir aquele fim que desponta teleologicamente no horizonte temporal”⁹⁷, e sim que esse modelo “populista” de canção não tenha se tornado hegemônico, uma vez que suas imagens romantizadas da cultura popular no limite refletiriam o afastamento das bases populares que se dava na prática.⁹⁸ Se o resultado final da forma dependia de uma concepção democratizante de modernização que conciliava modernidade e tradição, popular e erudito, classe média e povo, e essa conciliação possuía uma dimensão de falsidade evidente após o golpe, como foi possível a ela escapar de ser puramente ideológica, mera imagem invertida de uma classe derrotada que se assume enquanto vanguarda histórica?

Diferentemente de um modelo de interpretação que usa essa contradição, que existe, para desqualificar a MPB como produção ideológica das elites voltada

⁹⁷ WISNIK, 2004, p. 209.

⁹⁸ Ou seja, trata-se de compreender porque a canção popular, de inclinações à esquerda, não seguiu o caminho ideológico da esquerda política, da qual fazia parte até certo ponto. “Noutras palavras, posta de lado a luta de classes e a expropriação do capital, restava do marxismo uma tintura rósea que aproveitava ao interesse de setores (Burguesia industrial? Burocracia estatal?) das classes dominantes. E de fato, nesta forma, foi parte em grau maior ou menos do arsenal ideológico de Vargas, Kubitschek, Quadros e Goulart. Assim, no Brasil, a deformação populista do marxismo esteve entrelaçada com o poder (particularmente durante o governo Goulart, quando chegou a ser ideologia confessa de figuras importantes na administração), multiplicando os qui-pro-quós e implantando-se profundamente, a ponto de tornar-se a própria atmosfera ideológica do país. De maneira vária, sociologia, teologia, historiografia, cinema, teatro, música popular, arquitetura, etc., refletiram os seus problemas” (SCHWARZ, 1978, p. 66).

exclusivamente para seus próprios interesses, o cerne da questão reside justamente no fato da forma *não* ter se convertido em pura ideologia, a despeito da neutralização prática de seu horizonte civilizatório. Em termos mais diretos, trata-se de compreender de que maneira a MPB permanece não-ideológica e crítica (ao contrário da política de esquerda, que assume contornos populistas) uma vez que seus pressupostos de conciliação de classes via modernização eram inviabilizados na prática pelo golpe militar. O mistério é a forma estética, à esquerda, não haver acompanhado a política de esquerda. Nesse sentido, comprometendo-se com uma perspectiva dialética que pressupõe certo vínculo orgânico com o processo social como condição da qualidade estética, ou se assume que a realidade estava se encaminhando para um futuro progressista, o que foi desmentido pela sucessão histórica, ou se considera que *na própria forma da MPB já se inscreve a possibilidade da não realização progressista da modernização*, a possibilidade de que esse salto para o futuro se realize desvinculado das bases sociais, admitindo-se que a inclusão dessa contradição originária é condição determinante de sua qualidade estética. Partindo de nosso pressuposto de que a base formal da MPB foi a revolução moderna promovida pela batida bossa nova de João Gilberto, em cujo centro inscreve-se um processo de incorporação do popular enquanto fantasmagoria, podemos concluir que é o apego a esse “núcleo espectral” que permite a MPB manter tanto sua qualidade quanto sua hegemonia em contexto político conservador. Ampliado para outras formas além do samba, a virtualização primária das fontes populares (sua passagem de conteúdo à matéria) segue sendo na MPB a condição de seu vínculo necessário com a imagem moderna da nação, que comporta tanto a possibilidade de sua realização estética não ideológica quanto a insuficiência política de seu gesto.

O potencial estético do conceito de modernização nacional presente na MPB, portanto, não resulta apenas de seu vínculo com as forças progressistas, ou de seu engajamento na luta contra a opressão, ainda que estes sejam conteúdos decisivos na elaboração das narrativas que celebram o gênero, inserindo-o na trajetória de resistência civil ao regime militar, na qual tomou parte decisiva. Fosse esse o caso, a produção cancional teria desaparecido com o golpe de 1964⁹⁹, o tropicalismo não seria ainda uma das faces da MPB, os anos 70 não teriam concentrado algumas das melhores produções

⁹⁹ Aquelas mais imediatamente “comprometidas” politicamente efetivamente desapareceram, por um complexo de questões ao qual acrescentamos essa dimensão estética, de “traição” ao núcleo modernizador nacional.

dos artistas dos anos 60, nem revelado novos nomes de peso, e artistas como Jorge Ben e o próprio João Gilberto, que não são diretamente “engajados”, não teriam relevância¹⁰⁰. *Sua força deveu-se antes a seu vínculo com o núcleo fantasmático do projeto de modernização nacional*, que desde a saída já comporta a possibilidade de seu fracasso, caso pensemos em termos de uma real democratização da sociedade. Seu compromisso profundo é com esse núcleo espectral, e sua força crítica decorre da capacidade de compor a forma dessa *ficção simbólica*, cujo conteúdo, no entanto, está constantemente em disputa por militares, liberais, artistas de esquerda, contracultura, nova esquerda, intelectuais cepalistas, etc. Por isso o potencial crítico da MPB, que atravessa os anos 60 e 70 mantendo sua hegemonia, sofre um golpe profundo com o fim do ciclo desenvolvimentista nos anos 80, junto com a crise e reformulação do próprio mercado fonográfico, do qual foi também imagem estética.

A MPB parte de uma inclinação à esquerda (inclusive porque uma das características da direita modernizadora que alcançara o poder era não ter uma ideologia própria claramente articulada), cujo resultado final é uma forma comprometida não apenas com esta perspectiva, mas com o conjunto de contradições que formam a ficção simbólica da modernização nacional. Isso só se torna possível porque a forma assume para si o fracasso dessa simbolização, seu núcleo espectral constitutivo, por meio de uma virtualização fantasmática e irreduzível do popular tornado matéria que, em seus melhores momentos, se tornará objeto de representação e reflexão. Ou seja, a forma da MPB assume um compromisso em profundidade com o espectro fantasmagórico presente no interior da fantasia que sustenta a realidade da modernização à brasileira. A despeito da dimensão de “falsidade” presente nos desdobramentos históricos concretos dessa modernização – sua realização à direita - a MPB garante sua “verdade” ao firmar um compromisso com a fantasia primária que estrutura a própria realidade, o nível fundamental da ideologia, para além de seus conteúdos particulares:

O nível fundamental da ideologia, entretanto, não é de uma ilusão que mascare o verdadeiro estado de coisas, mas de uma fantasia (inconsciente) que estrutura nossa própria realidade social (ZIZEK, 1996, p. 316).

¹⁰⁰ Ao contrário, ambos são tomados por Luiz Tatit como modelos paradigmáticos de aproximação radical com o núcleo da canção.

Se politicamente os artistas procuravam direcionar os diversos sentidos da rede simbólica determinando conteúdos particulares específicos, a forma, por sua vez, mantinha um vínculo em profundidade com o núcleo pré-simbólico da simbolização, que já pressupõe a não realização dos conteúdos particulares: “o derradeiro suporte do efeito ideológico (ou seja, a maneira como uma rede ideológica de significantes nos “prende”) é o núcleo fora de sentido, pré-ideológico do gozo”¹⁰¹. Ou seja, para além das ideologias próprias a cada grupo, existe um núcleo imaginário pré-ideológico atuando no cerne da ficção simbólica, condição negativa de todas as disputas por hegemonia. Núcleo que a bossa nova consegue sintetizar, e que é o ponto de partida para as inovações estéticas da MPB.

Assim, se do ponto de vista da *simbolização* os diversos sentidos da modernização (esquerda estudantil, comunistas, direita militar, setores liberais) são disputados e fixados em conteúdos provisórios, o núcleo fantasmático inscrito na forma assume para si que “o Brasil não existe”. Os melhores momentos da MPB serão aqueles que se instalam sobre essa inconsistência fundante da forma, tornando-a sua matéria. Obviamente isso não significa que estamos no campo da pura subjetividade, do imaginário, do mundo como jogo de significantes sem substância¹⁰². Ao contrário, é o compromisso com essa ausência (“o Brasil não existe”) que tornará esteticamente “verdadeiro” o que se tornava politicamente “falso”. Assumindo formalmente a inexistência desse grande Outro (“Brasil”), mesmo quando no nível consciente os artistas tentam preencher esse vazio, a MPB deixa ver, no mesmo movimento que a

¹⁰¹ ZIZEK, 1992, p. 122.

¹⁰² “Costuma-se censurar Lacan por seu “absolutismo do significante”, isto é, a censura que lhe fazem é a de não levar em conta o mundo objetivo, de limitar sua teoria à articulação recíproca do sujeito com a linguagem – como se o mundo objetivo não existisse, como se houvesse apenas o imaginário, a ilusão e efeito do jogo do significante. Mas, ante essa censura, Lacan responde que não apenas o mundo – como um conjunto de objetos dados – não existe, como também a linguagem e o sujeito tampouco existem: já é uma tese clássica de Lacan que “o grande Outro” (isto é, a ordem simbólica, concebida como uma totalidade coerente e fechada) “não existe”, e o sujeito é designado por \mathcal{S} , o sujeito barrado, um lugar vazio na estrutura do significante. Nesse ponto, obviamente devemos formular a pergunta ingênua, mas necessária: se nem o mundo, nem a linguagem, nem o sujeito existe, o que existe, então? Mais exatamente: o que confere aos fenômenos existentes sua consistência? A resposta de Lacan, como já assinalamos, é o sintoma. Devemos dar a essa resposta toda a sua ênfase “pós-estruturalista”: a postura fundamental do “estruturalismo” consiste em desconstruir qualquer identidade substancial, em denunciar, por trás de sua consistência sólida, um jogo recíproco de sobredeterminação simbólica; em suma, dissolver a identidade substancial numa rede de relações diferenciais, não substanciais; a noção de sintoma é seu contraponto necessário, a substância do gozo, o núcleo real em torno do qual se estrutura essa articulação recíproca do significante” (ZIZEK, 1996, p. 164).

torna uma das grandes realizações nacionais, que “o desenvolvimento nacional pode não ter sido nem desenvolvimento nem nacional, nem muito menos uma epopeia”¹⁰³. Enquanto algo do Real dessa ficção desenvolvimentista inscrever-se em sua forma, a MPB irá conservar sua substância evanescente. Por isso seu sentido só será mais seriamente abalado quando a própria ficção a que se refere desaparece do horizonte histórico, não sendo mais assumido nem pela direita, nem pela esquerda.

O que garante, pois, que a MPB mantenha seu potencial estético mesmo quando o sentido progressista da modernização é interrompido na prática, é sua capacidade de comportar em estado de tensão todas as dimensões contraditórias dessa ficção simbólica. Nesse momento pré-tropicalista, são fundamentalmente três os grandes grupos em disputa nessa arena político-cultural: os liberais (donos das corporações e empresas culturais), os grupos de esquerda (nesse momento ligados aos setores comunistas e ao movimento estudantil), e o estado militar, contra o qual os dois primeiros formavam uma aliança.¹⁰⁴ Esses grupos irão estabelecer uma rede complexa de negociações em torno do campo cultural que implicava em aproximações, afastamentos e rupturas nem sempre amigáveis, que irão marcar o período.

O jovem artista nacionalista e de esquerda buscava criar uma *música* que fosse moderna e representasse a cultura *nacional-popular*, além de dirigir-se ao *povo brasileiro* em seu conjunto¹⁰⁵. Cada um dos termos da sigla (**M**úsica\ **c**anção **P**opular\ **p**ovo **B**rasileiro) serão disputados pelos grupos de interesse. O *povo* (portador dos valores do *nacional-popular*) a ser representado para o empresariado nacional é compreendido no interior do processo de “substituição de importações” pelo qual passava o mercado fonográfico, quando o consumo de canções compostas, interpretadas e produzidas no país, ultrapassou o consumo e música estrangeira¹⁰⁶. Popular, nesse caso servia como substrato para a legitimação ideológico de um produto “genuinamente brasileiro”. O Estado por sua vez dependia essencialmente da definição de um povo

¹⁰³ SCHWARZ, 1999, p. 158.

¹⁰⁴ NAPOLITANO, 2011, p. 11.

¹⁰⁵ “O jovem artista engajado, nacionalista e de esquerda queria estar apto a produzir uma arte que fosse nacionalista e cosmopolita, politizada e intimista, comunicativa e expressiva, rompendo, inclusive, os limites propostos pelo manifesto do CPC”. GARCIA, Miliandre. *Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)*. Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

(SOUZA, 2007).

¹⁰⁶ PAIANO, 1991.

brasileiro, esse grande Outro que encarna as propriedades essenciais daqueles que se encontram sobre território nacional. O caráter artificial dessa concepção populista, utilizada para mascarar aquilo que o Estado militar possuía de antipopular e autoritário, é evidente, e a princípio contrastava diretamente com a dos artistas afinados com os ideais da esquerda, para quem o povo brasileiro era o ponto de partida para a criação de uma arte a um só tempo autêntica (contrária, portanto, à “inautenticidade” do regime militar, traidor do povo) e anti-imperialista (contrário à alienação puramente mercadológica). Porém, uma vez cortados os vínculos reais desse conceito com os processos de emancipação popular, ele assumia os contornos fantasmáticos já observados, podendo servir bem aos interesses militares e mercadológicos, da mesma forma que esses serviam como espaço de divulgação das ideias da esquerda.

Da mesma forma a noção de “ida ao povo” presente no conceito *popular*, comportava múltiplos sentidos. Para o estado, inseria-se em seu projeto populista de integração ideológica do território nacional por meio dos sistemas de comunicação de massas, enquanto que o empresariado liberal pensava, sobretudo, em termos comerciais, de aumento do público consumidor. O que efetivamente se verificou de forma impressionante, uma vez que “entre 1966 e 1976 a indústria fonográfica cresceu cerca de 444%, ante 152% do PIB do mesmo período”¹⁰⁷. Já para os compositores nacionalistas, popularizar tinha o sentido de incorporação do “povo” à sua matéria, de modo a contribuir no processo de conscientização das massas. Tratava-se principalmente da “popularização” do próprio compositor engajado, que teria a missão de se tornar um tipo de intelectual orgânico do povo brasileiro. Também a *modernização* era objeto de disputa. Enquanto que para os artistas essa fazia sentido como um projeto de inclusão dos setores marginalizados rumo a um modelo alternativo de desenvolvimento social e industrial, para os liberais significava desenvolver o mercado fonográfico, incrementando o consumo e as instituições ligadas a comunicação, em benefício do próprio capital. E para o estado, como se mostrou, a modernização adquiria sentido oposto ao da esquerda, comprometida em fazer com que o desenvolvimento capitalista do Brasil fosse o lugar de manutenção de antigos privilégios a partir de uma exclusão sistemática dos mais pobres e da sustentação, à bala, do abismo social do país. Evidentemente que, na prática, esses sentidos apareciam todos misturados, realizando-se e interrompendo-se uns aos outros:

¹⁰⁷ Idem, p. 195.

Se os liberais eram os donos das corporações e empresas culturais, os comunistas e outros setores da esquerda forneciam quadros importantes para a construção de conteúdos dessa empresa. Os militares no poder, por sua vez, careciam de intelectuais orgânicos na área artístico cultural, necessitando criar algum diálogo com intelectuais de oposição, sejam liberais ou mesmo comunistas. Os intelectuais e produtores culturais ligados a contracultura e à nova esquerda, por sua vez, desconfiavam do nacional-popular como eixo da resistência cultural, mas tendiam a dar peso diferenciado para o lugar da “cultura jovem” e da “cultura popular” na construção de formas e valores críticos ao regime (NAPOLITANO, 2012, p. 12).

Como resultado dessa tensa articulação de interesses, armava-se um quiproquó bastante representativo do nosso modelo de modernização. Assim, os ideais anticapitalistas de esquerda (a bem da verdade, mais anti-imperialistas que anticapitalistas) eram apoiados pelo setor capitalista ligado à indústria de entretenimento, que na época não tinha muita escolha a não ser apoiar aqueles jovens artistas que, bem ou mal, haviam logrado constituir um sistema consistente. Os militares, por sua vez, não podiam de todo contrariar os interesses dos liberais, que afinal os havia apoiado. Portanto, a perseguição aos artistas não podia se dar nos mesmos termos radicais que a perseguição aos sindicatos e organizações camponesas. E nem interessava de todo, uma vez que os militares não possuíam um quadro intelectual próprio, sendo de seu interesse manter um canal de comunicação com intelectuais de oposição, que afinal haviam sido responsáveis pela construção da imagem de um país moderno, em nome do qual falavam os próprios militares. Além disso, uma cultura de qualidade, desde que inofensiva, era marca do avanço do país, marcando pontos para o mercado de bens culturais. Diga-se de passagem, essa combinação entre uma cultura política de esquerda sem espaços de articulação política e uma política de direita sem um campo ideológico claramente definido é responsável pelo consenso liberal em torno do período, que faz tábula rasa de todas as posições antagônicas em nome de um conceito generalizante de “resistência cultural”¹⁰⁸, que alivia a culpa e impede o luto.

¹⁰⁸ “No plano da memória social, as lutas culturais dos anos 1970 desembocaram numa situação, em princípio, muito paradoxal, perceptível já no final da década: vitoriosos politicamente, mesmo cada vez mais isolados, os militares no poder começaram a perder a batalha da memória, acabando por construir uma memória ressentida sobre o período. Já a esquerda nacionalista, destrocada politicamente, conseguiu afirmar-se nos produtos culturais cujos conteúdos críticos, adotados em parte pelos liberais e tendo a

A MPB comporta em seu conceito a inscrição simbólica de todos esses conteúdos, justamente porque seu horizonte utópico incorpora já de saída a possibilidade de sua não realização. Da mesma maneira, o aspecto caricato e forçado das imagens na “canção de protesto” decorre antes de tudo do compromisso de sua forma com a ficção simbólica da modernização nacional, assumindo o aspecto de uma contradição entre forma e conteúdo, mais do que entre teoria e prática, conforme as críticas de Walnice Galvão, em que os artistas falam em revolução mais se confortam com o próprio cantar. Lembrando sempre que, em geral, os artistas pensavam sua “ida ao povo” a partir do horizonte possível para sua própria posição de classe - ou seja, a partir da estilização moderna do samba pela batida diferente de João Gilberto. Evitavam, assim, criar um simulacro de autenticidade, colocando-se enquanto “porta vozes” de valores populares legítimos, e também garantiam uma saída para o imobilismo pregado por Tinhorão, cujo pressuposto era de ser a classe média “naturalmente” incapaz “de ter um caráter próprio, porque a sua característica é exatamente a falta de caráter”, uma vez que o que o crítico apontava como limite era o ponto de partida conscientemente assumido por esses artistas, cujo objetivo não era criar uma arte genuinamente popular, mas uma arte moderna e nacional.

Os músicos (...) buscavam uma canção engajada, porém moderna e sofisticada, capaz de reeducar a elite e “elevar o gosto” das classes populares, ao mesmo tempo em que as conscientizava. A um só tempo, portanto, havia no ar uma utopia de educação estética, sentimental e política. Na sua perspectiva, a ideologia nacionalista era um projeto de um setor da elite que, a médio prazo, poderia beneficiar a sociedade como um todo, e a “subida ao morro” visava muito mais ampliar o leque expressivo de sua música do que mimetizar, de maneira caricatural, a música popular das classes populares (NAPOLITANO, 1997, p. 78).

Contudo, a impossibilidade de realização prática das imagens de superação do presente opressor terá consequências, tornando cada vez mais evidente o descompasso entre realidade e ideal. O aspecto mais frágil da MPB nacionalista será justamente a imagem idealizada do popular e do artista participante, mais “mitológica” e

imprensa liberal como um dos focos disseminadores, conseguiu plasmar-se na memória social dominante, consagrando uma visão heroica e ecumênica da “resistência cultural”. A afirmação da paradoxal “hegemonia cultural de esquerda” faz parte desse processo” (NAPOLITANO, 2011, p. 224).

“confortadora” do que “revolucionária” e “transformadora”¹⁰⁹. Os impasses políticos e sociais da esquerda transformavam a imagem em fantasmagoria, a presença reconfortante de um Outro sempre idealizado. Ora, assumindo-se que o compromisso profundo da MPB é com o núcleo espectral constitutivo da modernização nacional - não seus conteúdos particulares, mas a própria fantasia originária que permite à imaginação sustentar-se - compreende-se formalmente a fragilidade. A condição de “verdade” dessa forma não é a fixação de conteúdos exclusivos (Significante-mestre), mas a possibilidade de assumir para si as diversas contradições do processo social, em parte a despeito de seus resultados empíricos. Algo da fragilidade da chamada “canção de protesto” consiste precisamente na tentativa de resolução “ideológica” dessas contradições já inscritas na forma, fixando em um só sentido o jogo da significação. Ao atacar o núcleo inconsistente da forma moderna (a dessemantização “excessiva” da bossa nova) sem, contudo, abrir mão de seus pressupostos formais, a canção de protesto vê retornar a inconsistência ali mesmo onde procurou fixar os sentidos o mais claramente possível. Ao dotar de conteúdo político de esquerda aquilo que é o espectro fantasmático da modernização, os próprios conteúdos políticos são dessemantizados, assumindo contornos imateriais mais “idealistas” do que as imagens bossa novistas. A profusão de “Marias” e “Jangadas” flutuam nas canções sem assumir uma função estrutural consistente, daí o sentido de inadequação que deixam transparecer. Para o bem e para o mal, a forma da modernização “condenava” a canção moderna ao entre-lugar, e nos momentos em esta procura radicalizar um dos campos, seja o político ou o mercadológico, aproxima-se da ideologia, criando um descompasso entre forma e conteúdo que a enfraquece esteticamente.

No centro dessa contradição está o fato do encontro com o popular na MPB ter-se dado a partir do horizonte já definido pela bossa nova, e não por meio da construção

¹⁰⁹ Walnice Galvão faz uma crítica ideológica profunda desse modelo de canção em que a imagem do futuro redentor funciona como justificativa do imobilismo presente. “O dia que virá” tem como função primordial “absolver o ouvinte de qualquer responsabilidade no processo histórico”, uma proposta “imobilista e espontaneísta” que incentivava os braços cruzados ao delegar a ação a uma abstração mitológica: “Dentre os seres imaginários que compõem a mitologia da MPB destaca-se o dia que virá, cuja função é absolver o ouvinte de qualquer responsabilidade no processo histórico (...) Devido à interferência de outro ser imaginário componente da mitologia da MPB e tão importante quanto “o DIA”- a “canção”- ocorre aqui uma saída para o imobilismo. O cantador (autor, compositor, cantor) declara que não é imóvel porque canta. O homem dispensado de agir porque O DIA é que é o agente da história, contenta-se com um simulacro de ação (...) Em suma não há opção a não ser cantar: o que varia é a finalidade do cantar (cantar para me consolar, enquanto o “dia “não vem; cantar pra anunciar a toda gente que o “dia” virá; cantar para fazer o “dia” vir). A canção é a causa do futuro”. (GALVÃO, 1976).

de um padrão alternativo definido a partir da articulação concreta com os movimentos populares de base - possibilidade interrompida violentamente pelos militares. Dessa perspectiva, tratava-se muito mais de explorar as novas possibilidades já definidas pelo horizonte modernizador da bossa nova do que propor outro modelo de modernização em que o povo tivesse participação efetiva. Ao final do processo – para desespero dos militantes mais radicais - o samba era uma coisa e bossa era outra, e apesar desta ser também uma forma de samba, ao samba jamais foi possível imaginar-se como uma forma de bossa. Evidentemente que não se tratava de uma opção qualquer entre outras, uma vez que foi justamente a bossa nova que tornou possível a aproximação não ideológica dos setores intelectualizados de esquerda com a cultura popular. Como então abandonar o seu horizonte, sem abrir mão de seus ganhos reais? Como resultado, o popular a que se alcança é já determinado pelo próprio meio utilizado para alcançá-lo, que pressupõe um distanciamento originário como condição de sua autonomia, sem o que a aproximação – no limite, formal - se tornaria falsa. Quando a canção de protesto retorna ideologicamente ao popular a partir desse distanciamento prévio, este escapa e se torna imagem especular, portador ora de valores de transformação, ora de estagnação, mas em nenhum dos casos protagonista de sua própria história. Ao utilizar-se desse modelo enquanto meio de realização de um projeto estético de aliança de classes, seu vazio originário reprimido retorna enquanto sintoma, explicitando a fratura e realizando-se em imagem romantizada do popular, marcada pelo distanciamento. Toda contradição deriva do fato da forma moderna da canção ter completado seu circuito formativo a partir de um modelo de incorporação fantasmagórica do popular. Repõe-se assim, na MPB mais engajada (cujo paradigma é Geraldo Vandré), a contradição chave do processo de formação nacional, seu modelo de nação baseado no princípio conciliador que acaba por afastar, efetivamente o popular. O povo caminha, canta e segue a canção, mas não a produz.

Por via das dúvidas, não custa lembrar que ao propormos a tese de que o compromisso último da MPB é com a ficção simbólica da modernização nacional não queremos de forma alguma “acusar” o movimento de ser a forma artística da modernização conservadora, no sentido de um comprometimento direto com a forma regressiva que assume a modernização no país. Cabe aqui recordarmos a advertência de Rancière sobre a inadequação de cobrar ao estético aquilo que ele não é capaz de oferecer. Só se pode cobrar politicamente a arte no único ponto em que ela coincide com o político: “As artes nunca emprestam às manobras de dominação ou de

emancipação mais do que lhes podem emprestar, ou seja, muito simplesmente, o que têm em comum com elas: posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartição do visível e do invisível¹¹⁰”. Se insistimos aqui no compromisso da MPB com o núcleo fantasmático irreduzível da ficção simbólica da modernização brasileira é porque essa é a condição de sua “verdade”, o que não significa que exista uma relação necessária e coincidente entre a dimensão conservadora da modernização brasileira e a MPB. O estético é o lugar da partilha do sensível, o espaço em que as hegemonias podem ser contestadas, viradas do avesso, reorganizadas pela dimensão carnalizante do significante, que desloca padrões de verdade, instaurando novas gramáticas dos afetos. É o apego a esse núcleo que torna possível e relevante à militância exortativa de Vandrê (em seus bons e maus momentos), o vanguardismo engajado de Tom Zé, as alucinações futuristas dos Mutantes, a radicalidade entoativa de Ben Jor, o silêncio expressivo de João. A incorporação da possibilidade do fracasso à forma é a lembrança de que não se podem superar esteticamente as contradições, que são reais, sem se transformar em ideologia. Essa é a matriz do desconforto com a canção de protesto: não apenas a distância entre política e estética mas, sobretudo, o descompasso entre forma e conteúdo. Por outro lado, se levarmos a advertência a sério, o compromisso em profundidade com a dimensão negativa da modernização não pode ser desfeito, com risco de se recair em um esteticismo vazio. Por isso é preciso estar atento também para os momentos em que essa negatividade inscreve-se na história da canção, não raramente entrelaçada a seus aspectos avançados.

Podemos agora retornar ao paradoxo levantado por Roberto Schwarz para entendermos porque os artistas engajados não fizeram, ou não precisaram fazer uma revisão radical de seus próprios pressupostos, o que só se daria efetivamente quatro anos mais tarde, com o tropicalismo. Uma vez que seu projeto cultural avançava e tinha relevância nacional, além de ampla aceitação comercial, a esquerda seguiu apostando em uma aliança com setores “avançados” da burguesia, interessados em promover a cultura de esquerda por meio dos festivais, ou que incorporavam em seus quadros televisivos artistas e intelectuais ligados ao partido comunista e as artes engajadas. Os mesmos setores liberais que haviam inicialmente apoiado a intervenção militar, e que ao perceber que ela não seria transitória, passaram a fomentar um imaginário de resistência cultural ao regime. Fortalecia-se, mais uma vez e a despeito dos fatos (não tão claros na

¹¹⁰ RANCIÈRE, 2009, p. 26.

época), a visão *dualista* a que se prendiam os setores da esquerda desenvolvimentista, ressignificando o sentido do golpe e negligenciando os vínculos entre modernidade e atraso, de longo histórico no país¹¹¹. A cultura foi um espaço de convergência entre a esquerda e os setores liberais contra o regime militar, transformando a memória da resistência em “uma memória hegemônica sobre o período da ditadura como um todo, salvando-se e desculpando-se a si próprios pelo apoio ao golpe de 1964.”¹¹² Com a dimensão de *resistência* que adquire a cultura pós-golpe, a crença no caráter progressista da modernização e a visão excessivamente otimista de que ela iria superar os aspectos arcaicos da sociedade incluindo os mais pobres em uma nova ordem mais justa, volta a se acirrar, a despeito da conjuntura política desfavorável. Convicção que será cada vez mais celebrada nas canções e em outros setores artísticos¹¹³. A miopia cobrava seu preço político, mas poupava a radicalidade cultural da esquerda, comprometida com a fantasia imaginária que sustenta a realidade.

A partir desse ponto creio ser possível acrescentar um aspecto formal decisivo ao paradoxo. No que diz respeito à MPB, a permanência da lógica *dualista* foi possível em parte porque, a despeito do desejo de artistas e intelectuais de esquerda, sua forma assumia um compromisso em profundidade com a ficção simbólica do desenvolvimentismo, fazendo dela um dos espaços privilegiados de construção imaginária da nação ao longo desse ciclo. O núcleo contraditório inscrito na forma permite que seu projeto se sustente a despeito da resolução política à direita. Os artistas acertavam a despeito de si mesmos, e não sem custos a longo prazo. Em todo caso, é esse acerto estético que permite à MPB insistir no dualismo sem fazer da forma mero veículo de mitificação ideológica, pois ali onde a esquerda havia perdido o rumo, o acerto da forma o corrigia, dotando de substância suas intenções críticas. A capacidade de inscrição do gozo em sua forma garante a manutenção do potencial estético e a longevidade de sua hegemonia, a despeito da vitória da direita. Ao mesmo tempo, impedia que os artistas e intelectuais de esquerda elaborassem uma crítica mais contundente do populismo, forçando a uma revisão de suas estratégias de base. Com

¹¹¹ SCWHARZ, Roberto. Cultura e política: 1964-1969. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

¹¹² NAPOLITANO, 2011, p. 348.

¹¹³ O festival de 1967 apresentou “424 músicas com temas presumidamente ligados à cultura política nacional-popular e 249 ligados aos motivos mais tradicionais do cancionário popular de todas as épocas, sobretudo os de motivo romântico” (NAPOLITANO, 2001, p. 172).

isso, obscurecia-se o quanto aquelas imagens e conteúdos poderiam servir ao campo oposto, resultando em uma incapacidade de definição mais precisa dos polos em conflito.

No plano ideológico resultava uma noção de “povo” apologética e sentimentalizável, que abraçava indistintamente as massas trabalhadoras, o lumpeninato, a intelligentsia, os magnatas nacionais e o exército. (...) Noutras palavras, posta de lado a luta de classes e a expropriação do capital, restava do marxismo uma tintura rósea que aproveitava ao interesse de setores (burguesia indústria? Burocracia estatal?) das classes dominantes (SCHWARZ, 1978, p. 66).

Sabe-se que a MPB só vai assumir explosivamente sua inconsistência fundamental a partir da tropicália – as narrativas heroicas fazem questão de contrapor tropicália e MPB como os grandes opostos complementares que resumem o que de mais importante aconteceu no período. Mas essa tomada de consciência só será possível após a materialização informe e traumática dessa inconsistência pelo fenômeno da Jovem Guarda.

Um samba bem pra frente, triste e cabisbaixo.

A canção “Corrente”, de Chico Buarque¹¹⁴, é um exemplo brilhante de uma forma organicamente estruturada em torno de sua fantasmagoria constitutiva, assumindo para si o fracasso de sua simbolização e fazendo dele objeto de fruição e pensamento. Nela, o denso rigor formal, de um virtuosismo preciso, a elevada consistência poética e a acidez crítica realizam-se em um samba de gafeira deliciosamente entoativo, de modo que no centro do rigoroso processo de construção reencontra-se o sutil equilíbrio que atravessa toda a história da música popular, o tesouro secreto dos cancionistas. “Corrente” assume em último grau a identidade malabarista da canção, driblando a censura, a tristeza, a alegria e o próprio sujeito. Trata-se de um daqueles felizes momentos em que a arte se torna um rigoroso campo de reflexão à medida que assume

¹¹⁴ A canção aparece pela primeira vez no LP *Meus Caros Amigos*, de 1976, momento em que, segundo Fernando Barros, a obra de Chico Buarque sofre uma inflexão, “como se filtrasse uma nova atmosfera e fosse ela própria o veículo de uma corrente de otimismo que começava a ganhar força no país. À medida que o ambiente se desanuviava, porém, o elo da cultura com as aspirações populares, que havia sido rompido em 1964 e esvaçado em 1968, voltava à ordem do dia – ou deveria voltar. Ocorre que nem a cultura nem as aspirações populares eram mais as mesmas” (SILVA, 2004, p. 2004)

um compromisso em profundidade com aquela dimensão pulsional que escapa tanto à esfera do saber quanto à do fazer, cristalizando-se neles em negativo. “Um saber poético-musical que implica uma refinada educação sentimental [...] mas também, uma segunda e mais perigosa inocência na alegria, ao mesmo tempo mais ingênua e cem vezes mais refinada do que ela pudesse ter sido jamais¹¹⁵”. Gaia ciência, modernidade alternativa, redenção suspensa e fracassada.

Os versos são organizados aos pares a partir de uma montagem “espacializada”, que permite que a leitura seja realizada em diversos sentidos. Dessa forma, com uma simples alteração do ponto inicial da letra, que reorganiza os dísticos, (de AB AB passa-se para BA BA), a canção adquire sentidos divergentes ou mesmo opostos aos propostos no início. A passagem da primeira para segunda “versão” da mesma “história” não surpreende apenas pelo que permite de revelação de conteúdos ocultos, mas também por aquilo que traz de permanência, afinal, os versos são os mesmos, ainda que alternados os pares. O mínimo em que se inscreve o máximo é também uma boa metáfora para canção, e expande a lição de João Gilberto para limites imprevistos, nessa que é a fase mais explicitamente “construtivista” de Chico Buarque (da mesma época são “Cotidiano” e “Construção”).

Primeira versão:

- (A) Eu hoje fiz um samba bem pra frente
- (B) Dizendo realmente o que é que eu acho

- (A) Eu acho que o meu samba é uma corrente
- (B) E coerentemente assino embaixo

- (A) Hoje é preciso refletir um pouco
- (B) E ver que o samba está tomando jeito

- (A) Só mesmo embriagado ou muito louco
- (B) Pra contestar e pra botar defeito

- (A) Precisa ser muito sincero e claro
- (B) Pra confessar que andei sambando errado

- (A) Talvez precise até tomar na cara
- (B) Pra ver que o samba tá bem melhorado

¹¹⁵ WISNIK, 2004, p. 218.

(A) Tem mais é que ser bem cara de tacho

(B) Não ver a multidão sambar contente

(A) Isso me deixa triste e cabisbaixo

(B) Por isso eu fiz um samba bem pra frente”

Podemos chamar essa primeira sequência de *versão ufanista*, ou *ideológica*, dos acontecimentos. Nela o samba “está bem melhorado”, a “multidão samba contente”, e quem estava errado era o próprio sujeito, incapaz de perceber as maravilhas à sua volta. Segundo Wisnik, o samba aqui se organiza como uma falsa palinódia, fingindo um *mea culpa* pela censurada “Apesar de Você”. Ainda que já se note, bem ao fundo, a nota dissonante de um anti-sujeito - nas marcas de violência (tomar na cara para ver que o samba melhorou) e ao final – predomina o tom eufórico ufanista, espécie de adesão à versão oficial do país. A “corrente” no caso se organiza quase como samba-exaltação, e o que deixa o sujeito “triste e cabisbaixo” é ter sido incapaz de perceber o quanto que o samba “tá bem melhorado”. É para reparar essa miopia anterior que ele faz um samba “pra frente”, ufanista. “Isso [não ter percebido que o samba melhorou] me deixa triste e cabisbaixo \ Por isso eu fiz um samba bem pra frente”. É interessante observar que mesmo nessa versão ufanista a atitude de celebração ao final já aparece enquanto uma traição do estado de espírito do sujeito. Algo da violência – aqui na forma de um ligeiro descompasso - a seguir explicitada já se inscreve nesse ponto em que o sujeito faz um samba-exaltação mais para se adequar ao novo estado de espírito generalizado, do que para representar aquilo que efetivamente está sentindo.

Segunda versão:

(B) Dizendo realmente o que é que eu acho

(A) Eu acho que o meu samba é uma corrente

(B) E coerentemente assino embaixo

(A) Hoje é preciso refletir um pouco

(B) E ver que o samba está tomando jeito

(A) Só mesmo embriagado ou muito louco

(B) Pra contestar e pra botar defeito

(A) Precisa ser muito sincero e claro

(B) Pra confessar que andei sambando errado

(A) Talvez precise até tomar na cara

(B) Pra ver que o samba tá bem melhorado

(A) Tem mais é que ser bem cara de tacho

(B) Não ver a multidão sambar contente

(A) Isso me deixa triste e cabisbaixo XX

(B) Por isso eu fiz um samba bem pra frente

(A) Dizendo realmente o que é que eu acho”

Nessa segunda sequência, que podemos chamar de *versão realista*, o samba está longe de ter melhorado, a multidão há tempos não samba contente e o sujeito só assume isso com uma boa dose de cinismo, ou pela força. O sentido dessa segunda parte, em quase todos os aspectos, é o oposto da primeira, resultado de um deslocamento mínimo no ponto inicial dos versos (começa-se a cantar a partir do segundo verso da primeira parte). O ufanismo anterior não só é desfeito, como essa dissolução se dá a partir do próprio código estabelecido pela canção, uma vez que os versos permanecem exatamente os mesmos, só alternando-se os pares. A partir desse mínimo deslocamento, tudo o que era positivo inverte-se, revelando o caráter artificial e violentamente forçado da versão anterior. Diante dessa negatividade, contudo, ao menos um aspecto é positivado: o próprio canto, que segue sendo uma corrente nas duas versões, e que agora torna possível denunciar a falsidade anterior. “Por isso eu fiz um samba bem pra frente \ Dizendo realmente o que é que eu acho”. Nesse caso fazer um samba pra frente não significa aderir ao discurso oficial, mas usar esse ponto de vista para confronta-lo. Ao cantar ufanista e falso sobrepõe-se o cantar como instrumento de denúncia e revelação.

Parasse por aqui, a canção já seria excelente, versão mais elaborada da canção de protesto construída a partir da duplicação de vozes, que encena a voz do opressor e a desconstrói a partir de seus códigos. Contudo, permaneceria prisioneira de seu próprio dualismo, pois nos dois casos o cantar seria “transparente”, seja como falsidade, seja como verdade. Na primeira versão a canção é ideologia, aquela que adere aos valores oficiais, ou é ela própria a linguagem oficial. Já na segunda, a canção é o instrumento que permite ao artista denunciar a opressão, fortalecendo a resistência ao discurso opressor. A conclusão lógica aqui seria a de que o sujeito da canção se “localiza” junto à segunda versão, que justamente por ser a última desmente a primeira e se assume

enquanto lugar de autoridade. Nesse caso, no entanto, teríamos o retorno do paradoxo apontado por Walnice Galvão, o protesto que adquire função narcísica, especialmente quando tão bem elaborado. É por isso que a canção realiza ainda um último movimento e Chico Buarque, ao cantar a letra pela terceira vez, chama a atenção para um aspecto fundamental: tanto a primeira quanto a segunda versão acontecem no interior do mesmo conjunto de versos. É o mesmo código que sustenta os dois sistemas ideológicos, o que coloca o sujeito e seu samba em uma encruzilhada.

A terceira versão retoma a segunda sequência (*realista*) a partir do antepenúltimo verso, para cantá-la em dois sentidos opostos, sobrepostos pela gravação. Uma das vozes retoma, ao fundo, o sentido original, e a outra realiza o movimento contrário. Não se retorna aqui à primeira versão *ufanista*, de modo que o interesse está em questionar os sentidos afirmativos da segunda versão, que por sua vez haviam desconstruído a primeira. Ao final do percurso melódico das duas vozes, a nota negativa faz coincidir as perspectivas - reforçada ritmicamente pela desaceleração do acompanhamento - como se a corrente fosse perdendo força e marcando passo. Aqui são principalmente dois os aspectos que deixam o sujeito da enunciação “triste e cabisbaixo”: não ver a multidão sambar contente, e fazer um samba pra frente. “Não ver a multidão sambar contente \ Isso me deixa triste e cabisbaixo”; “Por isso eu fiz um samba bem pra frente \ Isso me deixa triste e cabisbaixo”. O efeito final é de uma denúncia dentro da denúncia, que fragiliza o conjunto e acaba por girar em falso, literalmente pra todo lado. A situação denunciada na segunda versão permanece, mas o canto deixa de ser um lugar de mera consolação contemplativa. Afinal, como ele pode ser afirmativo se a multidão não é? Ou por outro lado, sendo ele afirmativo, porque é incapaz de fazer com que a multidão sambe? Ao final o sujeito parece não somente fazer parte da “corrente” denunciada no início (compondo um samba bem pra frente), mas também sua participação, crítica, revela-se bem pouco produtiva.

Se na primeira versão o samba é falso no que tem de positivo, e na segunda ele é verdadeiro no que tem de negativo, na terceira desconstrói-se tal polarização, propondo que o polo negativo comporta sua própria dimensão de falsidade. A partir de uma mesma letra em que o sujeito pode se deslocar livremente, o samba é elemento de alienação ufanista, corrente de recados que permite posicionar-se para dizer o que se pensa, e espaço de impotência do sujeito, tanto em relação à multidão (seu samba não tem força para fazê-la sambar), quanto em relação a si mesmo, pois o resultado final não consegue refletir a negatividade que se inscreve em seu interior, tornando-se, a despeito

de tudo, mais um samba bem pra frente¹¹⁶. A liberdade que o sujeito possui de lidar com sua matéria (o samba de gafeira), tornando-a objeto de organização formal rigorosa e crítica contundente, comporta um traço negativo profundo. Uma força que se coloca a um só tempo contra o sujeito (superego repressivo), a favor do sujeito (potência do ego), e traindo o sujeito (domínio do id, a coisa catastrófica) no momento que se realiza. Corrente ufanista, contra corrente anti-ideológica e núcleo pulsional ao qual o sujeito não tem acesso, que o condenam ao fracasso entre melancólico e auto-irônico. É apenas a sobreposição das três camadas sob um mesmo conjunto de signos que torna possível visualizar seus pontos de tensão, negociação e concordância. Sua força estética não se deve apenas à sobreposição de positividade e negatividade, mas à consciência de que essa conjunção constitui um terceiro termo suplementar que se inscreve enquanto fratura em uma mesma ordem discursiva, ou numa mesma corrente. A canção é ao mesmo tempo realização e falha do sujeito. Encanta, mas não o suficiente para integrar-se plenamente à corrente. Denuncia, mas não transforma. No entanto - e isso não se altera em nenhuma das três versões - segue sendo uma corrente, uma rede de recados em que se inscreve nossa potência e nossa fragilidade. Afinal, “mesmo miseráveis os poetas, os seus versos serão bons¹¹⁷”.

O trauma (II): a Jovem Guarda como sintoma.

Procurem as gravadoras e vocês saberão que 90% do que vende discos é música da juventude. Perguntem aos empresários e eles dirão que 90% dos pedidos que recebem para os shows são de música jovem (...) Fazer música reclamando da vida do pobre e viver distante dele não é o nosso caso. Preferimos cantar para ajudá-lo a sorrir e, na hora da necessidade, oferecer-lhe uma ajuda mais substancial (...) Decidimos pedir aos organizadores dos festivais um júri autenticamente popular e não erudito em música, como vem sendo até então. Não queremos ganhar festivais nem ser chamados de geniais. Queremos sim que o povo cante conosco (Manifesto do Iê-Iê-Iê contra a onda de inveja)¹¹⁸.

¹¹⁶ “O humor crítico deixa o poeta cansado do elaborado malabarismo necessário para dar trânsito à ambígua mensagem, trânsito este que permanece cifrado e duvidoso. Canção acabada, obra aberta, corrente fechada” (WISNIK, 2004, p. 172).

¹¹⁷ “Choro Bandido” (Edu Lobo\Chico Buarque).

¹¹⁸ Publicado n’ O Cruzeiro , em 05/08/1967.

Tanto o mercado fonográfico quanto a recém-surgida televisão procuravam nesse momento maneiras de ampliar sua audiência. O encontro entre as duas deu-se em meados dos anos 1960, quando a programação das emissoras de TV passava por uma fase de transição: as velhas fórmulas pareciam não agradar mais, e a linguagem da telenovela ainda não havia encontrado seu padrão ideal. Atentos ao sucesso dos shows do circuito universitário realizados em São Paulo entre 1964 e 1965 – onde surgiram nomes como Elis Regina, Chico Buarque, Toquinho, Gilberto Gil, Zimbo Trio, entre outros – a televisão resolve apostar no modelo dos programas musicais. A escolha revelou-se um sucesso e, com o tempo, representou aumento significativo do público consumidor¹¹⁹. A busca dos artistas da moderna MPB por maior popularidade, procurando novas formas e espaços para difusão de suas ideias foi, portanto, muito bem recebida pelos setores liberais, resultando em uma feliz confluência de interesses. A indústria fonográfica obteve números impressionantes de crescimento, e o aumento vertiginoso da audiência televisiva, aliado ao incremento da produção industrial, ajudou a consolidar definitivamente sua presença no país¹²⁰. O sucesso comercial, por sua vez, confirmava o acerto formal do novo gênero, abrindo as portas para uma música sobre o povo e para o povo, contra as forças de opressão.

Fortalecia-se assim a ideia de uma aliança entre diferentes setores da sociedade civil, em uma única frente anti-golpista que mobilizava artistas de esquerda, liberais progressistas, além do tão sonhado “povo”, cujo potencial prático era confirmado pelo interesse cada vez maior do público. A medida que o nacional-popular ganhava espaço na TV, com a maior penetração cultural das críticas ao regime cada vez mais mediadas pelo mercado, parecia resolver-se “naturalmente” os impasses criados pelo golpe de 1964. Se no contexto do golpe a esquerda havia sido incapaz de articular uma resistência contra um Estado que se aliava aos setores arcaicos e entreguistas do país,

¹¹⁹ NAPOLITANO, 2001.

¹²⁰ “Entre janeiro de 1966 e janeiro de 1967 o nº de unidades familiares com TV aumentou de 633.156 para 698.065, registrando 10% de acréscimo. Entre janeiro de 1967 e janeiro de 1968, o aumento foi de quase 35%, totalizando 959.221 unidades familiares em São Paulo. Além disso, o acesso das classes mais pobres ao aparelho cresceu no montante geral, com o aumento mais significativo na classe D (cerca de 4%). Mas foi em 1968 que a TV se tornou mais disseminada na sociedade, numericamente falando, e também mais “popular”, penetrando nas classes com menor poder aquisitivo. Outra estatística esclarecedora demonstra que, entre 1965 e 1967, a média anual de vendas de aparelhos de TV oscilando entre de 10 e 15%. Somente de 1967 para 1968, as vendas aumentaram 45%” (NAPOLITANO, 2001, p. 79).

esta parecia agora ter encontrado um meio de transmissão adequado para difundir suas ideias junto ao povo brasileiro, defendendo nossas tradições culturais. Tratava-se, pois, de um conjunto complexo de ilusões bem fundamentadas na aparência.

Será precisamente nesse contexto, quando tudo parece caminhar dentro dos trilhos, que um novo fenômeno cultural irá estourar em proporções até então nunca vistas. Na virada de 1965 para 1966, a Jovem Guarda surge para disputar diretamente com a MPB - que até então detinha a hegemonia absoluta - o espaço no mercado televisivo. O *Programa Jovem Guarda* estreia no segundo semestre de 1965, na TV Record, mesma emissora que transmitia *O Fino da Bossa*, liderado por Elis Regina e Jair Rodrigues, em outro horário. O movimento apresentava uma proposta estética radicalmente diferente, que não fazia referência direta à tradição nacional e nem se preocupava em transmitir conteúdos politizados ou participantes em suas letras. As canções e performances dos artistas afinavam-se simultaneamente com o padrão internacional da *beatlemania* e com certa tradição romântica da era do rádio. O programa foi um sucesso imediato, e este só fez aumentar com o passar dos meses. Enquanto “*O Fino da bossa* continuou tendo uma audiência relativamente estável (entre 23% e 26%)” a audiência do programa *Jovem Guarda* “cresceu razoavelmente a partir de abril de 1966, mantendo-se entre 30% e 35% até o final daquele ano”¹²¹. Além disso, os discos de Roberto Carlos passaram a superar as cifras de vendas da MPB, capitaneada pela dupla Jair Rodrigues e Elis Regina.

A presença ameaçadora do novo estilo que acompanhava o sucesso do rock internacional diminuiu a euforia da MPB pelo espaço conquistado na TV, acirrando-se os ânimos e gerando um clima de conflito em que disputa política e de mercado aparecem radicalmente entrelaçados. Em julho de 1967 aconteceu a famosa “passeata” da MPB contra a guitarra elétrica, que contou com a participação de nomes importantes como Elis Regina, Gilberto Gil, Jair Rodrigues, Edu Lobo e o conjunto MPB-4. O evento foi um misto de protesto político e estratégia de marketing para promover o novo programa da TV Record - *Frente Única da Música Popular Brasileira* - que deveria suceder *O Fino da Bossa*¹²². Sua justificativa ideológica foi o crescente sucesso do iê-iê-iê, cada vez mais interpretado como sinônimo de “entreguismo” e alienação, contra os interesses nacionais defendidos pela MPB e, conseqüentemente, a favor do regime militar. Ainda

¹²¹ NAPOLITANO, 2007, p. 96.

¹²² VELOSO, 1997, p. 160.

no mesmo ano, a Ordem dos Músicos do Brasil (OMB) cassou todos os registros provisórios de músicos profissionais, exigindo a “aprovação no exame de teoria musical” para que o músico pudesse trabalhar profissionalmente, medida que foi vista como uma tentativa de favorecer os músicos ligados à MPB, posto que seus artistas frequentemente possuíam mais formação musical que os do iê-iê-iê.

O clima de polarização ideológica também tomava conta do ambiente intelectual da época, mobilizando intelectuais ligados ao movimento estudantil, escritores, artistas engajados, futuros tropicalistas, músicos de vanguarda e poetas concretistas. O debate estético assumia-se enquanto espaço de imaginação política radical, a partir de onde se examinavam os sentidos da modernização, os impasses da esquerda e as formas de contestação ao regime militar. Ia aos poucos se cristalizando a ideia de que o sucesso comercial da MPB contra a Jovem Guarda era, simultaneamente, uma vitória política da esquerda contra os mecanismos de dominação capitalista, como deixa claro esse artigo do *Jornal do Brasil* sobre o festival de 1966¹²³:

“A noite de 10/10/1966 entrou para a história da música popular brasileira não apenas como a consagração de Chico Buarque ou da dupla Geraldo Vandré e Theo de Barros (...) mas como a volta da canção ao povo. Ninguém poderia imaginar que três horas mais tarde, numa noite fria e chuvosa, o povo daria na rua a sua resposta ao pessimismo que dominava os meios musicais desde que o público do Fino da Bossa desapareceu do Teatro Record para dar lugar à plateia da Jovem Guarda (...) A grande vitória daquela noite não era dos autores premiados, mas do compositor brasileiro que afirmava a força de sua música justamente no lugar onde surgiu a ameaçadora onda do Iêiêiê” (*JORNAL DO BRASIL*, apud, NAPOLITANO, 2001, p. 137).

O tom exaltado dessas disputas, a um só tempo ideológicas, políticas e mercadológicas, em que pareciam estar em jogo o destino da nação e da cultura brasileira, foram incorporados a memória social em grande parte como a vitória de uma tradição crítica e formalmente relevante, ligado em profundidade à tradição nacional,

¹²³ “O elogio à vitória da MPB contra o iêiêiê, levando-se em conta toda a carga ideológica deste embate, ocorre num momento de afastamento da corrente liberal, hegemônica nos jornais do eixo Rio-São Paulo, em relação ao regime militar. Por volta de 1966, setores liberais se afastaram do apoio incondicional ao governo Castelo Branco, tido como responsável pela recessão econômica. Além disso, o AI-2 e o AI-3, aos olhos dos liberais antes entusiastas do golpe, pareciam aprofundar o regime político “de exceção”, afastando os civis da disputa pelo poder, pelo menos à médio prazo. A MPB, naquele contexto, galvanizou um conjunto difuso de expectativas da sociedade civil, passando a concentrar as atenções de uma cultura de oposição que, timidamente, começava a se formar também em setores da imprensa liberal” (NAPOLITANO, 2001, p. 137-138).

contra a macaqueação puramente mercadológica e alienada que ameaçava tomar conta do país. Observando os fatos à distância, contudo, segundo nos adverte Marcos Napolitano, a Jovem Guarda em nenhum momento parece ter sido um produto forte o suficiente a ponto de rivalizar com a MPB, seja em termos comerciais, estéticos ou institucionais. Ao contrário, quem de longe mais se beneficiou do crescimento do mercado brasileiro, logrando construir um sistema consistente que expulsou definitivamente o iê-iê-iê do centro mais dinâmico da canção, foi a MPB, criando um produto comercialmente muito mais eficaz, que “consolidou um comportamento musical específico, demarcou um público consumidor (concentrado na elite socioeconômica) e instituiu uma nova tradição musical e cultural”¹²⁴, enquanto que os integrantes da Jovem Guarda eram expulsos para campos de menor prestígio, quando não simplesmente desapareciam.

Nesse sentido, parece pertinente supor que a forma de grande Outro aterrador que a Jovem Guarda assume para MPB explica-se, em grande medida, a partir de seus próprios pressupostos. Para além das disputas ideológicas, sua emergência deve ser compreendida como uma interrupção radical e inesperada de um fluxo que parecia “naturalizado” para os artistas da MPB. O circuito de transmissão autor – obra – público, que até então parecia realizar-se perfeitamente sem arestas (artistas que produziam uma obra popular, engajada e moderna a transmitiam diretamente via mercado para um público que aderiria em massa) é subitamente interrompido à maneira de um trauma, forçando a compreensão de que o mercado não era um campo neutro para transmissão de conteúdos progressistas, mas um sistema com leis e dinamismo próprios. Além de instaurar uma cisão na concepção de popular dos artistas engajados, uma vez que o “povo” representado nas obras não coincidia com o “povo” presente nas canções massificadas. De repente invertia-se o sentido da correlação de forças, e o aumento da popularidade via sucesso comercial, antes claramente a favor dos artistas, parecia trair suas intenções originais. O mercado revelava-se enquanto espaço de massificação, consumo alienado e aculturação, mais a favor de si próprio do que da defesa dos interesses da cultura nacional genuína.

A emergência da Jovem Guarda teve assim o impacto traumático de trazer a tona uma série de processos recalcados aparentemente resolvidos pela “neutralidade” do mercado. De repente, o meio em que a MPB se inseria para realizar seu projeto possuía

¹²⁴ NAPOLITANO, 2001, p. 77.

uma inequívoca dimensão pró interesses internacionais capitalistas, e o seu público estava longe de se tornar mais conscientizado. A reação inicial diante dessa exposição traumática de sua própria inconsistência foi a elaboração de um processo de “recalcamento” que transfere para Jovem Guarda todos os indícios de sua própria falta. Nesse sentido, a Jovem Guarda pode ser interpretada como o grande *sintoma* da MPB, ou seja, aquele vazio alienado de si que será projetado sobre o desejo indevassável do Outro, de modo a permitir à MPB representar-se enquanto campo consistente e não dividido entre impulsos que se contradizem e, no limite, se anulam.

O sintoma freudiano é “a exceção que perturba a superfície falsa da aparência, o ponto em que a Outra Cena recalcada irrompe”, aquele resto que perturba o encadeamento perfeito da simbolização, e que retém um saber traumático que o sujeito se recusa a reconhecer - não saber reprimido que retorna na imagem do Outro aterrador. No caso da morte de uma pessoa amada, por exemplo, o sujeito “recalca” essa morte, evita pensar nela, “mas o trauma recalcado volta no sintoma” que revela, nesse sentido, a própria falta reprimida.¹²⁵ Um exemplo claro de “sintoma social” são os sistemas ideológicos fechados, que justamente por conta de sua “fragilidade” simbólica, apresentam excessos pulsionais bem evidentes, que retornam enquanto sintoma: o judeu exerce a função de sintoma no fascismo, o negro no racismo, o totalitarismo na democracia liberal, e assim por diante. Todos esses “excessos” são inscritos na ordem simbólica de forma sintomática, como aquele elemento que representa a própria inconsistência fundamental desse discurso ideológico, e que por isso é furiosamente perseguido e atacado como meio de “encenar” a integralidade do sistema. Entretanto, o sintoma não é apenas uma forma do sujeito fugir ao confronto com o Real do seu desejo, mas também a maneira desse desejo levar antecipadamente em conta sua própria falha, a maneira como o sujeito lida com a fratura do Real inscrita em seu próprio desejo¹²⁶. É justamente aquilo que “resta” ao final do tratamento analítico, quando o paciente decifrou o significado dos sintomas e, ainda assim, permanece apegado a eles,

¹²⁵ ZIZEK, 2011, p. 298.

¹²⁶ “O judeu é, para o fascismo, o meio de levar em conta, de fazer uma imagem de sua própria impossibilidade: em sua presença positiva, ele é apenas a presentificação da impossibilidade última do projeto totalitário, isto é, de seu limite imanente. Por isso não é suficiente designar o projeto totalitário como impossível, utópico e desejoso de estabelecer uma sociedade totalmente transparente e homogênea – o problema é que, de certa maneira, a ideologia totalitária sabe disso, reconhece-o de antemão: na figura do “judeu”, ela inclui esse saber em sua construção. Toda a ideologia fascista se estrutura como uma luta contra o elemento que ocupa o lugar da impossibilidade imanente do próprio fascista: o “judeu” é apenas uma encarnação fetichista de uma certa barreira fundamental” (ZIZEK, 1992, p. 124).

ou antes, a seu núcleo pré-consciente. Independentemente da revelação da verdade ou falsidade dos conteúdos objetivos, o sintoma resiste enquanto “gozo pré-ideológico estruturado na fantasia”.

Nesse sentido, não nos interessa verificar em que medida a desqualificação da Jovem Guarda pela MPB está ou não correta em seus termos (produto massificado de baixa qualidade estética, alienado, conservador, etc.), pois não se trata aqui de fazer uma análise em profundidade do movimento, e sim confrontar-se com aquilo que ele encena da fratura originária da própria MPB. Importa, pois, o modo como a cadeia de significantes da Jovem Guarda é ressignificada no interior da rede discursiva da MPB, a maneira como a moderna música brasileira deslocou sua própria cisão interna em termos de uma disputa com sua alteridade “monstruosa”¹²⁷. Devemos, pois, investigar qual o conteúdo latente dessa inconsistência que se revela\oculta em seu sintoma.

Como vimos, a emergência da Jovem Guarda obriga a uma “perda de ingenuidade” da MPB em pelo menos dois sentidos: forçando-a a se reconhecer enquanto ativamente inserida em um sistema capitalista de produção – verdade que se tornava mais evidente com a passagem das apresentações nos circuitos universitários para a televisão – e obrigando-a a se confrontar com as forças “populares” que haviam ficado de fora de seu horizonte de modernização da cultura brasileira. De modo traumático, a MPB vê-se confrontada com as dimensões mercadológicas e os aspectos “antipopulares” de seu projeto, que se realizava desvinculado de suas bases e a despeito das derrotas políticas. Ou seja, música popular sem povo de fato, e que agora com a Jovem Guarda emergia como uma espécie de retorno do reprimido, muito distante das imagens “ideais” pacificadas. Novamente, e no momento de maior sucesso da fórmula, abalam-se a crença no caráter progressista da modernização, junto com a imagem do caráter efetivamente popular de seu projeto. Tais dúvidas serão assim sintetizadas por Caetano Veloso em 1966, já em vias de equacionar uma saída alternativa ao impasse que irá transformar definitivamente a história da moderna música popular:

Hoje (...) diz-se que a volta de Ze Keti, Cartola, Nelson Cavaquinho é a prova definitiva de que a bossa nova, mera onda superficial, dá-se por finda. No entanto essa “volta” não parece passar de uma necessidade da

¹²⁷ Não deixa de ser irônico que o principal sintoma da MPB na época seja um movimento que teve seu nome inspirado em uma frase de Lênin: "O futuro pertence à Jovem Guarda porque a velha está ultrapassada".

própria bossa nova, um elemento exigido pela sua própria discussão interna. Não há nenhuma volta, eles sempre estiveram lá: até hoje o samba de roda da Bahia permanece, a despeito de Pixinguinha. De resto, discos como ‘Roda de Samba’ e ‘Rosas de ouro’ tem seu sucesso restrito aos universitários. Enquanto o povo (e aqui podemos dar à palavra povo o seu sentido mais irrestrito, isto é, a reunião das gentes) desmaia aos pés do jovem industrial Roberto Carlos (VELOSO, 1966, p. 1).

Ou seja, ao buscar um retorno romântico à formas populares autênticas a MPB estaria traindo a possibilidade de uma aproximação mais autêntica com o popular, cujo modelo teria sido elaborado pela bossa nova. O resultado era uma imagem de popular para consumo das camadas universitárias, enquanto o povo mesmo estaria desmaiando aos pés de Roberto Carlos. É claro que as afirmações de Caetano devem ser compreendidas no contexto de polarizações dos debates da época, quando as oposições tendiam a ser colocados em termos absolutos. Assim, é evidente que a MPB não procurava um retorno ao nacional autêntico romantizado, uma vez que seu modelo permanecia sendo em grande medida (com exceção das canções engajadas mais “puras”) o da conciliação entre modernidade e tradição inaugurado pela bossa nova¹²⁸. Da mesma forma, a que se relativizar a ideia de que o povo estava efetivamente ao lado “do jovem industrial Roberto Carlos”, uma vez que seu lugar é também no interior da cultura de massas, em que o popular, quando comparece, é inevitavelmente mediado – sempre há um elemento de manipulação dos sentidos quanto o artista afirma “cantar aquilo que o povo gosta”. Mas é justamente a figuração desse vazio encarnado na Jovem Guarda, que carrega o povo para quilômetros de distância, que assusta inicialmente a MPB. A revelação obscena recalcada de que o que existe no mercado são, antes de tudo, produtos a serem distribuídos no mercado de bens culturais, a quem interessa, inclusive, certa dose de nacionalismo à esquerda.

¹²⁸ Para Augusto de Campos, por exemplo, o principal problema da MPB “televisiva” era a sua aproximação com o campo do espetáculo mercadológico – e não um retorno ao purismo das fontes populares. “Elis extroverteu a BN, tirou-a do âmbito restrito da música de câmara e colocou-a no palco-auditório da TV. Mas com o tempo, talvez pelo afã de ampliar o público, o programa foi se tornando cada vez mais eclético, foi deixando de ser o porta-voz da BN para se converter numa antologia mais ou menos indiferente dos hits da MPB (...) Enquanto isso os jovem-guardistas como Roberto ou Erasmo Carlos, cantam descontraídos, com uma espantosa naturalidade, um à vontade total (...) estão os dois Carlos, como padrão de uso da voz, mais próximos de interpretação de J. Gilberto do que Elis e muitos outros cantores de música nacional moderna” (CAMPOS, 1974, p. 51). Nos dois casos, entretanto, interpreta-se o equívoco em termos de um afastamento da revolução orgânica inaugurada por João Gilberto.

Na medida em que a Jovem Guarda “revela” que o mercado é um campo de disputa de interesses diversos no interior da Indústria Cultural, cuja lógica é transnacional e contrária à democratização para além dos limites liberais estritos, ela força à MPB a confrontar-se com a especificidade do meio em que se insere, cujos interesses estão muito além daqueles que buscava representar. Pior que isso, revela o quanto os interesses da Indústria Cultural se realizam no interior mesmo do projeto de modernização da MPB, como modelo local de diferenciação capitalista. O potencial de resistência crítica da MPB não só pode não se realizar como dar no seu oposto, como, aliás, aconteceu historicamente. A modernização nacional faz parte do processo mais amplo de reprodução do capital, e suas metamorfoses participam de sua dinâmica, que pode não ser nacional, e tampouco progressista. Os sentidos que orientam a indústria fonográfica não coincidem com o dos artistas da MPB que, no entanto, realizam seu projeto no mercado, contribuindo para seu desenvolvimento cujo resultado não é a revolução, e sim Roberto Carlos. Em suma, as ideias de desenvolvimento nacional dos artistas e do mercado não eram tão coincidentes quanto a sucessão dos fatos fazia supor, mas a eleição da Jovem Guarda como a encarnação das forças regressivas do mercado permite momentaneamente considerar o que é constitutivo do processo de produção capitalista como sendo um desvio a ser combatido e corrigido dentro de seus próprios termos.

Da mesma maneira, a Jovem Guarda trai o desejo de popularização da MPB ao fazer emergir uma figura radicalmente outra de forma popular, uma espécie de retorno do avesso obscuro que havia sido deixado de fora de seu projeto. Com o iê-iê-iê, o popular brasileiro por assim dizer se volta “contra” o projeto integrador da MPB, revelando seus limites e sua fratura originária ao exhibir os mecanismos de seleção e exclusão de tudo o que não correspondesse aquela imagem romantizada. Como afirma Marcos Napolitano, as contradições se tornavam cada vez mais claras para intelectuais e para os próprios artistas. No campo da criação o compositor “super-dimensionava” o papel da canção como motor da consciência e mistificava seu papel de porta-voz do “povo”, no da circulação, o domínio de “eventos e estruturas ligados à máquina comercial das gravadoras, esterilizavam os possíveis efeitos politizantes do consumo musical”, enquanto o plano da recepção se tornava cada vez mais indiferenciado, “tornando virtualmente impossível estabelecer um contato mais direto entre o criador e o ouvinte, base para a afirmação das canções como lastro de uma consciência

transformadora”¹²⁹. A um só tempo a Jovem Guarda deixava ver os aspectos excludentes do projeto de modernização capitalista à esquerda, que se realiza desvinculado das bases populares que afirmava representar, e revela que a dimensão progressista poderia não realizar-se via mercado, como até então parecia possível.

A MPB inicialmente recalca esse conjunto de contradições que a constituem, fazendo com que a Jovem Guarda encarne o lugar da falsidade mercadológica, do desengajamento “entreguista” e da traição dos valores verdadeiramente populares. Desse modo, pode definir-se enquanto lugar da verdade anticapitalista, do engajamento nacionalista e da cultura popular genuína. A solução obteve pleno êxito na medida em que o interesse pelo iê-iê-iê foi desaparecendo enquanto a MPB - de qualidade estética superior - aproveitava-se do sucesso dos festivais para se tornar um fenômeno comercial, consolidando sua imagem enquanto campo de resistência cultural. Novamente o caminho da modernização capitalista nacional parecia tomar rumos alternativos, mais justos e criativos, a partir do compromisso com nossa especificidade cultural. Contudo, com a saída de cena de seu grande Outro, os problemas retornam pela porta dos fundos, ou melhor, chegam explosivamente da Bahia. A condição mercadológica e a virtualização do popular na MPB haviam sido expostas. A frente única da música popular brasileira, a despeito de suas intenções declaradas ou efetivamente procuradas, não se sustentava em um projeto político de base das esquerdas, mas no compromisso da canção com o núcleo imaginário pré-ideológico da modernização, o que se torna cada vez mais evidente conforme se ampliava sua dimensão comercial.

A tomada de consciência dessas contradições - o povo não está onde se imagina, e o futuro da modernização não apenas já chegou como trouxe para festa diversos conteúdos que pareciam superados - irá explodir com toda radicalidade no tropicalismo. Entretanto, antes de se tornar matéria de reflexão, a percepção é determinada pela emergência prática do fenômeno Jovem Guarda. Se a posição defensiva da MPB representou um processo inicial de recalçamento, que faz da Jovem Guarda o seu sintoma (lugar de revelação\ocultamento de uma falta fundamental), podemos dizer que a tropicália dá um passo além e realiza o que Lacan chama de travessia do fantasma – a identificação com o sintoma, incorporando a negatividade do Outro em sua própria rede discursiva. O tropicalismo será tanto o momento em que a MPB incorpora seus

¹²⁹ NAPOLITANO, 2001, p. 234.

fantasmas, assumindo para si suas contradições, como uma forma de articular uma resposta às novas condições que se impõem, mantendo sua hegemonia.

1.4. Tropicalismo: o avesso obscuro da modernização nacional.

[Augusto de Campos] Para encerrar. Que é o Tropicalismo? Um movimento musical ou um comportamento vital, ou ambos? *[Caetano Veloso]* Ambos. E mais ainda: uma moda. Acho bacana tomar isso que a gente está querendo fazer como Tropicalismo. Topar esse nome e andar um pouco com ele. Acho bacana. O Tropicalismo é um neo-Antropofagismo (CAMPOS, 1974, p. 207).

É comum encontrarmos interpretações do período de emergência do tropicalismo plenamente comprometidas com a versão de seus integrantes. Reproduz-se, em maior ou menor medida, a narrativa heroica dos festivais, que elege como principal evento da época o embate entre MPB “nacionalista” engajada (Elis Regina, Geraldo Vandré, etc.) e a novidade “vanguardista” dos tropicalistas (Caetano Veloso, Gilberto Gil, etc.). O grande marco histórico, obviamente, é o festival de 1967, quando os tropicalistas tomam de assalto à cena musical. Definido assim o esquema de oposições, basta escolher um dos lados: o comprometimento sério da MPB contra o “entreguismo” festivo dos tropicalistas, ou o vanguardismo dos baianos contra o patrulhamento dos bons costumes da recém-envelhecida MPB. No entanto, para se compreender melhor esse período decisivo de nossa vida cultural é fundamental que se traga para o interior da disputa a emergência da Jovem Guarda, deslocando para o centro da narrativa a importância que a figura de Roberto Carlos possui para a história da canção brasileira. Por isso destacamos o caráter traumático que o iê-iê-iê assumiu para a MPB, em torno do qual foram articulados tanto o seu campo – que de repente encontrou um Outro a partir do qual definir-se – quanto o dos tropicalistas.

Inserida nesse esquema narrativo, a Jovem Guarda representa tanto o “ponto cego” que separa as duas faces da canção universitária da época (MPB e tropicália) quanto aquilo que as mantém unidas ao redor desse ponto de fuga. A interpretação do iê-iê-iê enquanto sintoma permite compreender o tropicalismo como a) forma de

aproveitamento de algumas das estratégias que a Jovem Guarda contrapunha aos modelos utilizados pela MPB como, por exemplo, seu internacionalismo pop e, b) o modo como a própria MPB reestruturou-se de forma a afastar seu “avesso obscuro” – Roberto Carlos e a tradição romântica brasileira - para outro lugar do mercado, tendo em vista que sempre esteve em questão a disputa pelo público jovem¹³⁰. Uma maneira de permanecer fiel a si mesma, mantendo sua hegemonia, a partir da evidência da derrota política da esquerda e da estrutura comercial na qual se inseria a canção. A tropicalista não deve, pois, ser compreendida como mera interrupção de impulsos progressistas ou conservadores - dependendo do ponto de vista - da MPB¹³¹. É preciso realizar a correção dialética dessa leitura, assim como Otília Arantes faz com relação a concepção de modernidade de Habermas, ao demonstrar o quanto que a transformação dos impulsos utópicos da arquitetura moderna em seu oposto conservador não é apenas um desvio de rumo, mas a realização mesma de seu projeto, vinculado ao processo capitalista de modernização que aos poucos consegue refuncionalizar suas contradições. Desse modo, a ruptura tropicalista, embora seja de fato uma ruptura (ou seja, a interrupção de certo fluxo), é também fruto dos desdobramentos internos da lógica da modernização da canção em resposta a outra ruptura decisiva, a emergência do fenômeno Roberto Carlos – em parte um retorno de certa tradição passional brasileira, recalçada pela MPB¹³². Retornaremos as consequências desse movimento.

¹³⁰ “Acompanhando o desenvolvimento do panorama do consumo musical, televisivo e fonográfico, percebe-se que a MPB foi um produto comercial muito mais eficaz do que a Jovem Guarda, pois consolidou um comportamento musical específico, demarcou um público consumidor (concentrado na elite sócio- econômica) e instituiu uma nova tradição musical e cultural. Enquanto isso, a Jovem Guarda se diluiu mais tarde na música romântica tradicional ou na música “brega” dos anos 70, embora, isoladamente, Roberto Carlos tenha permanecido como um grande fenômeno da música de consumo internacional” (NAPOLITANO, 2001, p. 77).

¹³¹ “Ora, o fato é que as canções tropicalistas não adquirem todo o seu sentido e sua força senão quando são consideradas como modificação, agitação e transformação revolucionária da (genitivo objetivo e subjetivo) MPB, com a qual se confundem no momento mesmo em que dela tomam distância para comentá-la” (CÍCERO, 2005, p. 212).

¹³² Deve-se levar em consideração também que a oposição construída entre a moderna música brasileira e o período anterior faz parte das estratégias de legitimação do movimento, e precisam ser consideradas a partir de seus polos de tensão e disputa. Como indica Marcos Napolitano, “se examinados os grandes fenômenos musicais da TV brasileira e dos vários gêneros direcionados para o público jovem – Elis Regina, Roberto Carlos e, logo a seguir, Chico Buarque - veremos que antigos padrões de escuta musical, fornecidos pelo rádio, retornavam no veículo televisivo, galvanizados por esses três ídolos jovens (...). Antes de ser um paradoxo, este entrecruzamento de séries culturais e tradições musicais diferentes pode ser visto como um encontro de temporalidades e códigos culturais dos quais a TV, naquele momento, não poderia abrir mão, visto que não havia encontrado uma linguagem totalmente própria, dirigindo-se a um

Vimos que a Jovem Guarda aparece como *sintoma* para MPB, aquele resto que não coube na representação e retorna enquanto assombro fantasmático. Podemos dizer que se a resposta da MPB diante do confronto com esse grande Outro que encarnava sua falta constitutiva foi uma recusa “histórica”, que irá determinar sua própria forma, a resposta tropicalista foi a identificação com o sintoma¹³³, assumindo a identidade da Jovem Guarda enquanto aquele outro que revela o que já se instaura no interior do próprio sujeito enquanto alteridade inatingível, o objeto pequeno *a*, núcleo negativo de sua identidade. Isso não significa que para os tropicalistas o iê-iê-iê fosse o lugar onde o popular estivesse “efetivamente” presente. Fosse assim, seria apenas uma espécie de migração do pensamento folclorista para outro campo, como antes haviam feito os folcloristas urbanos em sua tentativa de valorização do samba carioca¹³⁴ – o “genuinamente” popular não estaria nos cantos litúrgicos que sobrevivem nas comunidades quilombolas, e sim no toque de guitarra de Renato e seus Blue Caps. Ao contrário, eles são os pioneiros em colocar em questão os mecanismos de manipulação da indústria cultural, que havia tido sucesso em seduzir os artistas da MPB, mostrando o quanto que o nacional-popular, ao ser submetido aos ditames do mercado, via subvertidas suas intenções críticas em seu oposto. As massas não são o popular, ou melhor, a indústria cultural, no qual a MPB se insere, é o lugar em que o popular está sem estar, uma vez que é também o espaço de realização dos interesses imperialistas, via mercado. Não é, portanto, que os tropicalistas vissem representados na Jovem Guarda os “verdadeiros” interesses populares, e sim que o iê-iê-iê representava para a MPB a imagem fantasmática e “estranha” (*unheimlich*) de todo aquele resto que ela foi incapaz de simbolizar, e que retornava em peso, via mercado. Ao interpretar a Jovem Guarda como a presença da alteridade inatingível do outro em si, mostrando que a identidade profunda do brasileiro também se revela no rock importado, o tropicalismo

público difuso e ainda não segmentado, como o que marcará a música popular a partir dos anos 1970” (NAPOLITANO, 2001, p. 87-88).

¹³³ Lacan chama esse processo de identificação com o sintoma de “travessia do fantasma”, o movimento que implica a assunção da falta fundamental. Segundo Zizek, “a fantasia é fundamentalmente um roteiro que cobre o espaço vazio de uma impossibilidade fundamental, um anteparo que mascara um vazio. Não há relação sexual: essa impossibilidade é obturada pelo roteiro-fantasia fascinante; e por isso a fantasia, em última análise, é sempre uma fantasia da relação sexual, uma encenação dessa relação. *Como tal, a fantasia não deve ser interpretada, mas apenas atravessada: a única coisa que temos que fazer é perceber que não há nada por trás, e que a fantasia mascara precisamente esse nada*” (ZIZEK, 1992, p. 123).

¹³⁴ MORAES, 2007, p. 271-299.

está assumindo para si que não existe realidade nacional enquanto identidade fixa, aceitando o vazio que sustenta a noção de modernidade nacional.

Ao invés de expressar a realidade, [o tropicalismo] desmonta, pela crítica da linguagem da canção, a ideia mesma de realidade brasileira, e a de tipos característicos – mesmo porque nele não há sujeito. O Brasil não é tratado como essência mítica, perdida – espécie de paraíso devastado. Pela alegorização das inconsistências ideológicas, e pela desmontagem de suas imagens-ruínas colecionadas no imaginário, estilhaça-se o Brasil (FAVARETTO, 2000, p. 147).

Contudo, a despeito do caráter estilhaçado da alegoria, o Brasil tropicalista ainda existe, mesmo quando assume-se enquanto impossibilidade fundamental transferida para forma da canção “que recusa qualquer tentativa de forjar um som homogêneo, uma nova síntese musical”¹³⁵. Em outras palavras, se o caráter artificial do significante Brasil é denunciado no nível simbólico, permanece, no entanto, enquanto núcleo da fantasia, como aquele mínimo que permite marcar diferença crítica em relação tanto à MPB quanto ao pop comercial. Aqui pode ser interessante distinguir entre os dois tipos de funcionamento da ideologia, o modo *sintomal* tradicional, e o modo *fetichista*. No modo sintomal, “a mentira ideológica que estrutura nossa percepção da realidade é ameaçada por sintomas *qua* retorno do recalque”¹³⁶. Diante de um evento traumático, o sujeito “recalca” esse trauma, evitando a todo custo pensar nele, mas o conteúdo recalcado retorna na forma de sintomas. No modo fetichista, ao contrário, o fetiche irá “encarnar” a mentira que nos permite sustentar a verdade insuportável. O sujeito aceita racionalmente esse trauma (uma separação, a morte de um ente querido), mas ainda assim agarra-se ao fetiche, a alguma característica que encarne para ele o desmentido desse trauma. Os fetichistas “são pessoas extremamente “realistas”, capazes de aceitar o modo como as coisas de fato são – afinal, elas têm o fetiche, ao qual podem se agarrar para anular o impacto total da realidade”¹³⁷.

A dimensão ideológica da MPB (que não é toda sua verdade) opera na lógica sintomal, ou seja, recalca valores que são seus (o mercado, as massas) e os projeta como

¹³⁵ WISNIK, 2005, p. 59.

¹³⁶ ZIZEK, 2011, p. 298.

¹³⁷ Idem, ibidem, p. 299.

sendo do Outro, de modo a representar-se enquanto um todo orgânico. A tropicália nesse sentido é o “desmentido crítico” da MPB, a aceitação de que o Outro já faz parte do eu, o desvelamento de sua própria inconsistência. Não se trata, no entanto, de uma negação absoluta da instituição MPB, mas de uma desconstrução de seus significantes-Mestre, “destruindo as bases sobre as quais se consideravam como essencialmente ou privilegiadamente brasileiros determinados gêneros ou formas”¹³⁸. O que fazem os tropicalistas é trazer à consciência da MPB o núcleo fantasmático da ficção simbólica sobre a qual se assenta essa forma, explicando-lhes os fundamentos por meio de uma “elucidação conceitual”¹³⁹ de sua evolução técnica. Por mais que os alicerces sejam criticados e colocados em questão, com ganhos críticos evidentes, existe um elemento que permanece como o lugar de sustentação da fantasia da modernização nacional, no caso, a própria forma moderna da canção – cujo mito fundador é a batida de violão de João Gilberto – o fetiche que sustenta todos os mecanismos de “desconstrução” tropicalista. Tomando essa forma enquanto fetiche, os tropicalistas podem assumir “realisticamente” todas as contradições do projeto de modernização a partir de uma exposição crítica dos fundamentos formais da canção, sem que a MPB ou o Brasil deixem de ser estruturas reconhecíveis. O tropicalismo é o momento em que a MPB completa sua “travessia do fantasma”. Uma forma de reconhecer, criticar e explicitar as contradições da canção moderna, devolvendo “a MPB universitária, herdeira da bossa nova, ao seu meio real, a “geleia geral” brasileira”¹⁴⁰, com suas contradições políticas, mercadológicas e de classe.

O resultado é de grande força estética, na medida em que incorpora a negatividade em seu próprio conceito e torna sua forma o lugar a partir de onde se criticar todos os aspectos articulados em seu campo de visão. Contudo, na medida em que permanece ligado ao núcleo espectral da modernização, não consegue evitar um retorno das contradições de base da bossa nova, as relações tensas entre autonomia e sua base virtualizada. É assim que a “triagem” bossa novista e a “mistura” tropicalista¹⁴¹ se reencontram como vetores de um mesmo processo em que o fundamental é o ponto a partir do qual os processos de inclusão e exclusão, que percorrem toda a história da

¹³⁸ CÍCERO, 2005.

¹³⁹ Idem, *ibidem*.

¹⁴⁰ WISNIK, 2004, p. 180.

¹⁴¹ TATIT, Luiz. *O século da canção*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2004.

canção brasileira, são administrados. O objetivo tropicalista de “confundir nossas definições de tradição e modernidade; realinhar as fronteiras costumeiras entre o privado e o público, o alto e o baixo; e questionar as expectativas normativas de desenvolvimento e progresso”¹⁴² encontra um limite estrutural, realizando-se de forma incompleta, ou melhor, em benefício da MPB. Em todo caso, será o momento em que as contradições presentes na MPB enquanto forma de imaginação da modernização brasileira não poderão mais ser varridas pra debaixo do tapete, ou projetadas enquanto limites do grande Outro.

A nação como mínima diferença

Definindo formalmente o processo, podemos dizer que para a bossa nova a modernização da canção passa pela definição, a partir de um procedimento de virtualização do samba, de um modelo de identidade não fixa que nos define enquanto nação. Em seu cerne, portanto, já se encontra a problematização da fixação de uma origem primeira, que lhe confere força e poder de revelação. Entretanto, esse jogo de oscilações passa por um processo de fixação ideológica de segundo grau, que define um dos modelos estéticos como o mais representativo do país (no caso, o samba urbano carioca, que teve maior poder de penetração na cultura de massa e, portanto, um maior peso no modo de constituição de uma identidade “nacional”) e, por meio dessa triagem, desloca para as margens diversos outros modos possíveis de linguagem que vinham sendo estabelecidos. Ao mesmo tempo em que se define a não identidade como marca do nacional – um princípio de máxima abertura – seleciona os modelos que mais se aproximam desse padrão, criando um novo parâmetro de hierarquização. Com a semantização política dos conteúdos na MPB engajada, a dinâmica excludente desse procedimento de triagem vai se fortalecer, e a rigidez vai ser sempre marca do Outro que deve, por isso, ser excluído do sistema de representação nacional. Define-se um sistema classificatório a partir do qual se escolhe o samba ao invés do bolero, o carnaval carioca ao invés do mineiro, o mulato ao invés do negro, etc.

O tropicalismo vai atuar exatamente sob esse aspecto. O modelo de modernização da bossa nova, a possibilidade de se usar as formas populares como matéria, permanece, e a lógica é ainda de conciliação – crítica - de temporalidades e formas. Contudo, a percepção do hibridismo constitutivo do país será intensificada, na

¹⁴² BHABHA, 1994, p. 2.

medida em que deixa de relacionar-se com um critério de identidade previamente determinado, como no caso da canção de protesto. O Brasil tropicalista possui uma identidade negativa, de contornos não fixáveis. Assim como a bossa nova, aceita-se a indefinição como modo de ser nacional por excelência, mas essa essência é agora completamente desterritorializada, e tanto Michael Jackson quanto a Banda de Pífanos de Caruaru podem expressá-la, porque nenhum conteúdo em particular detém o privilégio dessa identidade que se encontra na própria perspectiva adotada. É nesse sentido que tropicália leva ao limite o projeto bossa nova, ao tornar o processo de modernização da canção popular pura forma desvinculada de uma concepção fixa de origem ou identidade que, no limite, desmascara o aspecto ideológico de toda construção identitária, inclusive a da bossa nova.

Sintetizando, podemos dizer que enquanto na fórmula da bossa nova *nossa essência é uma não essência*, (existe um ponto de partida nacional, mas este é essencialmente fluído) na tropicália *a não essência é nossa essência*, pois não existe um ponto de partida originário, mas o lugar a que se chega ao final do processo é, ainda, nacional. Assim como acontece com o “instinto de nacionalidade” machadiano, o nacional não será mais identificado em lugares previamente determinados como os mais característicos (os traços nacionais exóticos, “macumba pra turista”), mas a partir da própria dinâmica formal inscrita no romance, ou na canção. Torna-se, desse modo, o próprio princípio diferencial que concentra em si a *nacionalidade enquanto diferença constitutiva*, servindo como modelo para observação e avaliação da cultura brasileira como um todo. Nesse sentido, podemos definir o tropicalismo como o momento em que a MPB assume integralmente a forma mesma da ficção simbólica da modernização nacional, não mais um lugar previamente determinado, mas o ponto diferencial que nos constitui. O Brasil, em sua forma moderna, como pura diferença.

Por isso a fórmula tropicalista consegue se sustentar em um lugar “impossível”, ao mesmo tempo espaço de realização e exposição do fracasso, aposta no país e desconfiança profunda - festividade criticamente negativa. O Brasil, despido de toda essência prévia, é agora pura movimentação do olhar. Ou melhor, a mínima diferença que se inscreve entre olhar e objeto, como suplemento¹⁴³. O tropicalismo acerta

¹⁴³ É possível aproximar essa posição tropicalista (a brasilidade enquanto pura diferença inscrita na realidade) da interpretação que Zizek faz da análise de Levi-Strauss sobre a disposição espacial das construções numa aldeia indígena sul-americana, em sua *Antropologia estrutural* (ZIZEK, 1996, p. 30-31). Segundo Levi-Strauss, os habitantes dessa aldeia dividem-se em dos subgrupos, e a cada um deles é

definitivamente o passo entre a forma moderna da canção e seu conteúdo - que aparecem deslocados na canção de protesto e em alguns momentos mais “empenhados” da MPB - compatibilizando o substrato fantasmagórico da forma com a disposição alegórica dos conteúdos, “uma formulação de duplo sentido que designa o outro de si mesma”¹⁴⁴. O ponto de partida fantasmagórico da bossa nova torna-se ponto de chegada, tendo explosivamente expostas (e aceitas) suas contradições.

Creio que se torna mais clara a compreensão dessa distância necessária entre o olhar e seus objetos como lugar da presença diferencial da brasilidade a partir da análise que Luiz Tatit faz do desdobramento do enunciador em “Sampa”, de Caetano Veloso. Nessa canção Tatit identifica a presença de dois personagens narrativos: um *sujeito* atônito, em disjunção com os valores da cidade, e um *avaliador*, que “detendo a compreensão retrospectiva de todo o processo, promove a revelação de sua essência”¹⁴⁵. Essas duas perspectivas correm juntas na linha do texto, distinguindo-se e unificando-se no fluxo entoativo que conduz a melodia. Na frase “Eu nada entendi”, por exemplo “ouvimos a voz do sujeito disfórico e distante do objeto, mas ouvimos também a voz do avaliador que diz, num segundo plano, que há algo a ser entendido”¹⁴⁶. Avaliação crítica e encantamento, sendo que a verdade não está em nenhum dos polos considerados separadamente, mas na possibilidade do ponto de vista em contemplar o *avesso do*

pedido para que se desenhe a planta de sua aldeia. A resposta obtida em cada um dos grupos é muito diferente: o primeiro grupo “percebe a planta da aldeia como sendo circular – um círculo de casas mais ou menos simetricamente dispostas em torno do templo central”, já o segundo grupo “percebe sua aldeia como dois aglomerados distintos de cabanas, separados por uma fronteira invisível”. A lição de Levi-Strauss é que esse não é um exemplo típico de relativismo cultural, em que cada um desenha a aldeia que melhor lhe convém, e sim que “a própria divisão nas duas percepções “relativas” implica a referencia oculta a uma constante – não à disposição objetiva ou “efetiva” das construções, mas a um núcleo traumático, a um antagonismo fundamental que os habitantes da aldeia não souberam simbolizar, explicar”. Para o senso comum uma saída possível do impasse seria, por exemplo, fotografar a aldeia de cima. Contudo, afirma Zizek “Desse modo obtemos uma visão não distorcida da realidade, mas perdemos completamente de vista o real do antagonismo social, o núcleo traumático não simbolizável que se expressou nas próprias distorções”. O que desponta das distorções é o Real, o trauma em torno do qual se estrutura a realidade social. A pura diferença é a constante do Real laciano, aquele resto que permanece em todos os universos possíveis de observação, e que só deixa-se captar nessa mudança de perspectiva. Nesse sentido, o Brasil tropicalista não é, a rigor, só os Beatles ou só Luiz Gonzaga, mas aquele “resto” que se inscreve na relação antropofágica estabelecida entre os dois sistemas antagonônicos, e que só se deixa apreender enquanto diferença “absurda” em uma forma alegórica.

¹⁴⁴ FAVARETTO, 2000, p. 125.

¹⁴⁵ TATIT, 1996, p. 313.

¹⁴⁶ Idem, ibidem, p. 286.

avesso do avesso do avesso, dando forma cancional a beleza paradoxal que constitui a cidade.

Esse mesmo procedimento se inscreve em diversas canções de Caetano Veloso desde o tropicalismo. Quando ele regrava canções de Peninha ou Vicente Celestino, por exemplo, existe um olhar que se rende ao encanto desses objetos, que os valida enquanto “belos” ou significativos, e um outro que se distancia, julga, e os organiza a partir de outro campo. Esse é também o procedimento básico de “Alegria, alegria”, segundo o próprio Caetano, ao mesmo tempo um modelo de canção pop, e uma marcha que pretende dialogar criticamente com “A Banda” do Chico Buarque. O mesmo acontece ainda nas canções compostas para Roberto Carlos, que inscrevem uma fratura negativa ao elogio à “Força Estranha” que emerge de seu canto. Em Caetano Veloso sempre aparece esse segundo nível que se cola ao primeiro, um momento de reflexão que ao mesmo tempo se inscreve e se desloca do momento de fruição. Importa que os dois movimentos se realizam em um mesmo percurso cancional, e ainda que não se confundam, não podem ser separados, pois a eficácia da canção depende da organicidade final da sobreposição. Nesse sentido o olhar que (des)constrói a canção só pode ser compreendido a partir da diferença que se reconhece na passagem de um polo a outro, que desvela “a dor e a delícia de ser o que é”.

Realiza-se o projeto implícito na inteireza de cada canção que faz das experiências icônicas uma totalidade espontânea e agradável. E é exatamente esta a euforia da singularidade na obra do autor: desenvolver as elaborações icônicas (iniciadas em *Panis et Circencis*), sem perder a naturalidade do gesto melódico e o sentido de relação sincera entre o que é dito (o texto) e a maneira de dizer (melodia e arranjo instrumental) (TATIT, 1996, p. 277-178).

Se João Gilberto criou uma forma de “entrar e sair do samba”, de modo a ressignificar aquilo que é o essencial de nossa canção, pode-se dizer que o tropicalismo continua esse movimento (segue na linha evolutiva), deslocando a ênfase da organicidade final para a própria movimentação como marca daquilo que nos é próprio, como lugar de inscrição de nossa marca em toda obra de qualidade. A forma moderna se torna a medida de todas as coisas, mas enquanto puro trânsito, sem linha de chegada que não essa própria régua, modelo brasileiro de reflexão. Gaia ciência, que consegue entrar e sair de todos os lugares, imprimindo sua marca, para o bem e para o mal. Quando

positiva, essa diferença produz aquele conhecido “privilégio epistemológico da periferia”, que torna possível visualizar com mais clareza a barbárie do mundo, além de representar possíveis alternativas ainda virtualizadas. Por outro lado, assume-se a impossibilidade de totalização, que paralisaria o movimento tornando a alteridade lugar de construção de um novo sistema. Visto de uma perspectiva utópica de esquerda, essa incapacidade torna a posição “inócua, pois suas manifestações se esgotavam no próprio momento da ocorrência sem propor nenhum modelo que preenchesse o vazio resultante”¹⁴⁷. Sua verdade, no entanto, é histórica, e não se deve a um limite da forma tropicalista, mas ao sentido mesmo de nosso processo de modernização inscrito negativamente na canção.

Tanto para a MPB quanto para a Tropicália, a bossa nova é a realização estética (utópica) da modernidade nacional, a universalização da indefinição identitária primordial do modo de ser nacional. Contudo, para a MPB, essa é a imagem de um país a se construir com a participação em massa das camadas populares, que seriam incluídas a partir da proposta formal conciliadora da Bossa nova, devidamente corrigida em termos de conteúdo. Para os tropicalistas, que surgem após o golpe e pouco antes do AI-5, a viabilidade desse projeto parece cada vez mais distante, além de excessivamente circunscrita ao sudeste do país. A modernidade nacional, tal como imaginada pelo tropicalismo, não é mais espaço de imaginação épica de um modelo de desenvolvimento anti-imperialista e anticapitalista, mas o elemento diferencial que se mantém no interior do paradigma moderno Ocidental, onde funciona como o ponto “fora-luído” não previsto pelo sistema, essencialmente híbrido, a partir de onde é possível realizar sua crítica¹⁴⁸. Não se trata mais de projetar teleologicamente um futuro a se atingir, e sim construir a imagem alegórica do fracasso a que se chegou, - e que nos pertence - a comédia de horrores em que direita e esquerda dançam, trocam de lugar, encenam, gritam, dão espetáculo, e ao final se abraçam, como na famosa cena de “Terra em

¹⁴⁷ FAVARETO, 2000, p. 124.

¹⁴⁸ Um lugar bem parecido com o papel do negro na modernidade, tal como definido por Stuart Hall, um lugar de forte potencial crítico que desfaz os binarismos e esquematismos rígidos que sustentam a ficção modernizadora. “Na cultura popular negra, estritamente falando, em termos etnográficos, não existem formas puras. Todas essas formas são sempre o produto de sincronizações parciais, de engajamentos que atravessam fronteiras culturais, de confluências de mais de uma tradição cultural, de negociações entre posições dominantes e subalternas (...) Essas formas são sempre impuras, até certo ponto hibridizadas a partir de uma base vernácula. (...) Elas não são a recuperação de algo puro pelo qual, finalmente, podemos nos orientar. Somos obrigados a reconhecer que elas são o que o moderno é, naquilo que Kobena Mercer chama a necessidade de uma estética diaspórica” (HALL, 2003, p. 343).

Transe”. Instaurada a quarta feira de cinzas no país, quando enfim os “acordes dissonantes se integraram aos sons dos imbecis”¹⁴⁹, resta a contemplação alegórica do circo dos horrores do projeto de modernização. Como afirma Heloísa Buarque de Hollanda, “O problema do Tropicalismo não é então saber se a revolução brasileira deve ser socialista-proletária, nacional-popular, ou burguesa. Sua descrença é exatamente em relação à ideia de tomada de poder”.¹⁵⁰ Por caminhos tortuosos chegava-se a percepção do caráter agônico da forma moderna, assim como da necessidade de transformação estética para manter sua viabilidade. Os tropicalistas viram do avesso o gesto racionalista moderno da bossa nova, exibindo criticamente seu comprometimento com aspectos regressivos e conservadores da sociedade, que no limite inviabilizam sua realização prática. O modelo democrático excludente é (também) a realização social do projeto estético da canção moderna, e o tropicalismo é a tomada de consciência da MPB de seu impasse constitutivo¹⁵¹.

Por outro lado, o movimento de autoconsciência tropicalista não é um gesto puramente negativo. Nele reconhece-se que o compromisso da forma moderna não é apenas com o pacto nacional-popular das esquerdas, mas também com “a simpatia anímica, a adesão profunda às pulsações telúricas, corporais, sociais que vão se tornando linguagem”¹⁵² e se inscrevem na canção popular. Nesse sentido é que o tropicalismo assume a forma de uma negatividade solar, um “pessimismo alegre”, celebrando o encontro de forças até então recalçadas em nome da coerência fantasmática das imagens das canções engajadas. Aposta-se no encontro sempre tensionado entre a forma moderna da canção e as forças disruptoras dos sentidos regressivos da modernização. Mas esse conjunto de forças anímicas vitais só mantém seu potencial dionisíaco enquanto não são enquadrados e paralisados no interior de um sistema específico, que retira sua vitalidade. O papel do artista consiste em recuperar esse potencial transgressor e vital inscrito no interior dos processos de estandarização da linguagem hegemônica, revelando a dimensão aterradora presente na ordem

¹⁴⁹ “Saudosismo” (Caetano Veloso).

¹⁵⁰ HOLLANDA, 2004, p. 70.

¹⁵¹ “O processo cultural, que vinha extravasando as fronteiras de classe e o critério mercantil, foi represado em 64. As soluções formais, frustrado o contato com os explorados, para o qual se orientavam, foram usadas em situação e para um público a que não se destinavam, mudando de sentido. De revolucionárias passaram a símbolo vendável da revolução” (SCHWARZ, 1978, p. 79).

¹⁵² WISNIK, 2004, p. 170.

simbólica mediante um processo que, se bem sucedido, será a um só tempo dotado de positividade e negatividade:

O novo Carnaval da Bahia, eletrificado, rockificado, cubanizado, jamaicanizado, popificado, dominado pelo péssimo gosto da classe média provinciana, é resultado desse assassinato do Carnaval brasileiro, assassinato cujos autores intelectuais fomos nós; mas também a incomparável vitalidade desse novo carnaval – em grande parte devia a essa mesma classe média provinciana – e, sobretudo, a energia propriamente criativa que se vê em atividade na Banda Olodum, no desfile do Ilê Aiyê, na Timbalada ou na figura única de Carlinhos Brown, que reúne em si os elementos de reafricanização e neopopização da cidade, se devem ao mesmo gesto nosso, o que nos pode dar um alento e nos permite pensar, nos momentos bons, que há esperança, pois a matança se revelou regeneradora (VELOSO, 1997, p. 50).

Para Caetano Veloso, o pleno desenvolvimento das possibilidades do país, (que nos foi impedido e que “nós mesmos, afinal, nos negamos”¹⁵³) tem o potencial para recolocar nos eixos o desvio “bárbaro” e desumanizador do Ocidente. Um mesmo gesto de assassinato do “Brasil carioca” libera conteúdos vitais regeneradores e aspectos de regressão pasteurizadores da cultura. O assassinato do carnaval brasileiro é um gesto de reencontro consigo si próprio, com nossa identidade enquanto fluxo de diferenças. “Sou baiano e estrangeiro”. Diga-se de passagem, é nesse ponto que Schwarz reconhece a principal fragilidade do pensamento tropicalista, na dificuldade – que assume forma alegórica – de se passar da exposição impiedosa das dualidades e contradições para proposição de formas de superação. Por exemplo, fazer com que o assassinato tropicalista seja a tal ponto regenerador que torne possível outro carnaval – distinto do carioca – que supere seus elementos de barbárie. A crítica de Schwarz é radical porque não ataca simplesmente os pontos fracos do pensamento tropicalista, e sim os momentos em que ele é dotado de maior força crítica, ainda que careça de uma definição mais precisa da especificidade da canção, fazendo-lhe por vezes exigências a partir de outro ponto de vista. No limite, o que está em questão é a insuficiência do olhar crítico, que tanto mais se revela quanto mais radical se apresenta. A pergunta é do mesmo nível da que coloca o feminismo para o pensamento de Derrida: “a filosofia recente, inclusive a de Derrida, ajuda-nos a ver as práticas e as ideias (inclusive as práticas e ideias

¹⁵³ VELOSO, 2003, p. 324.

patriarcais) como não sendo naturais nem inevitáveis – mas isso é tudo que ela faz. Depois que a filosofia termina de mostrar que tudo é um constructo social, ela não nos ajuda a decidir quais constructos sociais preservar e quais substituir”¹⁵⁴. Que dizer, diante da necessidade de se optar definitivamente pelo carnaval baiano, é bem provável que Caetano Veloso aponte para toda a complexidade do carnaval carioca, que existem e são verdadeiras, mas não resolve nada em termos da necessidade de escolha¹⁵⁵. A crítica tropicalista à modernidade, ainda que radical, ou por conta mesmo dessa radicalidade, é o lugar último de realização do projeto moderno. É claro que a questão aqui é saber como manter a lucidez e radicalidade do olhar crítico e, ainda assim, fazer uma escolha baseada em um conjunto de incertezas.

Dito isso, é evidente os avanços críticos tornados possíveis por essa compreensão em profundidade das contradições da diferença brasileira, que reconhece os progressos e os limites daquilo que permanece sempre excessivo na medida mesmo em que se integra ao circuito mais amplo do capital. Podemos acompanhar algo do potencial crítico desse ponto de vista em uma intervenção particularmente brilhante de Caetano Veloso em um debate realizado pela revista *Homem*¹⁵⁶ envolvendo alguns importantes nomes da MPB (Chico Buarque, Caetano Veloso, Edu Lobo e Aldir Blanc)

¹⁵⁴ RORTY, 1996, p. 227.

¹⁵⁵ A recusa à totalização é libertadora, mas pode servir também como justificativa ideológica. Ela aparece como ideologia em alguns momentos de maior fragilidade do pensamento de Caetano Veloso, por vezes quase imediatamente após ter servido para avançar criticamente. Por exemplo, em certo momento da famosa conferência do MAM Caetano diz se interessar, sobretudo, por aquilo que a diferença brasileira pode introduzir no curso do mundo, de modo a reconduzir o Ocidente a um retorno positivo a si próprio, outra forma de dizer que o destino da civilização depende da inclusão dos marginalizados. Entretanto, o modelo econômico utilizado para se chegar a esse objetivo, pouco lhe interessa: “Me interessa saber o que o Brasil diria ao mundo se ele pudesse se fortalecer, o modelo econômico para chegar a esse fortalecimento sendo de importância secundária”. Porque essa redução do econômico, cujos sentidos serão disputados independentemente do desejo do artista? Porque não incluir o plano econômico na movimentação dialética do pensamento? Existe uma crença não explicitada (em outros lugares será explicitado) que essa transformação revolucionária pode acontecer no regime econômico atual, que não necessariamente paralisa o olhar crítico, uma vez que ela pode ser considerada como um dever que nunca se cumpre no presente. Por outro lado, pode conduzir a momentos de interrupção do pensamento, como quando na sequência Caetano afirma que “uma cubanização do Brasil - com sua extensão territorial, sua industrialização e o tamanho de sua economia – teria sido uma hecatombe política mundial”. Supondo que o objetivo da esquerda fosse uma “cubanização do Brasil”, que exigiria maiores explicações, cabe perguntarmos com Roberto Schwarz: donde a certeza da hecatombe, se a esquerda aqui nunca chegou ao poder? O horizonte de todo movimento de esquerda é alguma forma de totalitarismo? O próprio pensamento de Caetano Veloso permite reconhecer exatamente o contrário.

¹⁵⁶ *Revista Homem*. A MPB se debate: uma noite com Chico Buarque, Caetano Veloso, Edu Lobo e Aldir Blanc. Suplemento Especial n. 26, s/d.

dez anos após a época dos festivais. O tema central a debatido ali era os rumos da música popular brasileira, e antes da chegada de Caetano a conversa girava em torno de alguns assuntos de grande interesse: os constrangimentos que as grades gravadoras colocam aos artistas, “que levam as pessoas a fazerem coisas já consumidas e aceitas”, segundo Edu Lobo; a censura que ainda existia, porém “vaselinada” e realizada principalmente pelos parâmetros de massificação da indústria cultural, (“o cara da gravadora tenta tudo que puder pra te convencer a fazer alguma coisa mais fácil de vender, mas você tem ainda a garantia de que ele prefere não te perder” - Edu Lobo); o monopólio das grandes gravadoras; o rebaixamento da qualidade técnica em detrimento do lucro imediato; a exploração dos artistas e a necessidade desses se unirem enquanto classe. Quando Caetano chega (enquanto “Chico vai até a despensa apanhar mais uísque”), o debate está centrado na diferença entre letra de música e poesia, com cada artista procurando definir as diferenças, quais os poetas mais musicáveis, etc. É notável como o baiano já em sua primeira intervenção subverte os termos do debate para questionar a legitimidade da própria aproximação dos campos, ou seja, questionando os próprios critérios que tornaram possível a pergunta:

[...] a questão de saber se poesia é o que está impresso ou o que está gravado é mais uma consequência do status atribuído á palavra poesia, que ganhou tal respeitabilidade que dizemos “puxa, essa letra do Luiz Gonzaga é um poema!” como se isso a qualificasse melhor. [...] Dá a impressão que nós da música popular continuamos adotando uma posição elitista que mantém o peso semântico da palavra poesia como algo erudito, sério, importante (Caetano Veloso, A MPB se debate).

Caetano, por assim dizer, acrescenta ao debate uma visão mais cindida das discontinuidades entre os vários níveis da superestrutura - para nos utilizarmos de um referencial “marxista” privilegiado no debate até então – que enriquece a perspectiva a partir de outro referencial. Um pouco mais a frente Caetano repete esse gesto de relativização, agora com resultados bem inferiores. Ao ser colocada a questão da oposição de interesses entre artistas e gravadoras, Caetano responde com um argumento frágil, entre realista e conformista (“temos um certo esnobismo mas, no fundo, o que queremos é só gravar nosso disco”), ao que Chico Buarque lucidamente retruca dizendo que a questão ali não é de ordem “subjetiva” – o prazer que se sente com o reconhecimento do público – mas de ordem “objetiva” - a exploração das gravadoras,

que não pagam o que é justo. Note-se que a mesma postura pode ter efeitos críticos ou ideológicos.

Nesse momento surge a questão que irá nos interessar. O debatedor questiona a figura de Pelé, afirmando que ele deveria aproveitar-se do prestígio que tem para “contribuir para combater a discriminação racial”, politizando e racializando o debate público. Pouco antes a identidade negra afirmada no movimento Black Rio havia sido negativamente considerada por Aldir Blanc enquanto um desvio, uma importação racializada infrutífera sem relação mais profunda com a realidade nacional. Ao passo que Pelé é agora questionado em sentido contrário, por não afirmar uma identidade suficientemente racializada. Ambos os modelos identitários são considerados ilegítimos, e nos dois casos a negritude aparece como o lugar da falta, sempre deslocado para um espaço nunca efetivamente presente. A identidade é essencializada para então ser considerada enquanto aquilo que, sendo o cerne da constituição do Outro, é aquilo que lhe falta, lugar da insuficiência. Da perspectiva de Aldir Blanc o movimento Black Rio é ilegítimo porque nele o negro é *demais*, ultrapassa as fronteiras nacionais e se confunde com a moda. Já em Pelé, é de *menos*, e deveria ser melhor definido em benefício de sua comunidade. O que a intervenção de Caetano Veloso opera nesse momento é uma correção desse mecanismo de “exclusão à esquerda”, mergulhando na contradição ao invés de resolvê-la a partir de uma torção na direção “correta”, cujo resultado faz escapar a própria realidade a que se procura corrigir (no caso de Aldir Blanc, o “negro” brasileiro é sempre um não lugar excessivo) e, no limite, barra potenciais utópicos efetivamente presentes em lugares não planejados (por exemplo, na própria plasticidade do corpo de Pelé). Vale a pena acompanhar de perto a argumentação:

Quando você cobra de Pelé uma atitude em relação a problemas sobre os quais você pensa de uma determinada maneira, você está se esquecendo de que Pelé é uma pessoa que já fez muito. (...) Você está projetando em Pelé os valores utópicos que você tem, sem analisar os fatores que levam um indivíduo a se tornar um Muhammad Ali ou um Mao Tse-tung. (...) temos de ver como Pelé chegou a esse a esse nível de realização dentro da sociedade. (...) *Não conheço nenhuma declaração importante de Pelé sobre a situação do negro no Brasil e no mundo, sobre a situação do homem pobre, sobre a situação do Brasil diante dos outros países, ou mesmo sobre a situação jurídica dos jogadores de futebol. No entanto, todos esses*

assuntos foram afetados por ele, Pelé, pelo simples fato de jogar o grande futebol que joga e de ter chegado ao ponto em que chegou, abrindo uma imensa gama de possibilidades. (...) Sem que Pelé dissesse uma só palavra, o jogador de futebol no Brasil ganhou a possibilidade de dizer suas próprias palavras. (...) A gente tem de parar e ver a carga de informação cultural e a energia de liberdade e de verdade que emanam de Pelé, ao invés de desrespeitá-lo. (...) Não me consta que João Gilberto tenha se preocupado com direitos autorais, com relação de produção nem com a estrutura do poder. Nunca se ouviu ele dizer que a injustiça social está errada. No entanto, estamos todos aqui por causa dele, porque a energia de rei dentro daquele homem funcionou iluminando uma porrada de coisas (Revista Homem, s/d, p. 15, grifos nossos).

Para Caetano Veloso, reduzir a genialidade de Pelé em nome de um direcionamento político ao qual se subordina sua verdade plástica, furtando-se a compreendê-la em sua complexidade e beleza, é recair em um reducionismo que subordina a dimensão cultural ao plano político e econômico, com o risco adicional de culpabilizar Pelé por ter se aproveitado de uma das poucas formas em que sua identidade (negra, mestiça) tem condições de realizar-se no Brasil para elevá-la a um patamar que o próprio sistema racista havia até então barrado. Considerando a posição de brancos de classe média de todos os presentes no debate, percebe-se a gravidade da acusação. Pelé inaugurou um campo de possibilidades do dizer, um modelo de inscrição dos marginalizados no mundo, pelo seu próprio meio de atuação específica. Sem dizer uma palavra contra o racismo, pela própria inscrição do modelo racista brasileiro em seu ser, criou horizontes de superação ao fazer de seu corpo, uma tela.¹⁵⁷ Caetano considera o mecanismo de recalçamento do debate político e racial na figura de Pelé como o mecanismo mesmo por meio do qual essa identidade pode se realizar com mais força no país – talvez a única maneira até então, haja vista as similaridades com o samba – demonstrando seu potencial e propondo uma narrativa contra hegemônica. Ou seja,

¹⁵⁷ “Primeiro, peço que observem como, dentro do repertório negro, o estilo - que os críticos culturais da corrente dominante muitas vezes acreditam ser uma simples casca, uma embalagem, o revestimento de açúcar na pílula - se tornou em si a matéria do acontecimento. Segundo, percebam como, deslocado de um mundo logocêntrico - onde o domínio direto das modalidades culturais significou o domínio da escrita e, daí, a crítica da escrita (crítica logocêntrica) e a desconstrução da escrita -, o povo da diáspora negra tem, em oposição a tudo isso, encontrado a forma profunda, a estrutura profunda de sua vida cultural na música. Terceiro, pensem em como essas culturas tem usado o corpo como se ele fosse, e muitas vezes foi, o único capital cultural que tínhamos. Temos trabalhado em nos mesmos como em telas de representação” (HALL, 2003, p. 342).

inserindo-se na defasagem entre sistema político e social, cujo nó é justamente o lugar a se compreender. Diga-se de passagem, Machado de Assis também foi frequentemente acusado por não enfatizar suficientemente suas origens étnicas, como se fosse o autor responsável pelas condições excludentes que são próprias ao sistema de que se utiliza, enquanto o eleva a um novo patamar justamente por sua condição (no caso, mestiça).

Compreendendo o movimento a partir de nossas próprias reflexões sobre o rap, pode-se dizer que o sistema cultural brasileiro forma-se a partir do apagamento radical de suas polarizações étnicas em nome de uma concepção heterogênea de identidade que não se realiza plenamente na prática social (ser brasileiro é não ser negro - mulato, mestiço - mas a cidadania é branca), a não ser em caráter de exceção, administrada por sua vez em espaços simbólicos determinados, como a canção e o futebol. Tal identidade encontra formas de realizar-se a partir de seu apagamento objetivo, construindo fissuras no interior do projeto que pressupunha sua exclusão, até por fim resultar no paradoxo bem desenvolvido na fórmula proposta por Wisnik de um país que é um desastre econômico e social e, ao mesmo tempo, potência cultural de primeira grandeza¹⁵⁸. Portanto, ainda que Pelé possa ser questionado por suas atitudes políticas, enquanto figura pública, essa cobrança não deve ocultar ideologicamente o poder político inscrito na sua própria excelência enquanto “artista da bola”, aquela dimensão que partilham estética, jogo e política enquanto “rearranjos matérias dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer.”¹⁵⁹

Note-se que em nenhum momento a fala de Caetano deve ser lida como portadora de certo ufanismo ingênuo. Tratar a estratégia de considerar as positivities do país - que não só existem como são muitas vezes os elementos capazes de fornecer condições para o processo de luta social - como mero ufanismo é uma forma pouco crítica de desqualificar o discurso que não aposta na negatividade como modelo único de pensamento. Seu objetivo aqui é escapar dos equívocos da hipercorreção materialista que sustenta a determinação da superestrutura pela base. É interessante, inclusive, observar como esse movimento se aproxima da tradição crítica brasileira em seu esforço por mostrar que o paradoxo que constitui o Brasil é exatamente o de ser perfeitamente possível acontecer os mais diversos avanços no plano simbólico sem que a vida material os acompanhe. Ou seja, a advertência de Caetano deve ser o ponto de partida da

¹⁵⁸ WISNIK, José Miguel. Veneno remédio: o futebol e o Brasil. São Paulo, Companhia das Letras, 2008.

¹⁵⁹ RANCIÈRE, J. 2009, p. 59.

investigação crítica¹⁶⁰. Sua posição diferencial permite captar tanto as contradições da “hegemonia cultural” da esquerda no momento em que esta se realizava, quanto a possibilidade de emergência de outras vozes e modos originais de articulação de identidade que podem ser fonte de novas utopias para a própria esquerda – uma vez interrompido o ciclo de aliança de classe. A partir dessa perspectiva, o olhar tropicalista consegue lançar uma série de questionamentos para o projeto nacional-popular, expondo impiedosamente suas contradições: a visão romantizada do povo (“Alegria, alegria”), o caráter fictício da imagem do país (“Geleia Geral”), os aspectos regressivos da industrialização (“Parque Industrial”), a dimensão excludente da concepção de popular da MPB (gravação de “Coração Materno”), sua dimensão mercadológica (versão pop de “Carolina”), o esnobismo de classe do nacional-popular (“Sabor de burrice”), a falsidade da condição de “representante popular” do artista engajado (“Classe Operária”), a canção como consolação ideológica servindo como espaço de valorização de um sujeito supostamente comprometido com o popular, mas para quem o povo é sempre o grande Outro ausente (“Eles”, “Alegria, Alegria”)¹⁶¹.

O querer do que em mim é de mim tão desigual

O tropicalismo assume uma dimensão agônica, posicionando-se no centro da contradição do projeto moderno da canção popular ao usar o alto padrão de exigência formal da bossa nova para criticar a cultura de massas, e usando a cultura de massas

¹⁶⁰ Não seria essa, aliás, a perspectiva que anima a escrita de *Veneno Remédio*, de José Miguel Wisnik? “Mas a nossa proposta é outra: ler nesses lances exemplares, ao mesmo tempo únicos e representativos da constituição de uma linguagem criativa, as cifras da cultura e sociabilidade singulares que neles se entranham, ou seja, tomá-los como desafio ao entendimento geral da experiência brasileira. E nesse caso, esses índices trazem consigo uma dimensão tal que a sua denegação importa no risco de retardar em muito as realizações e os enfrentamentos da realidade que essas mesmas críticas exigem. Ou seja: em vez de dizer que o Brasil se faz reconhecer pelo seu poderio futebolístico mas não pelas coisas de fato importantes, é o caso de reconhecer que talvez seja difícil alguma coisa “de fato importante” acontecer se não formos sequer capazes de compreender o sentido da importância que o futebol ganhou no Brasil” (WISNIK, 2008, pp. 402-403).

¹⁶¹ Entretanto, há que se considerar o outro lado da moeda. Quando são colocadas no debate importantes questões de uma perspectiva mais claramente marxista para Caetano, sua atitude é a de jogar para o campo do imponderável, para o que está além das forças do artista, etc. Como quando se discute o caso da “utilização de músicas de vocês nas novelas de televisão, sem que nada seja pago por isso”, ao que Caetano responde que “quando eu ouço Tigresa na televisão eu acho uma maravilha”. Chico Buarque novamente se contrapõe, para afirmar que a felicidade com o sucesso não muda o fato da exploração, a qual é preciso denunciar. Ainda que não discorde da existência do problema, Caetano não faz dela objeto sério de reflexão como havia feito com Pelé. Suas respostas são evasivas, alegando o despreparo dos artistas para tratar desses assuntos, e não merece a mesma atenção.

para criticar o núcleo espectral da forma moderna, movimento que traz um ganho interpretativo enorme ao perceber ambos os lugares como espaços tensionados por disputas simbólicas. Assume-se a inconsistência fundamental da identidade nacional - lição aprendida com o sucesso popular do fenômeno Jovem Guarda – para lança-la criticamente contra alguns dos fundamentos ideológicos da canção nacionalista, como “nação” e “povo”. Sendo assim, cabe perguntar – com alguns críticos– em que medida esse movimento de se “colar” ao mercado não reproduz, em última instância, seus critérios de produção e valor, fazendo da tropicália um movimento de aceitação ora passiva, ora crítica, dos ditames mercadológicos. Um tipo de crítica que, segundo Augusto Boal e Roberto Schwarz¹⁶², endossa seu objeto. Nesse sentido são interessantes as reflexões de Caetano Veloso com relação às canções de “massa”:

Uma das razões por que eu gosto de manter uma produção de canções “de massa” é a vontade de reequilibrar a média da criação pop brasileira a cada passo, em detrimento de um possível afastamento para pesquisar algo fundador. É como se fosse um não-querer estar demasiado à frente, ou acima ou à margem. Talvez o Hélio já tivesse, antes de morrer, começado a me desprezar por isso. Mas para mim, é irresistível: o fato de uma canção como “Filhos de Ghandi”, de Gil, ter desencadeado, por sua beleza específica, uma avassaladora mudança da postura do negro na Cidade da Bahia, fazendo renascer aquele afoxé quase extinto e multiplicando o surgimento de outros, é, para mim, de grande importância como sugestão de para onde dirigir a ambição (VELOSO, 2003, p. 327).

O projeto explícito de Caetano Veloso e Gilberto Gil, portanto, é trabalhar no interior da cultura de massas, elevando seu potencial estético e crítico de modo a influir mais diretamente nos acontecimentos contemporâneos do país. O mercado é aceito como o meio próprio de realização da canção popular urbana, no qual o artista se situa nem muito “à frente”, nem “acima” e nem “à margem”. Dessa maneira, regula o padrão da música pop a partir da perspectiva tornada possível pela canção moderna, ao invés de se afastar da média em direção a um movimento mais fundador. Contra a posição modernista mais radical de obra orgânica, que a partir de sua posição autônoma é capaz de situar-se fora das determinações mais imediatas, os tropicalistas propõem um modelo

¹⁶² BOAL, Augusto. Que pensa você da arte de esquerda? *I Feira Paulista de Opinião*, 1968 (catálogo de apresentação); SCHWARZ, Roberto. Cultura e política: 1964-1969. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

de atuação crítica no interior do mercado pop, assumindo esse como o lugar de atuação por excelência da canção, do qual nenhum cancionista escapa sem recair em um esteticismo vazio. É a partir do reconhecimento dessacralizador de que a canção participa dessa “geleia geral” que pode se dar o enfrentamento de suas contradições. Note-se que não se trata de uma adesão pura e simples ao mercado, pois o sujeito atua nele de modo a transformar a vida cultural. Não fosse essa mínima diferença, a canção de Gilberto Gil não contribuiria (segundo Caetano Veloso) para promover uma alteração na consciência negra baiana. É por não se confundir com o mero pop de entretenimento, por sua “beleza específica”, que a canção tem o potencial de confrontar as forças desagregadoras do mercado responsáveis por tornar o afoxé “quase extinto”. Por outro lado, não se aproximasse dessas forças, confrontando-as em seu campo, seria também incapaz de propor alterações ao afoxé, mantendo-se em território neutro, separado e possivelmente irrelevante. Suas obras buscam opor-se tanto a certa concepção de neutralidade do mercado que dominava os compositores da MPB nacionalista antes da Jovem Guarda (para quem o mercado corresponderia exatamente a suas expectativas), quanto a uma visão “demonizada” da indústria fonográfica, pensando-a como território de disputa, espaço de mediações, onde é possível entrever a emergência do novo – o fortalecimento da identidade negra em Salvador, por exemplo - a partir da confrontação\assimilação antropofágica de seus demônios. Em suma, um posicionamento que reconhece que a canção “não funciona dentro dos limites estritos de nenhum dos sistemas culturais existentes no Brasil, embora se deixe permear por eles”¹⁶³

A posição tropicalista, portanto não é uma forma de “avalizar a assimilação da cultura pop internacional e a adesão espalhafatosa ao que se podia encontrar de mais desprezível ou duvidoso no entretenimento de massas”¹⁶⁴. O ponto de sua crítica é imediatamente anterior a esse, e atinge o próprio núcleo que torna possível a emissão do juízo que avalia a cultura de massas como “desprezível”, de modo a representar-se enquanto lugar de fala não contaminado e sacralizado. É a inconsistência desse lugar e

¹⁶³ WISNIK, 2004, p. 178. O crítico, contrapondo-se a visão excessivamente “fechada” do conceito adorniano de indústria cultural, assim define algumas das singularidades da música popular brasileira: “a) embora mantenha um cordão de ligação com a cultura popular não-letrada, desprende-se dela para entrar no mercado e na cidade; b) embora se deixe penetrar pela poesia culta, não segue a lógica evolutiva da cultura literária, nem se filia a seus padrões de filtagem; c) embora se reproduza dentro do contexto da indústria cultural, não se reduz às regras da standardização”.

¹⁶⁴ SILVA, 2004, p. 52.

seus mecanismos ideológicos de dominação e distinção social que o tropicalismo faz ver a partir da aproximação com o mercado e a cultura pop. A cultura de massas, na qual a MPB se inclui, é transformada em campo de luta, lugar de disputa por hegemonia contra o qual nenhum dos oponentes está seguro, ou resguardado. Trata-se de reconhecer o caráter impuro da linguagem, desarticulando e rearticulando os diferentes índices de valor ideológico dentro de um mesmo signo. O que essa crítica perde de vista é a dimensão carnalizante das alegorias tropicalistas, que não se deixam capturar completamente por meio das distinções entre alto e baixo, justamente porque ela atua a partir da desestabilização dessa hierarquia:

Na verdade, o que é surpreendente e original a respeito do ‘carnavalesco’ de Bakhtin enquanto metáfora da transformação cultural e simbólica é que esta não é simplesmente uma metáfora de inversão — que coloca o ‘baixo’ no lugar do ‘alto’, preservando a estrutura binária de divisão entre os mesmos. No carnaval de Bakhtin, é precisamente a pureza dessa distinção binária que é transgredida. O baixo invade o alto, ofuscando a imposição da ordem hierárquica; criando, não simplesmente o triunfo de uma estética sobre a outra, mas aquelas formas impuras e híbridas do “grotesco”; revelando a interdependência do baixo com o alto e vice-versa, a natureza inextricavelmente mista e ambivalente de toda vida cultural, a reversibilidade das formas, símbolos, linguagens e significados culturais; expondo o exercício arbitrário do poder cultural, da simplificação e da exclusão, que são os mecanismos pelos quais se funda a construção de cada limite, tradição ou formação canônica, e o funcionamento de cada princípio hierárquico de clausura cultural (HALL, 2003, p. 226).

Sendo esse, pois, o desejo manifesto dos tropicalistas, resta ver como foi possível - se é que foi - realiza-lo. Uma vez tomados os parâmetros da música pop, como não deixar-se seduzir por eles, escapando à sua irrelevância à medida em que realiza uma imersão radical em sua inconsistência? O segredo aqui está ainda no apego ao núcleo inconsistente do imaginário nacional, que permite deglutir o pop a partir do horizonte inscrito na informação moderna da bossa nova. “Ora, a música brasileira se moderniza e continua brasileira, à medida que toda informação é aproveitada (e entendida) da vivência e da compreensão da realidade cultural brasileira. (...) Só a retomada da linha evolutiva pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um

juízo de criação”¹⁶⁵. É esse compromisso que impede que as canções tropicalistas se confundam com o mero entretenimento, ainda que lidando com os mesmos materiais.

A passagem da MPB para tropicalia pode, pois, ser interpretada como uma transformação profunda e necessária no interior de um mesmo projeto de modernização, de modo a se manter a hegemonia no campo da música jovem brasileira, com ou sem guitarra elétrica. A partir de então, MPB *vai ser o nome da música pop brasileira*. Mais precisamente, o formato de música pop tal como assumido aqui no Brasil, passando pela “revolução” musical de João Gilberto, e tomando forma a partir do deslocamento da cisão entre MPB x *pop music* para MPB\pop x romantismo\brega (Roberto Carlos). A tropicalia é a grande responsável por esse deslocamento, rompendo com a divisão entre música popular brasileira e música pop internacional – movimento que acontecia em diversas partes do mundo, sob a influência do *Sargent Peppers* -, o que não se distancia completamente do projeto da própria MPB, que da perspectiva da esquerda sempre procurou formas de popularização de seus conteúdos, e de uma perspectiva mercadológica sempre voltou suas atenções para necessidade de se vincular a uma linguagem moderna e contemporânea, voltada para o público jovem. Lembrando que a MPB interessou ao setor empresarial brasileiro por sua capacidade de afirmar-se enquanto linguagem plenamente integrada ao formato televisivo, sobretudo pelas interpretações marcadamente gestuais de Elis Regina e Jair Rodrigues¹⁶⁶. Os tropicalistas reafirmam o compromisso da forma moderna da canção com o núcleo fantasmático que sustenta a imaginação nacional, assumindo para si essa matéria informe, entre grotesca e sublime. E nessa condição virtualizada, inserem-na no campo da “música universal”, ou no mercado de música pop internacional. Desse modo, mantém a hegemonia no segmento jovem da indústria fonográfica, vencendo a Jovem Guarda em seu próprio campo e criando as condições necessárias para sobreviver à perseguição política que na prática cortava a dimensão progressista da modernização.

¹⁶⁵ Revista Civilização Brasileira, 1966, p. 377.

¹⁶⁶ Interpretação que sofreu críticas severas de Augusto de Campos, sendo visto como uma concessão mercadológica que traía o espírito revolucionário da bossa nova. Nesse sentido, inclusive, o despojamento da Jovem Guarda estaria mais próximo ao espírito inovador de João Gilberto (CAMPOS, 1974, p. 51-57). O interessante dessa crítica, assim como as feitas pelo tropicalismo, é que o elogio à forma “mercadológica” não se realiza enquanto adesão à sua perspectiva. Ao contrário, procura enfatizar que a falta de consciência da própria condição faz com que a MPB recaia em ideologia, na medida em que seus artistas chegam mais “desarmados” ao mercado que os da Jovem Guarda.

Com a conquista da hegemonia por parte da MPB, que beneficiará a todos os seus modelos ao longo dos anos 1970 – com exceção daqueles ligados a um modelo de canção mais diretamente exortativa, como Geraldo Vandré - os artistas ligados à Jovem Guarda caem numa espécie de limbo, e provavelmente teriam desaparecido não fosse o sucesso da passagem de Roberto Carlos para outro espaço simbólico, da canção romântica e “brega”, marcado por características e, sobretudo, público distintos. Assumindo a perspectiva dos que saíram do centro da hegemonia ao longo do processo de reestruturação da música popular brasileira nos anos 1960, pode-se pensar a tropicália enquanto a forma que a MPB tomou para deslocar Roberto Carlos e afins para outra fatia do mercado, em que se trabalha diretamente com materiais interpretados enquanto não vinculados à tradição nacional, como boleros, tangos, R&B, etc. Ou seja, não se trata apenas de uma opção desses artistas em trabalhar com gêneros mais “fáceis” e assumidamente “comerciais” (Roberto Carlos tentou inclusive flertar com o campo da MPB, participando de festivais¹⁶⁷, gravando com Tom Jobim, etc. Mas nesse contexto provavelmente seria para sempre um sócio menor), mas de um embate por hegemonia – envolvendo a disputa pelo público jovem - de onde eles saíram derrotados, forçando seu deslocamento para outro campo. Campo esse que, diga-se de passagem, será completamente ressignificado (podemos dizer, modernizado) pela obra de Roberto Carlos. Em todo caso, o padrão de música jovem será desde então determinado pela moderna música brasileira até os anos 80, quando o mercado fonográfico passa por novas transformações, e o nacional desenvolvimentismo completa seu ciclo.

¹⁶⁷ “Apesar deste manifesto, em defesa do Iêiêiê, tentar delimitar um espaço próprio de atuação e identidade cultural, é interessante notar que muitos dos artistas identificados com a Jovem Guarda participaram do III Festival de MPB. Mais do que isso, defenderam músicas que poderiam ser consideradas “festivalescas”, mimetizando gêneros considerados nacionalistas e incorporando motivos engajados. Seria uma tentativa de auto-afirmação perante o público? Tentativa de conseguir espaço profissional num gênero ainda em formação, cujo elenco ainda estava aberto a novos membros? Por exemplo, somente Ronnie Von participou defendendo três músicas. Uma delas, intitulada *Minha Gente*, do também cantor Demetrius, poderia se enquadrar perfeitamente numa variante de canção engajada, apresentado como tema o elogio ao “povo sofrido”. Erasmo Carlos defendeu Capoeirada, que tematizava o folclore popular, um dos temas prediletos da MPB. Roberto Carlos, o rei da Jovem Guarda, acabou reconhecido como um bom intérprete por parte da crítica, ao cantar, ainda que em levada romântica, o samba “engajado” Maria, Carnaval e Cinzas. [...] Portanto, apesar das bravatas de lado a lado, nem os festivais se fecharam aos cantores de Iêiêiê (até porque seus nomes angariavam um novo público para o evento), nem os cantores desprezavam a participação nos territórios culturais da MPB, uma forma de reconhecimento e resignação diante da hierarquia cultural que se cristalizava no panorama musical” (NAPOLITANO, 2001, p. 147).

Dessa perspectiva, a principal contradição do tropicalismo não decorre de uma possível traição de impulsos “revolucionários” da MPB, aderindo ao mercado, ainda que de forma crítica. A relação problemática entre perspectiva crítica e eficácia comercial é o ponto de partida dos limites e dos avanços da MPB. Ao contrário, a principal questão consiste em ser ainda o tropicalismo comprometido com a matriz formal da bossa nova – a incorporação “não populista” do popular enquanto matéria - o que faz com que algumas de suas contradições de base retornem no momento mesmo que encontram formas de superação. Os tropicalistas lucidamente expõem os limites desse projeto modernizador, as relações de complementariedade entre modernidade e atraso, cidadania e exclusão, etc. Contudo, o fazem a partir do mesmo paradigma moderno e, desse modo, a negação dialética da bossa nova, a exposição carnavalizante de seus limites que propõe a mistura de todas as dicções ali onde havia sido instituído seleção e triagem, revela-se como seu modo de realização mais pleno, na medida em que, desvinculada de projetos políticos mais imediatos, assume integralmente sua virtualização primária. Por isso o tropicalismo assume uma forma agônica radical, onde a condição de sua crítica é o próprio conteúdo a ser criticado. Denunciada enquanto sintoma, a modernização nacional resiste enquanto fetiche, que permite reconhecer realisticamente todas as suas contradições e, ainda assim, situar-se em seu interior.

É por isso que no momento em que os tropicalistas subvertem as hierarquias, revelando o caráter excludente do projeto de modernização nacional, essas retornam com nova roupagem, pois tal condição crítica se deve, em última instância, ao padrão que permanece hegemônico. A crítica radical não é suficiente para inserir Roberto Carlos no cânone da música popular brasileira, pois os aspectos de sua obra que são assumidos pelo tropicalismo são deslocados para travar um diálogo no interior da própria MPB, que exclui a Jovem Guarda. A obra que será enquadrada no interior da “linha evolutiva” não é exatamente a de Roberto Carlos, um bolero ou um iê-iê-iê em roupagem “brega”, mas sua versão “adaptada”, a partir dos padrões estéticos da MPB. A instituição MPB segue fundamentando os parâmetros de valoração e hierarquia, e a questão que se apresenta aqui é sobre os limites do próprio modelo de inclusão democrática a partir do horizonte conciliatório da modernização.

É preciso, portanto, matizar a interpretação dualista que coloca MPB e tropicalismo em campos opostos, pensando a relação dialética entre ambos a partir da consideração da Jovem Guarda como sintoma. Evidentemente que são inúmeras e nada desprezíveis as diferenças entre os dois campos, como procuramos acompanhar, mas

ambas participam de uma mesma dialética inscrita no processo de modernização da canção brasileira desencadeado pela bossa nova (no mais, publicamente reconhecido por todos os seus participantes), sendo necessário considerar que tropicalismo e MPB tencionam-se no interior de um campo no qual a Jovem Guarda e a tradição “brega” e romântica, por exemplo, não participam, a não ser quando mediadas (Caetano gravando Vicente Celestino, por exemplo, mas não o Vicente Celestino “em si mesmo”). Após a explosão radical e colorida do tropicalismo, que teve o efeito de um verdadeiro terremoto na canção popular, ainda distinguia-se claramente quem detinha mais ou menos capital simbólico, pois seu poder carnavalesco não teve forças suficientes para inviabilizar por completo os mecanismos de distinção que separam o alto do baixo. Do lado prestigiado, Caetano, Gilberto Gil, Chico Buarque, Tom Jobim, Jorge Ben. Do lado obscuro, Nelson Ned, Ronnie Von, Waldick Soriano, Benito de Paula, Lindomar Castilho, Paulo Sérgio. É fato que o tropicalismo borrou essas fronteiras, da mesma forma que antes João Gilberto havia borrado as fronteiras do samba (e diferentemente deste, valorizando mais a *mistura* do que a *triagem* seletiva dos elementos), e explicitou como ninguém os riscos contidos nessa separação. Contudo, será precisamente por meio da “mínima diferença” entre uma canção romântica e sua releitura tropicalista que as hierarquizações serão restauradas, diferença essa que é fundamental para que o tropicalismo não se confunda com o pop vulgar (precisamente o grande desafio da “MPB” contemporânea). A clivagem instaurada com a bossa nova permanece, pois no limite ela só poderia ser rompida a partir de outro paradigma que exige a rearticulação radical de todo o sistema cancional envolvendo autores, obras e público.

A perspectiva que define o tropicalismo como um golpe de adesão oportunista ao mercado, que desviava o foco do verdadeiro inimigo para atacar a esquerda num momento em que o importante era ela se unir, em geral não consegue explicar porque os artistas vinculados ao movimento incomodaram tanto aos militares – já que seus interesses eram basicamente os mesmos – além de encontrar grandes dificuldades para explicar como as obras de Tom Zé, Mutantes e Rogério Duprat enquadram-se na categoria do pop fácil e consumível. Também ignora que a própria esquerda era naquele momento um campo longe de ter a unidade pré-1964, quando se concentrava em torno do Partido Comunista, sendo marcado por diversos pontos de ruptura e críticas internas, que na sequência se pulverizaria entre comunistas, contracultura, nova esquerda, guerrilha urbana, etc. Além de muitas vezes utilizar o ataque como forma de não tratar de aspectos decisivos das críticas tropicalistas, como a relação contraditória de crítica

radical e afirmação mercadológica presente desde sempre na MPB, ou o efeito de “esnobismo” gerado pela imagem romantizada de um “povo” ideal da canção de protesto.

Por outro lado, os que aderem ao campo tropicalista também se “esquecem” da diversidade de visões presentes na MPB naquele momento, sendo o populismo da canção de protesto apenas uma das formas do engajamento (vejam-se as disputas entre a MPB e a UNE), além de fazer uma consideração muito apressada dos conteúdos “participantes” como sendo sinônimo de baixa qualidade ou regressão ideológica – Chico Buarque, Edu Lobo e os afrossambas de Vinicius e Baden são apenas alguns exemplos do equívoco dessa generalização. Além disso, os que defendem a alteridade absoluta do Tropicalismo conferem pouca atenção ao fato de que o principal efeito de seu “ataque vanguardista” à MPB foi ampliar o alcance e a hegemonia da própria MPB, sendo que ao final de seu projeto de inclusão (deslocamento dos sentidos de alto e baixo, público e privado, tradição e modernidade), pouco se alterou em termos de divisão dos louros e da glória no campo da música popular, pois a cisão instaurada com a bossa nova permaneceu, ao menos enquanto durou a miragem desenvolvimentista. A autoconsciência radical não é garantia de resolução de impasses políticos e mercadológicos.

A questão aqui é que o tropicalismo se apresenta enquanto simultaneidade radical. Ou seja, não é que a implosão política conduz a uma explosão festiva de sentidos, ou que a explosão de sentidos leva a uma progressiva implosão da esquerda que beneficia o golpe. O segredo de sua radicalidade agônica é que a explosão é já implosiva, os limites são já realizações que repõem os mesmos limites, infinitamente. Os impasses da moderna música brasileira são devolvidos a ela, que os incorpora sem os resolver, assumindo a forma mesmo da ficção simbólica da modernização. O deslocamento tropicalista da narrativa hegemônica permite celebrar a emergência de novas vozes no interior do sistema que reprime seu potencial. Ao mesmo tempo, o ponto de vista moderno vai tornar possível reconhecer o que pode haver de ilegítimo no que aparece como libertação via mercado. Nenhum dos lados pode ser essencializado, sem o que se perde a verdade mesma de sua fratura, contida em seu desdobramento dialético. A contradição não se resolve escolhendo um dos lados, pois de sua confluência depende o acerto da forma com sua matéria, os descompassos do nosso projeto de modernização.

1.5. Adeus à MPB: canção popular em fim de século.

Desde 1822 que o país havia conquistado sua independência formal sem, contudo, constituir-se enquanto nação, no sentido de conquistar sua soberania e incluir plenamente a população excluída – a grande maioria de escravos - à condição de cidadania. A Primeira República não havia sido mais do que “um acordo entre elites”, interessadas em manter nossa condição de exportador de bens primários, que tolhiam as possibilidades de desenvolvimento de um mercado interno de relevo. A partir dos anos 30, contudo, outra convicção foi se firmando. Segundo o filósofo Marcos Nobre:

Ao longo dos anos 30, foi se firmando (por variadas razões) um modelo de desenvolvimento e de construção da nacionalidade que, durante décadas, foi sinônimo de “moderno” e de “modernidade”; um projeto de modernização do país que se convencionou chamar de “nacional-desenvolvimentismo”. Nesse projeto, “modernização” significava, de um lado, o combate às diferentes formas de “arcaísmo” e, de outro, a criação das condições para a emergência da nação em sentido autêntico (NOBRE, 2012).

Tratava-se então de superar, via industrialização e reforma agrária, as nossas desigualdades e atrasos, incorporando o país definitivamente ao concerto das nações modernas. Nesse período, que fundamenta convicções explosivas no campo social e político, a modernização assume uma conotação positiva. “O nacionalismo desenvolvimentista armou um imaginário social novo, que pela primeira vez se refere à nação inteira¹⁶⁸”, incluindo aí aqueles que desde sempre mantiveram-se alijados do pertencimento à nação brasileira, que nunca existiu. Fortalecia-se a convicção, com matizes ideológicos à direita e à esquerda – de que o destino do país dependia da superação de seus traços arcaicos. A industrialização interna dava lastro a esses projetos que mobilizavam vida mental e atuação política, até atingir o momento de maior radicalização, a partir dos anos 50, quando assume uma dinâmica de classe que agrega “setores progressistas da elite, trabalhadores organizados, intelectuais e estudantes de esquerda.”¹⁶⁹ Pertence a esse momento progressista da ideia de formação algumas das contribuições culturais e políticas mais importantes da história do país, como o *Cinema Novo*, o método Paulo Freire, a *Teoria da Dependência*, os teatro de Arena e Oficina, a

¹⁶⁸ SCHWARZ, 1999, p. 157.

¹⁶⁹ OTSUKA, 2012.

Bossa nova, MPB e Tropicalismo, todas comprometidas, em maior ou menor medida, com o horizonte democratizante da ideia de formação.

Esse impulso progressista seria abortado pelo golpe de 1964. Nesse momento, inverte-se o sentido político da modernização, que passa para as mãos da direita, e já não se pode mais considerar ingenuamente que modernização e progresso caminham juntos rumo a um horizonte democrático libertador. O conceito de formação assume uma dimensão mais autocrítica, cujo impacto se fará sentir também no plano das ideias. Obras como “Terra em Transe”, o tropicalismo, os escritos de Francisco de Oliveira e Roberto Schwarz, todos em alguma medida demonstram consciência de que a modernização, em termos de desenvolvimento capitalista, não é a alavanca do progresso, servindo antes como forma de reatualização de modelos arcaicos de dominação. Divorciam-se as noções de “progresso” e “modernidade”, ou ao menos se percebe que o progresso econômico não necessariamente vem acompanhado de progresso social, podendo realizar-se justamente em sentido contrário, como a ditadura militar havia demonstrado.

Mas será somente a partir dos anos 80 que as condições efetivas de realização de um projeto nacional desenvolvimentista irão desaparecer definitivamente, entre outras coisas porque “esse projeto político dependia de um padrão tecnológico de produção relativamente estável nos países centrais e do poderio de um Estado indutor do desenvolvimento”¹⁷⁰, condições que desaparecem para os países periféricos em fins da década de 70. A partir de então o que veremos serão sucessivos projetos “políticos” (plano real, privatização, etc.) que visam a um sistemático desmanche das instituições desenvolvimentistas em nome de uma maior “flexibilização” econômica, cuja contrapartida é a precarização extrema do trabalho. Torna-se então cada vez mais claro que o nacional desenvolvimentismo é uma ideia que flutua no vazio, sem condições de realizar-se socialmente, adquirindo, por isso mesmo, relevância ideológica profunda.

No período de atualização capitalista iniciado nos anos 1990, tendo ao fundo a mundialização do mercado, passaram a predominar novos tipos de atividade econômica que não mais se articulam a projetos coletivos de sociedade integrada – pois implicam precisamente a desconstrução da relação salarial (com terceirização, precarização, flexibilização) e a informalização

¹⁷⁰ NOBRE, 2012.

do trabalho –, firmando-se, assim, o divórcio entre economia e nação.
(OTSUKA, 2013)

O ciclo da formação nacional, matéria por excelência do período de modernização da canção popular urbana, chegava ao seu fim. Progressivamente tornava-se mais claro que o nacional desenvolvimentismo havia se tornado “uma ideia vazia, ou melhor, uma ideia para a qual não havia dinheiro”¹⁷¹, arrastando com ele as diversas formas de materialização de seu espírito, entre elas, o ciclo de “modernização” da música popular brasileira. Segundo Marcos Napolitano:

A MPB é indissociável desta esfera pública, e experimentou sua crise justamente quando esta esfera se diluiu, ao longo dos anos 80. A sigla, obviamente ainda existe, e ocupa um lugar privilegiado na hierarquia do gosto, mas a "instituição MPB" ocupa, desde então, um lugar diferente no sistema de produção / consumo de canções no Brasil. Já não é ela que fornece os parâmetros de organização do mercado fonográfico, na qualidade de seu setor mais dinâmico, como ocorreu entre o início dos anos 60 e o início dos anos 80 (NAPOLITANO, 2001, p. 264).

¹⁷¹ SCHWARZ, 1999, p. 158. Diante da revelação da falsidade constitutiva do conceito de formação, vencido pela história, foi-se firmando certa convicção pós-moderna ufanista na liberdade das novas sociedades em “rede”, livres dos antigos vínculos nacionais. Critica-se a partir daí o que seria uma miopia historiográfica e nacionalista dos teóricos da formação, como Antônio Candido, Roberto Schwarz e Sérgio Buarque, presos a uma paradigma que revelou-se além de limitado, falso, pois um projeto de integração de toda sociedade nunca esteve, de fato, no horizonte das elites nacionais. Tal perspectiva, contudo, contraria todo esforço realizado até aqui para mostrar que o potencial crítico da MPB deriva, sobretudo, de seu esforço sistemático por dar forma a esse “B” fantasmagórico da sigla, encarando de frente as contradições do processo. Evidentemente que não se deve reconhecer o caráter excludente da ilusão nacionalista (“nacional por subtração”), mas ao mesmo tempo é preciso compreender o teor de verdade dessa perspectiva de criação de um país, ao oferecer um horizonte (não realizado) de construção da cidadania que, ao se perder, deve ser lamentado. Ainda que nunca tenha passado de uma “ilusão”, a crítica da implosão do paradigma nacionalista não é algo a ser celebrado de forma inconsequente, pois, se por um lado permite a articulação de novos discursos, em nada garante que esses se tornem, efetivamente, vozes – como bem nos mostra o levantamento de Regina Dalcastagnè (Dalcastagnè, 2008), ao revelar que a literatura brasileira contemporânea (uma das primeiras instituições a “concluírem” sua formação por aqui) continua lidando com as mesmas personagens: a despeito da ampla profusão de literaturas periféricas, 80% das personagens são brancas, assim como 93,9% dos escritores. Algo importante se perde quando da recusa de construção de uma nação brasileira moderna, assim como quando se procura efetivamente construí-la. A opção fácil por uma ou outra sempre comporta um arriscado gesto de reducionismo.

A metáfora inicial que a MPB extraiu da bossa nova foi a de que o encontro da forma estética de nossa modernização tornaria possível imaginar (e, no limite, realizar) um novo horizonte de possibilidades, um modelo mais inclusivo, democrático e humano de modernização. Com os tropicalistas, o ciclo de otimismo construtivista é interrompido: o “novo mundo” já chegou sem redenção, e se inscreve em nossa miséria presente. O Brasil não mais como projeto, mas como a não identidade que já está aí. Sem a articulação das esquerdas, como ser de outro modo? Resta somente a virtualização do projeto de formação, e a MPB como assinatura de reconhecimento de que a modernização, bem ou mal, formou um todo (uma “geleia geral” que pode assumir qualquer forma que, no entanto, é passível de ser reconhecida pela ótica privilegiada da MPB). A maneira que a MPB encontrou para sobreviver naquele momento, sem converter-se em mera ideologia, foi assumindo um compromisso com sua própria verdade, que não é a mesma da esquerda nacionalista, embora a englobe. A tropicalia assume assim a condição virtualizada desse lugar de fala da MPB, revelando seu caráter de construção ideológica e suas contradições, que existem e são de classe. Ao mesmo tempo, preserva-se a radicalidade da forma estética moderna, que se inscreve no social sem se confundir com ele. A partir desse lugar será possível tanto contemplar nossas misérias como imaginar futuros alternativos. E se os negros fossem de fato incluídos na cidadania “bossa nova”? Jorge Ben. E se a tradição mineira, com seus assombros transcendentais populares, participasse efetivamente de nossa civilização? Clube da esquina. E se o potencial do povo nordestino fosse efetivamente incorporado ao destino da nação? Novos Baianos e o *Udigrudi* Nordeste. O acerto da forma garante a verdade da imaginação, com resultados estéticos valiosos.

Quando enfim o núcleo imaginário da nação desaparece do horizonte, e o capitalismo assume sua própria verdade desvinculando-se de projetos éticos, a solução tropicalista (assumir integralmente a virtualização do nacional) também é inviabilizada, justamente por aquele vínculo que o mantinha como parte integrante da longa história da MPB, movimento que depende de um modelo de inclusão social que sabe de sua própria impossibilidade, inscrevendo em seu inconsciente estético o possível e o impossível. Os tropicalistas assumem em definitivo a riqueza e os limites desse lugar que tira sua força da sustentação do paradoxo. No limite, se o projeto de esquerda se realizasse (a inclusão social concreta dos mais pobres) a MPB perderia o sentido – daí as fragilidades da canção de protesto. Mas se o projeto neoliberal se realiza, e o país abandona a fantasia de real democratização, o sentido da forma também se perde. A

necessidade “virtual” de materialização do nacional, contra o qual se insurge o tropicalismo, retorna assim como uma necessidade, em negativo, do próprio tropicalismo, cujo desaparecimento no horizonte inviabiliza seu projeto. A eficácia e potencial crítico de toda MPB, cujo ciclo viemos acompanhando, dependem em última instância do conjunto de contradições que lhe deram forma, e não por acaso a derrocada do desenvolvimentismo marca também o momento em que a MPB sai do centro ideológico da vida cultural brasileira.

A questão a ser colocada aqui, portanto, é mais radical do que a afirmação de “entreguismo” ou adesão do tropicalismo: e se o custo desse mecanismo que tornou possível o melhor de nossa produção (Pelé, Bossa nova, Machado de Assis), fornecendo uma imagem alternativa do projeto moderno a partir de sua falha em se realizar plenamente, tiver sido muito alto? Se mesmos esses desvios fossem ainda formas de continuar o mesmo princípio de auto reprodução do sistema, não seria o caso de abandonar esse modelo, assumindo que os ganhos são insuficientes para enterrar seus mortos? E se o caminho for dizer adeus ao que em nós houve de melhor, Machado de Assis, Pelé, João Gilberto, Jorge Ben, Guimarães Rosa, por aquilo mesmo que na plenitude de sua realização eles foram incapazes de entregar? Veja que não se trata de considerar tais realizações - como fez Aldir Blanc com Pelé - como marcadas pela insuficiência, mas ao contrário, como suficientes demais, pontos-limite de um projeto já concluído e cujos resultados serão escancarados pela periferia a partir dos anos 1990. Trata-se de considerar seriamente a possibilidade, como fez Chico Buarque, de que o ciclo formativo da canção chegou ao fim, e que precisamos agora apostar em outra coisa. Pois quando o projeto de formação começa a ruir, a MPB irá cada vez mais portar-se como significante vazio, incapaz de diferenciar-se do mero pop, uma vez que aquela *mínima diferença* que garantia a qualidade das obras deixa de fazer sentido enquanto espaço de imaginação crítica de nossa identidade. Com o abandono do projeto nacional a qualidade – essa diferença mínima - não é mais a marca de “brasilidade”, e os contornos começam a se borrar a ponto de a própria noção de MPB ir tornando-se cada vez mais impossível de se sustentar, a não ser, talvez, enquanto imagem comercializável.

Para o etnomusicólogo Carlos Sandroni, a ideia de música popular brasileira vincula-se essencialmente a certa concepção de povo¹⁷², que ganhou relevância profunda ao longo do ciclo desenvolvimentista no qual a música popular urbana teve grande influência ao representar as diversas formas de aliança entre o “povo” e representantes de esquerda. É nesse momento “que gostar de MPB, reconhecer-se na MPB passa a ser, ao mesmo tempo, acreditar em certa concepção de povo brasileiro, em certa concepção, portanto, dos ideais republicanos”¹⁷³. Havia um vínculo estreito entre a moderna música popular e certa concepção de nacionalidade, que será rompido ao longo das décadas de 80, quando então a sigla passa a significar outra coisa, de definição incerta. Até aquele momento, a força da noção de MPB esteve essencialmente ligada a confluência de três fatores principais: ela servia “como categoria analítica (distinguindo-se da música “erudita” e da “folclórica”), como opção ideológica e como perfil de consumo.”¹⁷⁴ Existia algo de substancial que conferia “unidade” a sua multiplicidade de gêneros e artistas, e que não mais se deixa reconhecer:

[...] a sigla se pretendia unificadora e era mesmo capaz de unificar. Era realmente possível que pessoas como Gil e seu público, sem qualquer incoerência ou artificialismo, de fato “preferissem todas”, criando, por assim dizer, um “espectro de gosto”, diverso, mas orgânico. (...) A partir dos anos 1990, pelo contrário, a afirmação “gosto de MPB” passa a só fazer sentido se interpretada como adesão a um segmento do mercado musical. De fato, nem a velha sigla nem qualquer outro termo parecem capazes de unificar ou sintetizar as múltiplas identidades expressas nas músicas brasileiras veiculadas pelos meios de comunicação, a partir de então (SANDRONI, 2004, p. 5).

A partir dos anos 80, pelas razões já discutidas, o substrato histórico da MPB ruiu. Aquele “B” da sigla, que ao longo do ciclo desenvolvimentista tinha evidência disputada, porém garantida, passa a sustentar-se no vazio, e o modelo de organização sonora baseado no princípio de modernização (adequação entre a matéria externa e a interna a partir de um projeto de racionalização autônoma dos materiais) perde seu substrato simbólico e material. A ruptura com a arena política e com o conteúdo utópico

¹⁷² SANDRONI, 2004, p. 4.

¹⁷³ Idem, p. 4.

¹⁷⁴ Idem, ibidem, p. 5.

conciliador que o alimenta – bem como a crise das grandes gravadoras - tem por consequência o fim mesmo da MPB enquanto núcleo organizador do sistema fonográfico brasileiro, deixando de ser seu padrão regulador, seu padrão pop privilegiado. Esse modelo de canção vinculava-se em profundidade à ficção simbólica do nacional desenvolvimentismo, que cumpriu seu ciclo (à direita) e foi abandonada. Com isso, a forma perde seu referencial e passa a girar no vazio, “correndo em pista inexistente”. Daí sua crise contemporânea, sentida por diversos artistas e intelectuais como Chico Buarque, Carlos Sandroni e José Ramos Tinhorão. Afinal, a sigla parece não se referir a mais nada, pura forma sem substância, esteticismo vazio. Artistas como Caetano Veloso, Chico Buarque, Milton Nascimento e Gilberto Gil permanecem como definitivamente consagrados, mas as principais novidades do mercado fonográfico não saem mais dessa linhagem estética.

Contudo, como vimos, o fracasso desse projeto é, até certo ponto, um pressuposto já inscrito na própria forma (os elementos de exclusão no projeto de “autonomia” da bossa nova). Daí sua dialética. Por já comportar em alguma medida a não realização social em sua forma, ela sobrevive ao longo dos anos 60 e 70, quando o golpe militar e o AI-5 separam definitivamente modernização de progresso social. No entanto, o desdobramento histórico desse movimento, que conduz a um gradual esvaziamento da perspectiva de formação, é a razão de sua diluição pós anos 80, uma vez que sua realização dependia do apego a esse núcleo imaginário negativo fundamental.

A emergência do Brock como música jovem (pop) por excelência, em substituição à MPB, é um dos momentos que marca a culminância desse processo. Um grupo como a Legião Urbana não vai propor uma mistura de punk com baião, ou samba com *hardcore*, e sim criar um som que remeta diretamente à sonoridade pós-punk de bandas como Joy Division, Smiths e The Cure. Em suma, não se fará rock com influência regional – como o *udigrudi nordestino* da década de 1970 – mas apenas rock, transposto diretamente do padrão internacional. Mesmo quando as letras visavam criticar algum aspecto da realidade brasileira, mantendo assim o horizonte nacional em questão, sua forma era por assim dizer diretamente “importada”, sem mediação, imediatamente antenada com o padrão internacional-popular da geração coca cola¹⁷⁵. A

¹⁷⁵ No entanto, é importante frisar que a referência local (mas será ainda nacional?) retorna à forma justamente pela impossibilidade periférica de fidelidade ao original. Nossa “impossibilidade criativa de copiar”, como definiu Paulo Emílio, marca da diferença local (que é diferente de nacional) que sempre

partir desse modelo internacional os roqueiros procuravam manter uma postura crítica diante da realidade sem, no entanto, relacionar essa criticidade com a diferença nacional, como fizeram os tropicalistas. Enquanto os tropicalistas se aproximavam do rock a partir da configuração de um projeto de identidade nacional, o Brock se via como que aliado desse projeto, embora ainda o mantenha como referencial em alguns casos. É verdade que os temas de algumas canções mantêm criticamente o nacional em seu horizonte (“Brasil”, de Cazuza, “Que país é esse”, da Legião Urbana e “Lugar Nenhum”, dos Titãs, são exemplares nesse sentido), e que alguns grupos, como o Paralamas do Sucesso - sobretudo a partir do disco “Selvagem” - colocam a identidade nacional como uma questão para a forma. Contudo, esteticamente o Brock se comporta de maneira radicalmente distinta das vertentes da MPB, uma vez que a nação, quando aparece, é sempre um referencial ao qual o sujeito se dirige enquanto se mantém do lado de fora, e não a matriz que garante a possibilidade da própria voz. Rompe-se com o padrão João Gilberto, e mesmo com o tropicalista. Os roqueiros, nesse sentido, não estão propriamente engajados no processo de construção da nação, mas buscam construir um tipo de identidade que não dependa mais diretamente desse conceito¹⁷⁶.

deixará um resto. É muito interessante nesse sentido comparar as trajetórias das bandas de rock nacional dos anos 80 com o rock da Jovem Guarda. Quando Roberto Carlos surge, sua imagem procura sobrepor aspectos de rebeldia e transgressão, próprias a imagem de rebeldia juvenil do rock, a comportamentos tradicionais de bom mocismo, os chamados valores da família brasileira, armando uma espécie de compromisso entre os Beatles iniciais e os Stones: “a constituição da prática discursiva da JG [é] fortemente marcada por discursos aparentemente antagônicos: de um lado, “aquela coisa de rock” que impulsionava todas as proposições no sentido do enunciado “Sexo, drogas e rock’n roll”; de outro, uma série de conservadorismos típicos de uma sociedade agrária e provinciana assustada com a crescente industrialização” (MENDES, 2008). Em termos estéticos, pode-se dizer que Roberto Carlos buscava conciliar um modelo de canção temática de tipo novo com um padrão de passionalidade comprometida com a tradição brasileira de música romântica, como o bolero e o samba-canção. Ora, um dos projetos principais do chamado Brock, ainda pouco discutido, também é propor uma atualização da canção passional brasileira. Artistas como Lulu Santos, Legião Urbana, Capital Inicial, Engenheiros do Hawaii, Titãs, longe de filiarem-se a vertente mais agressiva do rock (com faz o Sepultura) são grupos de música pop-rock “romântica”, que precisam ser compreendidos por sua vez em a relação seu próprio “avesso obscuro”, aqueles artistas classificados como bregas, ou românticos, que também procuram modernizar a música passional, tais como Fábio júnior, Guilherme Arantes, Roupas Nova, José Augusto, etc. Por isso nota-se a influência da canção italiana tanto em Jerry Adriani quanto em Renato Russo, assim como a presença da dicção carlista difundida em praticamente todos esses grupos (TATIT, 2004, p. 243). Por mais que nossos roqueiros se pautem por valores externos ao nacional, esse acaba por retornar, por assim dizer, pela porta dos fundos da música brasileira, seu lado mais desprestigiado e popular.

¹⁷⁶ Nesse sentido discordamos da afirmação de Rita Morelli de que o Brock “dos anos 1980, a despeito da ausência do sotaque, não representou uma retomada pura e simples desse rock mais urbano e de maior sucesso dos 70 e não se constituiu, dessa forma, em expressão direta do internacional-popular no campo da música popular brasileira, na medida em que também retomou, a seu modo, a tradição poética e política da MPB, engajando-se no processo de construção da nação” (MORELLI, 2008). As proposições

Desde então se pode acompanhar no Brasil uma verdadeira proliferação de gêneros vistos ora como imediatamente pop (afinados com uma lógica cuja base é externa, ou transnacional), ora como marcadamente regionalizados, mas em todo caso, não mais compreendidos como “nacionais”, ou “tipicamente brasileiros”:

Ora, os novos tempos que chegaram atrasados no Brasil nos anos 1990 não substituíram os critérios da nacionalidade e do engajamento por outros quaisquer que continuassem unificando e hierarquizando o campo da música popular: assim como aconteceu no mercado contemporâneo de música popular, em que a unificação deu lugar a uma segmentação radical, não mais orquestrada pela indústria fonográfica nem por nenhuma outra agência, esse campo se fragmenta, se descentraliza, se des-hierarquiza, numa palavra, deixa de ser campo, ao mesmo tempo em que deixamos de ser uma nação que se concebe como culturalmente homogênea (MORELLI, 2008).

Com o tempo a perda da referência nacional foi sendo gradativamente sentida inclusive no interior da própria MPB. Um dos aspectos mais emblemáticos dessa perda de referencial são as “migrações” frequentes que passam a ocorrer nesse campo. Artistas vinculados ao Brock, que procurou inicialmente legitimar-se em oposição à “velha” MPB, migraram para ela, sobretudo ao se desvincular do formato grupo (pois a MPB ainda se liga a certa noção de “autor” que pressupõe uma subjetividade criadora individual). É o caso de Cazuzza, Renato Russo, Arnaldo Antunes e Nando Reis. Mas talvez aquele que seja o caso mais emblemático de “migração” - a passagem da MPB (música popular brasileira) para MP (música pop) - é o de Roberto Carlos, justamente porque, como vimos, a própria definição mais precisa do significado de MPB adquiriu consistência a partir da oposição à emergência de Roberto Carlos enquanto fenômeno midiático, que aquela altura (meados de 1966) significava tudo aquilo que a MPB não queria\podia ser. O tropicalismo recoloca o debate em outros termos, mas não muda o efetivamente o “lugar” que Roberto Carlos ocupa no campo da canção brasileira, associado a canção de massa, brega, feita para consumo imediato, pertencente ao

de Morelli são importantes, contudo, para compreendermos as diferenças entre o Brock e o rap com relação a esse desenraizamento nacional. Enquanto o Brock afirma o não pertencimento territorial como marca de inserção do sujeito no mundo (reino das mercadorias?), o rap contrapõe a esse desenraizamento forçado da nação um enraizamento profundo, entre forçado e construído, na periferia. Creio que as diferenças entre a trajetória de Lobão e de Mano Brown são por si só significativas das consequências “políticas” de ambos os projetos.

mesmo campo “semântico” de autores como Amado Batista, Agnaldo Timóteo, Lindomar Castilho, Fernando Mendes, etc. Contudo, tanto a recepção quanto o consumo de Roberto Carlos tem se deslocado para o campo de maior prestígio. Diga-se de passagem, foi a MPB que “correu atrás” do rei, uma vez que o cancionista segue vinculado ao mesmo modelo de canção passional que o consagrou. Cada vez mais, o conceito de MPB se confunde com uma espécie de variação local de *pop music*, sem o substrato nacional que confere relevância à diferença.

Para alguns, esse movimento de “abertura” é algo a ser celebrado, pois significa o fim das amarras ideológicas como parâmetro de produção artística: o artista não faz mais música brasileira ou música estrangeira alienada, e sim música boa ou ruim, podendo transitar por entre os gêneros e estilos que bem entender. Além do que a questão de atribuição de valor se torna bem mais aberta: artistas pertencentes a campos desvalorizados a priori (como o gênero brega, ou romântico) podem ter sua qualidade reconhecida a partir de seus próprios termos, posto que a certeza do próprio lugar de estabelecimento de sentido foi abalada com a emergência de outras vozes. Para outros, o movimento é essencialmente problemático, pois na medida em que se apresenta como fim das antigas amarras, estabelece outras ainda mais rigorosas, que aparecem ideologicamente enquanto libertação, rebaixando a vida cultural de acordo com o valor de mercado. Em todo caso, essas transformações configuram-se enquanto conjunto de problemas a ser enfrentado pelos artistas contemporâneos, assumindo certo caráter agônico naqueles que tomam para si (ou são interpelados pela) a identidade MPB no cenário musical contemporâneo. Um dos casos mais emblemáticos, por seu elevado teor de autoconsciência formal e por sua posição de “porta-voz geracional”, é o do cancionista paulistano Rômulo Fróes.

1.6. No chão sem o chão: uma forma a procura de fundamentos.

Despregado de um projeto econômico nacional, que deixou de existir em sentido forte, o desejo de formação fica esvaziado e sem dinâmica própria. Entretanto, nem por isso ele deixa de existir, sendo um elemento que pode ser utilizado no mercado das diferenças culturais e até do turismo. A formação nacional pode ter deixado de ser uma perspectiva de realização substantiva, centrada numa certa autonomia político-econômica, mas pode não ter deixado de existir como feição histórica e de ser talvez um trunfo

comercial em toda linha, no âmbito da comercialização internacional da cultura (SCHWARZ, 1999, pp. 57-58).

Na fase “heroica” da MPB, o trânsito entre os elementos sentidos como distintos ou mesmo opostos estava comprometido com um projeto de formação de um país moderno, capaz de conciliar o mais tradicional com o mais contemporâneo. Movimento interpretado em termos de desprovincianização do país, de contornos anti-imperialista, moderno e crítico. A MPB contemporânea, por sua vez, vê-se confrontada com um contexto onde essa imagem perdeu relevância, ou interesse. Desfeita a ‘ilusão’ – o país enquanto comunidade imaginada – resta a realidade informe dos objetos desprovidos de densidade. Portanto, se a imagem do país se torna uma fantasmagoria, pulverizada em especificidades regionais, sua forma, cujos pressupostos são globalizantes, faz referência a que? Criar boas canções a partir da mistura de elementos díspares é um projeto da nova MPB tanto quanto da canção de mercado de produção mais cara. Portanto, a possibilidade de posicionar-se criticamente em relação à indiferença pop, sem perder de todo seu interesse comercial, é uma questão decisiva para os artistas contemporâneos.

Um dos cancionistas mais conscientes dos impasses da cena musical contemporânea é o compositor paulistano Rômulo Fróes. Além de músico, Fróes é artista plástico, tendo trabalhado por muito tempo como assistente do também artista plástico, escritor, ensaísta, compositor e letrista Nuno Ramos. Tem ao todo quatro discos solos lançados¹⁷⁷ e dois com o grupo "Passo Torto"¹⁷⁸, do qual participam Kiko Dinucci, Rodrigo Campos e Marcelo Cabral. É um dos principais interlocutores da cena musical contemporânea, realizando documentários, trilhas sonoras, curadorias, produção de discos e shows de outros artistas, além de publicar textos críticos sobre música e cultura brasileira. Em seus diversos textos e entrevistas o artista apresenta uma visão bastante lúcida dos caminhos e desafios do cenário contemporâneo, além de produzir uma obra de inegável qualidade, a despeito de suas contradições e problemas cujos sentidos podem nos ajudar a seguir em nossas reflexões.

Segundo Fróes, a luta tropicalista para ampliar os horizontes estéticos da MPB, que forçou a uma rearticulação radical de todo o campo da canção popular, cumpriu o

¹⁷⁷ São eles “Um labirinto em cada pé” (2011), “No chão sem o chão” (2009), “Cão” (2006) e “Calado” (2004).

¹⁷⁸ “Passo Torto” (2011) e “Passo Elétrico” (2013).

seu destino e se torna ponto de partida irrecusável para a atual geração. A liberdade de mistura e o rompimento das fronteiras não é mais algo que a “geração internet” tenha que reivindicar, mas a condição de onde ela precisa partir. O que era uma espécie de profissão de fé tropicalista surge “naturalmente” no *tecnobrega* de Gaby Amarantos, quanto esta, por exemplo, rima o estrangeirismo “Love” com o popularíssimo R\$1,99¹⁷⁹, sem causar o menor efeito de estranhamento:

Tem uma geração inteira que ouve Aracy de Almeida e ouve Ramones, e tudo é música e tudo vale. É uma espécie de realização da Tropicália. O Caetano fazia isso de um jeito pragmático. Falava que o Odair José era foda pra neguinho ficar putto. Não é à toa que quando o Caetano faz algo desse tipo hoje em dia não dá certo. Quando ele canta “Um tapinha não dói” ninguém fica putto mais, porque o Curumin canta “Feira de Acari” com mais propriedade. O Kassin faz guitarrada paraense, fala que acha o Chimbinha foda e não tem nada demais. Não precisa ter discurso. Se o Caetano falasse nos anos 60 que guitarrista foda era o do Genival Lacerda, pronto, neguinho pegava no pé. (FRÓES, 2010).

Contudo, a liberdade dos materiais, ao mesmo tempo conquista estética progressista e consolidação mercadológica, acaba por cobrar seu preço. A tropicália é a grande responsável por romper com as distinções entre cultura elevada e rebaixada, que sempre portam algo de artificial e excludente. Hoje os criadores não tem um campo específico ao qual obrigatoriamente tenham que se reportar, e o acesso a gêneros e estilos assume proporções inimagináveis para a geração anterior. Tudo está como que à disposição, deixando o artista “livre” para lidar com todos os materiais. Entretanto, essa mobilidade concentra-se na “superfície”, sem exibir um princípio possível de organização estética que diga respeito a uma totalidade, sem o que não é possível escapar da mediania pop, mesmo com uma proposta mais experimental (será no máximo um produto “diferenciado”). O problema passa a ser então como destacar-se, uma vez que não há mais um paradigma principal, ou um norte de questões que direcionam a forma¹⁸⁰. O horizonte é o mesmo do tropicalismo – criar um projeto de

¹⁷⁹ “Ex Mai love”, canção de Veloso Dias, interpretada por Gaby Amarantos.

¹⁸⁰ As formulações de Romulo Fróes encontram ressonância no diagnóstico adorniano da arte de sua época: “Com efeito, a liberdade absoluta na arte, que é sempre a liberdade num domínio particular, entra em contradição com o estado perene de não-liberdade do todo. O lugar da arte tornou-se nele incerto. A autonomia que ela adquiriu, após se ter desembaraçado da função cultural e dos seus duplicados, vivia da

música pop que não seja meramente mercadológico - porém sem contar com aquela mínima diferença nacional que garantia o devido afastamento crítico. Em outras palavras, agora que todo material pode servir à criatividade do cancionista e sustentar seu projeto, de que forma essa mistura adquire consistência e relevância?

Acredito que a minha geração seja a realização da tropicália, *só que de forma rebaixada*. Ao contrário das premissas do movimento tropicalista - que se dá pela chave da afirmação, do enfrentamento, da expansão dos limites, da provocação, da liberdade, da alegria - realizamos seu programa, pela chave do fracasso. *Se não há mais um país para se organizar nem um estado de interesses definidos para se derrubar, ir contra o quê, ou contra quem?* Ao implodir as fronteiras culturais, de certa maneira *a tropicália implode também a possibilidade do surgimento de um novo pensamento dentro da música brasileira*. É sintomático que a última grande discussão sobre os rumos da canção popular seja em torno de sua possível morte, questão surgida na brilhante e já clássica entrevista de Chico Buarque. [...] Vou tentar formular melhor essa afirmação. *[Essa geração] é tropicalista por não fazer distinção entre alta e baixa cultura, por aceitar todos os gêneros musicais*, por tomar posse da história da música brasileira, por não temer a experimentação, por não temer a tradição, por não rompê-la, por não segui-la. *É talvez mais banal* - e, por isso, menos vigorosa - *por não ser mais este um pensamento forte sobre a música e a cultura brasileira*, e sim um comportamento natural dessa geração. A tropicália conquistou isso para a gente, implodiu as fronteiras. Crescemos sob sua premissa, por isso não pensamos sobre isso (FRÓES, 2011, s/n, grifos nossos).

O nível de autoconsciência crítica e artística impressiona, sobretudo por ser um tanto incomum no meio da canção. “Ir contra o que, ou contra quem?”. Diga-se de passagem, esse trecho deixa claramente expressa a diferença entre a perspectiva da nova MPB e do rap, todo construído a partir da definição precisa de quem são seus inimigos e, sobretudo, as vítimas do processo. Em todo caso a perda da referência nacional torna essa geração mais “livre” e, ao mesmo tempo, “menos vigorosa”, uma estética de pouco aprofundamento, cuja base é “uma cultura do entretenimento muito forte”, contra a qual os artistas do circuito alternativo procuram se contrapor, sem que seja possível voltar

ideia de humanidade. Foi abalada à medida que a sociedade se tornava menos humana” (ADORNO, 1970). Com relação ao argumento aqui desenvolvido, podemos substituir o conceito de humanidade pelo de nação, o que obviamente complica a própria concepção de autonomia tal como definida por Adorno.

para a posição confortável e “elitista da zona sul carioca, dos festivais universitários, uma cisão entre a elite e a música popular”, definitivamente superada pelos tropicalistas.

O cancionista Rogério Skylab, em sua excepcional página na internet em que discute temas os mais variados com rara lucidez (Becket, Milan Kundera, Luis Costa Lima, Fluminense, Travestis, etc), define o *distanciamento* como um dos movimentos básicos da música popular contemporânea, em um artigo que tenta definir alguns dos alicerces da obra de Rômulo Fróes¹⁸¹. Ele denomina esse princípio como *estética do longe* em oposição à *estética das entranhas*, que tem pouco espaço midiático e é mais bem representado por artistas da “velha guarda”, como Tom Zé, Jards Macalé e Luiz Tatit, além, obviamente, do próprio Skylab. A principal característica da estética do longe, como o próprio nome sugere, é o *distanciamento*, que permite se aproximar dos objetos sem propor com eles um vínculo mais orgânico:

Mas o que sinceramente acredito, é que o ponto em comum [desses artistas] é o distanciamento. Essa nova estética privilegia o longe: visita-se o samba, por exemplo, mas sem grandes envolvimento. A pele, o invólucro, é o que importa. Um samba elegante dá-nos conta de um samba que já não é mais samba: é apenas citação (SKYLAB, 2014).

Nesse contexto os materiais parecem estar como que à disposição do artista em uma rede global cujos estímulos vêm de toda parte, podendo ser utilizados sem a necessidade de se criar vínculos orgânicos mais profundos. Tais formas, portanto, carecem de “fundamento”, pois, deslocados de seu contexto de origem, são apropriados enquanto matéria vazia e desenraizada - cuja imagem básica é o modo de funcionamento da mercadoria enquanto espetáculo debordiano, pura forma sem substância. Segundo Skylab, diante dessa multiplicidade a girar no vazio, o artista pode optar por dois movimentos complementares. Ele pode agir como se as imagens fossem elas mesmo uma realidade em si, desvinculadas de uma historicidade própria, a partir de um mecanismo de super-identificação fetichista. É o que faz, por exemplo, as inúmeras bandas *indie* que procuram soar como Beatles, Roberto Carlos, ou um grupo de R&B dos anos 40. Ou um grupo de “samba tradicional” que se apresenta em um bar chamado “Favela” cobrando R\$50,00 de couvert. A estética nesse caso é mera celebração indulgente de si própria, com resultados no geral inexpressivos, sobretudo quando a

¹⁸¹ SKYLAB, Rogério. Rômulo Fróes. In: *Godard City*. 02\05\2010.

imitação é convincente. Seu objetivo é parecer com o que já se parece, de modo que o ouvinte nunca possa ouvir efetivamente pela primeira vez, seguindo o princípio de redundância identificado por Adorno como padrão de escuta na indústria cultural.

Mas o distanciamento permite ainda outro princípio de relação com os materiais. Ao invés da super-identificação fetichista, realiza-se o aparente transitar incessante em torno de um centro vazio, metamorfose como jogo de cena sem relevância. É quando o artista mistura o samba com o reggae, o maracatu com o forró, o funk com o sertanejo, da mesma forma que se combinam sapatos e camisas a partir de regras tão rigorosas quanto inconsistentes. O resultado não consegue alcançar o pretendido efeito de liberdade e vitalidade, pois seu sentido é, sobretudo, conservador. O ponto de partida é ainda a virtualidade ou imaterialidade dos materiais sonoros contemporâneos, mas ao invés de se escolher apenas um deles para reprodução fetichista, transita-se por todos como por entre peças de museu, a partir de certo sentido primário de indiferenciação, que remete ao circuito da forma mercadoria descrito por Marx:

Daí porque o novo caminho para a canção, pela perspectiva de Rômulo, tem um sentido de preservação. É como se estivéssemos num museu natural e encontrássemos velhos dinossauros preservados pela ciência. Aqui Caetano, aqui Chico, aqui Djavan, aqui Nelson Cavaquinho, aqui Los Hermanos (SKYLAB, 2014).

Nesse sentido, ambos os movimentos partem de uma mesma negação do que lhes é essencial: *a inexistência de um Significante Mestre capaz de conferir sentido à estrutura*. Note-se que se por um lado parecemos estar ainda no campo inaugurado por João Gilberto (daí o vínculo desses artistas com a sigla MPB), na medida em que esta também assume certo distanciamento primário que virtualiza sua matéria, por outro o caminho é o exato oposto, pois a nova batida de João se apropria dos materiais de modo a “violentá-los”, inserindo-os em uma dinâmica que, partindo do mesmo, é já sua transfiguração. Os objetos não são organizados em um novo sistema de maneira contemplativa, porque a distância original é ressignificada quando os objetos são articulados em outro campo de significação, sem prejuízo da organicidade do resultado final. Ao fim do processo os materiais não estão mais indiferentes uns aos outros, construindo novos sentidos de oposição e confluência. Digamos que a fórmula desenvolvida por Walter Garcia para definir a estética de João Gilberto, a *contradição*

sem conflitos, que marca a história da MPB em sua fase heroica, é aqui substituída por uma *sobreposição não conflituosa* cujo resultado é contemplado melancolicamente pelo artista, impotente.

Em suma, o projeto de Rômulo Fróes parte de um diagnóstico preciso da situação contemporânea pós-indústria fonográfica, enxergando lucidamente seus dilemas e impasses, e faz uma aposta estética arriscada. Não por acaso, o ponto de fuga privilegiado tanto em sua obra quanto em suas inúmeras e interessantes entrevistas é a *tropicália*, movimento que formalizou e deu sentido para as principais contradições do projeto de modernização da MPB. O que podemos depreender daí é que a “descida aos infernos” tropicalista se completa na nova geração - quando o projeto de integração nacional efetivamente se dissolve, pondo abaixo a falsidade ideológica de todas as distinções do projeto moderno – fazendo emergir com toda força a impossibilidade de sustentação de um horizonte totalizador. A resposta que Fróes oferece a essa “perda de chão” é criar uma espécie de lugar impossível de enunciação, sustentando um projeto ao mesmo tempo em que expõe sua impossibilidade, sem contar com a possibilidade do salto tropicalista que indica essa fratura como marca de nossa nacionalidade. *No chão sem o chão*, como indica o título de um dos seus discos. Ocupar um lugar virtualizado e impossível tomado desde já como estruturado pela fantasia, sem significá-lo com nenhum conteúdo “positivo” prévio de realidade.

O elemento complicador aqui é que já existe um lugar em que tais misturas acontecem, e que o racionalismo de Fróes pretende escapar a todo custo - mesmo porque sua posição “marginal” no interior do mercado fonográfico não oferece muitas alternativas. O mercado parte justamente desse princípio de indiferenciação absoluta dos elementos em nome da cultura de entretenimento. A proposta de Fróes consiste em aceitar o pressuposto de que os objetos estão liberados (e o ponto rasurado aqui talvez seja que essa perspectiva é uma ideologia entre outras, ou seja, não deixa de ser verdade, mas também não é bem assim) e, ao mesmo tempo, criar pontos de resistência em seu interior – suas canções sempre sustentam algum “corpo estranho”. Compor um samba que desde saída seja *indie* e, ao mesmo tempo, profundamente popular. Um projeto tropicalista nesse sentido, mas em um momento em que as misturas já estão consolidadas como *mainstream*, quando um “medalhão” da MPB cantando “um tapinha

não dói” não incomoda mais ninguém¹⁸². Em suma, criar estranhamento sem acreditar que existam razões para se estranhar coisa alguma, sem levantar bandeiras. Criar não uma identidade móvel, mestiça, mas a identidade da não identidade. Em termos de resultado, como indicou Rogério Skylab, o que se configura muitas vezes é o efeito de duplicidade que aplaina as contradições entre os materiais:

De qualquer maneira, o efeito da duplicidade não será o do choque; antes, pelo contrário, está inserido na estética do longe, que mais amortiza os objetos do que os intensifica (SKYLAB, 2014).

Por outro lado, nos melhores casos esse girar em falso irá resultar em verdadeiras anti-obras que fazem da relação negativa com sua matéria a condição de um não-existir, ainda assim, fundamental, como em “Anjo”¹⁸³. Ou seja, em Rômulo Fróes existe o transitar por entre formas distintas que não causa mais estranhamento (pop) e um desejo, expresso materialmente no timbre e nas letras, de que elas sejam estranhas (“Tudo que Pesa”), façam diferença. Um duplo movimento que se mantém estancado, que não cria organicidade suficiente enquanto projeto (o que talvez não fosse “problema” caso essa organicidade não fosse uma exigência da forma). O projeto fracassa, o fracasso é racionalizado e tornado tema, reduplicando-se infinitamente. Daí o teor melancólico, de vitória na derrota, que assume o esteticismo como horizonte último¹⁸⁴ dessa arte que “não tem mais grandes questões para lidar”:

¹⁸² A pergunta que resta também é óbvia em certo sentido: o que acontece quando a funkeira Tati Quebra Barraco canta a mesma canção? Ou ainda, será que a Tati tem a mesma legitimidade que Caetano para opinar sobre questões estéticas para o público de Rômulo Fróes, o que indicaria um trânsito cultural efetivo? A partir de onde exatamente é possível afirmar essa pluralidade? A ideia de que as fronteiras culturais deixaram de fazer sentido é verdadeira até certo ponto, mudando de sentido a partir da perspectiva encenada.

¹⁸³ “Depois da conexão impetuosa frustrada com a realidade, ironicamente afirmado (e revogado como objeto inerte) fica da canção só o que cabe aos “anjos tortos” pois é inacessível aos homens: afirmar-se pelo sobre/subumano invertido, pela ideia do amor no ódio e na desconfiança, pelo poder de elevação espiritual da arte tomando forma em algo que, embora não o seja, tem estatuto de lixo cultural. Fica a transmutação da aparência ordenada da realidade segundo um ponto de vista humanizado para a aparência de um caos fragmentário feito de estilhaços de coisas, impressões, impulsos – tudo provocativamente voltado contra as ilusões do ouvinte e concentrado na construção de si mesmo como objeto” (PASTORELLI, 2015).

¹⁸⁴ “É com a Internet, esta ferramenta que mudou nossa percepção de mundo, onde se deparam a toda hora com tudo, quero dizer “tudo”, que já foi dito, pensado e vivido por todos, no passado, no presente e às vezes parece que até no futuro, que os artistas de hoje produzem. E se eles se fartam dessa nova ordem, a carga de influência que sofrem é tamanha e tão diversa, que talvez seja impossível a formação de um

Fazemos nossos discos, distribuimos nossas canções, tocamos para nossos amigos. Não nos reportamos a ninguém, não negamos ninguém, não duvidamos de nada. Alimentamos nosso anonimato, fugimos do fracasso iminente [...] Nunca foi tão importante fazer e pensar arte. *Justamente quando tudo parece ter perdido relevância, quando a criação se torna tão desencantada, sem propósitos históricos, estéticos ou políticos, é a hora de se voltar à arte como fruição pura e simples* (FRÓES, 2011, s/n).

Bem diferente é a resposta dada por Mano Brown - para quem ficar vivo é a grande questão a se enfrentar - diante do mesmo quadro de irrelevância generalizada que se apresenta para o artista contemporâneo¹⁸⁵:

“Eu não sou artista. Artista faz arte, eu faço arma. Sou terrorista” (BROWN, 1988).

Em todo caso, como nos aponta o artigo de Carlos Sandroni¹⁸⁶, o que parece estar em jogo é a problematização e insuficiência da própria categoria MPB enquanto mecanismo de distinção analítica, justamente porque o referencial da modernização nacional, outrora seu objeto de disputa privilegiado, obscureceu-se. Mudança essa que afeta o panorama cultural brasileiro como um todo. Paulo Arantes, por exemplo, extrai

“novo” pensamento sobre música popular brasileira hoje e talvez não seja mesmo mais tão necessário. O que é necessário ainda e sempre, é que se produza arte boa, mesmo que esta tão somente revele as influências de quem a criou” (FRÓES, 2009).

¹⁸⁵ Obviamente que a proposta estética de Romulo Fróes não é a única opção dos artistas da “novíssima MPB” – embora reconheçamos sua centralidade, tanto pela qualidade da obra quanto por suas intervenções no debate cultural. Uma das formas de escapar ao impasse contemporâneo é invocar o passado (samba) como fantasmagoria, não como um material da música brasileira entre outros, que pode ser mobilizado para uma nova linguagem, mas como uma tradição vinculada a uma experiência decisiva e que não faz parte do lugar de enunciação proposto. Muda-se o ponto de partida. Em Rodrigo Campos (autor de dois discos “São Mateus não é um lugar assim tão longe” e “Bahia fantástica”) tudo decorre do samba e de seus personagens, como aquilo que não estando presente, confere sentido à experiência, porque está presente em outro lugar. As canções também organizam-se em torno dessa ausência fundamental, mas tira sua vitalidade das tradições periféricas, que não podem ser mimetizadas, mas são acompanhadas de perto por letra, melodia, acompanhamento musical e temas do vilão. O que se lamenta não é o fim de um modelo de canção (a MPB), mas a existência de outra tradição que está viva, mas só pode acontecer em outro lugar, outro espaço de representação que não aquele. São Mateus, onde o metrô não chega, ou em uma Bahia fantástica, perdida em algum lugar ao mesmo tempo próximo e distante.

¹⁸⁶ SANDRONI, Adeus à MPB, 2004.

algumas consequências dessa mudança de paradigma para o campo da teoria crítica local. Segundo o filósofo, por mais que ninguém ainda acredite “seriamente” na formação do país, os critérios de análise permanecem sendo os mesmos atribuídos àquele paradigma. É preciso, então, romper com tais critérios - com o risco de mitificação - sempre atentando para o aspecto de fracasso presente nesse abandono, assim como para as implicações em termos de derrota de um projeto político mais ou menos consistente, com conteúdos progressistas e conservadores em disputa:

É uma longa história, mas suponho que essa famosa tradição crítica brasileira – feita de um pouco de sociologia, marxismo, literatura brasileira, interpretando o Brasil como periferia do capitalismo – se esgotou. [...] Então ela se tornou uma máquina retórica. Sabemos quem é herdeiro dessa tradição pela maneira pela qual escreve artigos, ensaios, teses ou livros de interpretação cultural do Brasil – pode ser sobre indústria cultural, cinema, literatura, sociologia, política. Para qualquer assunto mobiliza-se essa maquinaria conceitual, que inclusive reflete sobre si mesma. Ela virou uma máquina retórica que não tem mais nada a dizer. Está encerrada. Ou então recapitula o que fez (ARANTES, 2009, p.118).

Enquanto vigorou, a ideia de formação nacional comportava importantes aspectos progressistas, políticos e culturais, e seu abandono em parte deve ser lido no aspecto mais amplo da vitória das forças conservadoras. Contudo, mesmo em sua dimensão mais crítica à esquerda, a formação também comportava um elemento “conservador”, espécie de chumbo a lhe tolher o voo rumo a emancipação, vinculado ao projeto de desenvolver um Estado moderno, competitivo e capitalista:

Essa teoria crítica tradicional brasileira tinha, digamos, o chumbo que fazia com que não pudesse levantar voo definitivamente, o chumbo que lhe pesava nas asas era o vínculo com o poder do Estado. Mesmo um comunista como Caio Prado tinha em mente – na revolução brasileira – uma coisa indefinida, que passava pela constituição de um poder central de estado; era importante ser grande funcionário, criador de instituições, inventar novas formas institucionais, etc. O intelectual tinha proximidade com o poder e a massa ficava delegada aos partidos (ARANTES, 2009, p. 121).

Em seus aspectos mais avançados a perspectiva da formação, que segundo Roberto Schwarz deixava o país mais inteligente, permitiu o desenvolvimento de obras

formalmente consistentes, atentas a matéria local, capazes de formalizar as contradições do país a partir de uma interrogação radical de sua própria matéria. Contudo, seu vínculo com o projeto de modernização periférico capitalista retorna em sua face mais perversa no interior mesmo da dialética de seu desenvolvimento, levando enfim a seu próprio desaparecimento. Na feição paulistana da novíssima MPB, o desaparecimento desse substrato nacional se materializa na dificuldade dos artistas em estabelecer um elemento de organização dos materiais, uma vez que o referente da totalidade se perdeu. Como organizar a matéria formal de modo a escapar da irrelevância? Como dotar-lhes de substância, captando seu “teor de verdade”? Como atribuir sentido a essa organização de modo a escapar de um modelo puramente mercadológico, ainda que crítico, sem que os lugares em que é possível contrapor-se efetivamente aos mecanismos de indiferenciação do mercado estejam disponíveis? Ou nos termos do horizonte histórico que estamos acompanhando:

[...] aprofundando-se o fosso entre economia e nação, a identificação pela cultura na falta de um suporte material que lhe dê lastro social coletivo, torna-se uma operação fraudulenta de fabricação de uma imagem a mais a ser lançada no mercado (ARANTES, 1997, p. 6).

Acrescentamos que esse é um risco que se corre a despeito da qualidade do resultado final. Nesse caso, o problema gira em torno da possibilidade de se estabelecer um referencial com poder de organização de todo o projeto estético sem, contudo, deixar-se aprisionar em um modelo previamente determinado de produção. Para Rômulo Fróes, um dos caminhos possíveis consiste em propor um trânsito livre entre os elementos, como no pop, problematizando, contudo, esse lugar de indiferenciação absoluta ao enfatizar que o sistema de organização dos materiais sonoros não é um espaço de celebração não conflituosa entre as partes, pois o de fora está sempre a espreita, como aquele Outro fantasmático que irá dotar de sentido essa movimentação. Ou seja, não estamos no território da livre equivalência das mercadorias, o mercado como o melhor dos mundos. A questão, contudo, retorna: como fixar tal ponto de referência, estável em sua própria instabilidade, sem recorrer a uma matéria exterior que, de toda forma, já não está mais garantida? Como fazer com que os materiais adquiram “peso”, criticidade, a partir dessa condição informe? É esse, pois, o lugar em que se (des)encontra hoje a tradição da canção a que se refere Chico Buarque. Um lugar

tão evanescente que mal faz sentido falar ainda em MPB, pois os termos da sigla, outrora tão evidentes, estão colocados em “suspensão”, sem que tenham se forjados outros.

Em “Os sete fôlegos de um livro”¹⁸⁷ ensaio em que analisa a importância da *Formação da Literatura Brasileira*, de Antonio Candido, Roberto Schwarz encerra sua argumentação com um grande salto para o presente, assumindo a perspectiva atual de desagregação do horizonte emancipatório ao qual se ligava a ideia de formação. Procura então, de forma sumária, levantar algumas hipóteses sobre o que acontece com essa ideia nesse novo contexto – e, da perspectiva que nos interessa, de todo o caldo cultural envolvido em seu projeto. A primeira é uma conclusão, por assim dizer, “tropicalista”, que reconhece que a formação perdeu o sentido, “desqualificada pelo rumo da história”, não passando de uma ilusão desde o início, a qual é melhor abandonar. Na sequência, contudo, frisa que esse abandono realista não deve ser realizado de forma celebratória, pois sua superação histórica é regressiva, e faz parte do movimento de desagregação do capital. Nesse sentido, a cultura formada “funciona como um antídoto para a tendência dissociadora da economia”, contendo um elemento antibarbárie fundamental. Seguindo na dialética, Schwarz realiza nova reviravolta conceitual, apontando agora para os riscos de insistir no horizonte da formação, que “despregado de um projeto econômico nacional, que deixou de existir em sentido forte (...) fica esvaziado e sem dinâmica própria”, livre para funcionar como ideologia. A complexidade da análise é notável, e o mesmo elemento – o conceito de formação - que contém aspectos antibarbárie, potencialmente críticos, vai funcionar como ideologia no plano mercadológico mais raso. Completando o ciclo, finaliza o crítico, se é certo que o horizonte nacional deixou de fazer sentido, isso significa apenas que os constrangimentos locais mudaram de sentido, e não que deixaram de existir em um sistema de integração multicultural global. O diagnóstico final de Schwarz, voltado para a literatura, é claramente negativo, uma vez que a coloca em uma posição meramente contemplativa: “O sistema passa a funcionar, ou pode funcionar, como algo real e construtivo na medida em que é um dos espaços onde podemos sentir o que está se decompondo. A contemplação da perda de uma força civilizatória não deixa de ser civilizatória a seu modo”¹⁸⁸.

¹⁸⁷ SCHWARZ, 1999, pp. 46-58.

¹⁸⁸ Idem, p. 58.

Contudo, para uma perspectiva que reconhece que o caminho da formação não é o único a oferecer horizontes de emancipação possíveis, é certo que o encerramento de seu ciclo comporta uma oportunidade histórica nova. Como afirma Edu Otsuka¹⁸⁹, o desmoronamento das ilusões, que o ensaio de Schwarz registra, é também um “ponto de partida para a reinvenção da crítica à luz do presente”. E se a teoria e a crítica universitária passam a impressão de não ter ainda respondido à altura dos desafios contemporâneos, no campo estético, sempre alguns passos à frente, já se produziram respostas consistentes e de grande relevância. Uma delas, ligada à cultura hip hop e a emergência de um novo modelo de subjetividade negra e periférica.

¹⁸⁹ OTSUKA, 2013, p. 211.

CAPÍTULO II

“Haiti” e o projeto de rap mestiço

2.1. O ponto de vista mestiço

Acompanhamos até aqui algumas das principais contradições e conflitos contidos no próprio projeto emancipador do processo de modernização da canção popular brasileira, que confere forma estética ao modelo de formação nacional, tornando-se um lugar privilegiado de autocompreensão e imaginação do país ao longo de seu período desenvolvimentista. Esse ciclo encerra-se em meados dos anos 1980, quando enfim esse projeto – a ideia de que para se criar uma nação é preciso integrar os mais pobres ao campo da cidadania - se esfacela, levando consigo a evidência da dimensão política do conceito de nação que, se a rigor nunca se constitui, deixava de funcionar inclusive enquanto parâmetro simbólico e ético, gerando efeitos devastadores. Vimos que nesse momento a MPB – se é que ainda faz sentido usarmos essa sigla - como forma de representação e disputa dos sentidos da identidade nacional passa a “girar em falso”, pois sua substância histórica foi interrompida, acarretando importantes consequências formais cuja imagem-limite é a de uma forma desprovida de substância. Aquela época de ouro, em que imperava uma espécie de feliz coincidência entre ideais progressistas, dinâmica de mercado e identidade nacional, ficara para trás. Será precisamente esse o contexto de emergência do rap, que surge enquanto formalização do fracasso do nosso projeto de formação – daí seu forte conteúdo crítico - e como resposta ao rebaixamento geral das expectativas, a partir do comprometimento radical (simbólico e concreto) com os socialmente marginalizados, sem horizonte redentor à vista.

Historicamente, é possível contextualizar a emergência do movimento hip hop, do qual participa o rap, no fim do longo ciclo ditatorial brasileiro. Nesse momento de abertura política, observa-se “um aumento do teor crítico das produções em diversos campos da cultura de massas, telenovelas, programas humorísticos, escolas de samba, canção”¹⁹⁰, resultantes da euforia com o período de redemocratização (retratado por Chico Buarque e Francis Hime em “Vai Passar”). Assim como um aumento de

¹⁹⁰ TIARAJU, 2013, pp. 74-75.

visibilidade de diversas lutas por identidade (gênero, raça, etc.), que buscam assumir o primeiro plano no cenário nacional, reivindicando a inclusão de suas demandas nas pautas políticas do país. Dentre elas, o movimento negro teve um destaque fundamental no período, conforme atesta o sociólogo Tiarajú D'Andrea:

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 (TIARAJU, 2013, p. 77)

Incorporando o repertório de denúncias do movimento negro via rap estadunidense e suas influências políticas – como Malcon X, Martin Luther King, Black Panthers – o grupo de rap paulistano Racionais MC's¹⁹¹ se torna um dos principais porta-vozes da questão negra da época. Diga-se de passagem, é verdade que ao longo dos anos 1990 a cultura de massas em geral incorporava certo *orgulho negro* em suas temáticas, com caráter mais ou menos engajado, como pode ser observado pelo resgate da tradição afro no movimento do Axé baiano, ou ainda nas referências explícitas ao negro em diversos grupos de pagode romântico, como *Raça Negra*, *Só preto sem preconceito*, *Negritude Jr.*, *Grupo Raça*, etc. Contudo, será com o rap que a dimensão política desse resgate se tornará mais explícita, por sua associação entre negritude e marginalidade periférica como forma de crítica social.

Não seria exagero afirmar que com o fim do ciclo de formação - quando a própria ideia de “nação” perde aquele vínculo imaginário mínimo com o Real - conceitos importantes como *negritude* e *periferia* começam a ser apropriados pelos sujeitos socialmente marginalizados, de modo a transformá-los em instrumentos de identidade e resistência. O movimento deve ser compreendido de forma dialética: por um lado o Estado progressivamente abandona seu papel de inclusão social, a partir de

¹⁹¹ O Racionais MC's é formado por Mano Brown (Pedro Paulo Soares Pereira), Ice Blue (Paulo Eduardo Salvador), da Zona Sul de São Paulo, Edy Rock (Edivaldo Pereira Alves), e KL Jay (Kleber Geraldo Lelis Simões), da Zona Norte.

um conjunto de reformas neoliberais que fragilizam as conquistas sociais 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”¹⁹², colaborando com um aumento vertiginoso da violência, que atinge níveis alarmantes. Por outro, precisamente por conta desse caráter emergencial que a vida assume, a população periférica irá procurar formas de organização para conter a violência e seguir vivendo. “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”¹⁹³. Nesse sentido, a periferia aparece enquanto “sintoma” do fracasso da formação, ao mesmo tempo encarnação da impossibilidade de construção do país, o ponto cego do sistema, e o lugar em que é possível construir formas de resistência para além desse paradigma, no mais, superado. E o rap enquanto trilha sonora desse processo emerge ali onde bossa nova, MPB e tropicalismo fracassam, constituindo-se enquanto interrupção, ou antes, efeito colateral do sistema cancional proposto como forma imaginária da modernização brasileira.

Seguindo, pois, em nosso processo de investigação estético\ideológico do sistema cancional brasileiro, realizaremos uma comparação entre as obras de Caetano Veloso e dos Racionais MC’s para melhor definir alguns dos principais aspectos decorrentes dessa mudança de paradigma. Evidentemente, a escolha dos nomes não se dá aleatoriamente e, por isso, convém elencar rapidamente alguns dos aspectos que a motivaram. Em relação aos Racionais, existe certo consenso de que se trata do mais importante grupo de rap brasileiro, além de um dos mais relevantes acontecimentos da cultura brasileira nos últimos vinte anos. A escolha justifica-se, pois, pela centralidade da obra em relação ao rap e ao processo sociocultural que estivemos investigando. Já com relação a Caetano Veloso a escolha não parece tão evidente, uma vez que são muitos os candidatos que podem ocupar o posto de artista mais “importante”, ou representativo do modelo cuja trajetória acompanhamos até aqui. Digamos que para os objetivos dessa pesquisa a obra do cancionista configura-se como ponto privilegiado de observação por ser um dos lugares em que a vocação de fundo do projeto estético da

¹⁹² TIARAJÚ, 2013, p. 13.

¹⁹³ Idem, ibidem, p. 14.

modernização, “a aliança de vanguarda estética e cultura popular meio iletrada”¹⁹⁴, irrealizável na esfera social, chega a um ponto máximo. Em sua produção, a racionalidade moderna na canção atinge um ponto onde reflexões políticas e estéticas aparecem conjugadas, unindo de forma complexa consciência formal e do mundo a partir de um olhar para si. Por conta desse elevado grau de autoconsciência sua obra deixa em evidência os valores forjados por esse projeto. Além disso, Caetano faz dessa perspectiva o ponto de vista privilegiado para interpretar a cultura brasileira em geral, de modo que é possível contemplar essa “mínima diferença nacional”, forjada como vimos desde o tropicalismo, atravessando (e organizando) todo o campo cultural com o qual o artista se relaciona. Sua obra é, pois, um ponto privilegiado de compreensão crítica da canção popular moderna (e seu projeto político correspondente), por oferecer uma reflexão profunda sobre os sentidos da música popular e da cultura brasileira, e por interpretar o mundo a partir desse projeto.

Por conta mesmo de sua abertura para o mundo, sempre atenta aos mais importantes acontecimentos no campo cultural, e filtrando-os a partir de uma perspectiva em eterna (re)construção, a obra de Caetano Veloso trava um diálogo explícito com o rap não só em canções, mas também em artigos, entrevistas e textos diversos. Com relação às canções, a história vem de longe. “Língua” (1984) é um dos primeiros raps gravados no Brasil, mas o diálogo com o gênero se dá aqui muito mais em termos de forma que de conteúdo. O caráter enunciativo do rap serve de suporte para tratar sobre a riqueza da(s) língua(s) portuguesa(s), em seu caráter transatlântico. Somente a partir dos anos noventa é que Caetano irá compor um diálogo mais íntimo com o rap, agora em relação também ao conteúdo. Em 1992, na turnê de *Circuladô*, ele grava uma versão “bossa” de “Black or White”, de Michael Jackson à qual acrescenta, como um adendo, a canção “Americanos”, que segundo ele próprio nunca chegou a ser um rap em sentido estrito, mas uma série de anotações para uma futura canção, que era então lida no show. Trata-se de um elogio\desconstrução do mito da racionalidade americana, comparados ao final com o sistema de indefinições brasileiras, que a própria releitura abrigada da canção de Michael Jackson já deixava entrever (por sua vez, a figura pública de Michael já problematiza o regime americano de definições estanques, por conta de seu ainda hoje polêmico processo de “branqueamento”, entre outras transformações estéticas radicais e escândalos sexuais mal explicados). A despeito de

¹⁹⁴ SCHWARZ, 2012, p. 55.

ser uma canção em sentido acabado ou não, o fato é que aqui Caetano já toma a temática racial do rap enquanto objeto de reflexão, demarcando claramente uma diferença para ele decisiva entre o modelo de segregação racial americano e o padrão de indefinição brasileiro¹⁹⁵. Mas será apenas no ano seguinte, com o álbum *Tropicália II* (1993), em parceria com Gilberto Gil, que será agravado aquela que é sua mais bem acabada incursão pelo gênero, o rap “Haiti”, do qual trataremos adiante.

A fórmula utilizada em “Americanos”, a recitação de um texto que em alguma medida refere-se à questão racial, sobre uma base musical (que não é um rap em sentido estrito, pois este não se trata de uma mera sobreposição da voz sobre uma base rítmica, mas do estabelecimento de uma relação orgânica entre ambos) é repetida na recitação do poema “Navio Negroiro”, de Castro Alves, no álbum *Livro* (1997). Mas será apenas em 2006 que Caetano irá retomar seu diálogo com o rap, demarcando claramente sua posição de distanciamento com relação à questão da identidade racial. “O Heroi”, última canção do álbum *Cê*, trata da trajetória do próprio rap brasileiro encarnado na figura de um personagem que cresceu “num lugar que já era” e que se tornou quase bandido, mas descobriu a tempo que o caminho não era o “sucesso” individual, e sim “fomentar aqui o ódio racial\ a separação nítida entre as raças”. Entretanto, na visão utópica-mestiça do baiano, esse mesmo heroi aos poucos (“durante a dança\ depois do fim do medo e da esperança”), reconheceria em si o mesmo personagem outrora rejeitado. A tese aqui defendida não poderia ser mais evidente. Nos últimos versos antes do refrão, em polêmica explícita com as críticas do movimento negro ao chamado mito da “democracia racial” brasileira, o rap redescobre em si a realização do nosso mito cordial. Completa-se assim a trajetória do heroi-marginal do rap, que parte de uma

¹⁹⁵ “Americanos pobres na noite da Louisiana\ Turistas ingleses assaltados em Copacabana\ Os pivetes ainda pensam que eles eram americanos\ Turistas espanhóis presos no Aterro do Flamengo\ Por engano\ Americanos ricos já não passeiam por Havana\ Veados americanos trazem o vírus da AIDS\ Para o Rio no carnaval\ Veados organizados de São Francisco conseguem\ Controlar a propagação do mal\ Só um genocida potencial\ - de batina, de gravata ou de avental -\ Pode fingir que não vê que os veados\ - tendo sido o grupo-vítima preferencial - \Estão na situação de liderar o movimento\ Para deter a disseminação do HIV\ \Americanos são muito estatísticos\ Têm gestos nítidos e sorrisos límpidos\ Olhos de brilho penetrante que vão fundo\ No que olham, mas não no próprio fundo\ Os americanos representam boa parte\ Da alegria existente neste mundo\ Para os americanos branco é branco, preto é preto\ (E a mulata não é a tal)\ Bicha é bicha, macho é macho, \Mulher é mulher e dinheiro é dinheiro\ E assim ganham-se, barganham-se, perdem-se\ Concedem-se, conquistam-se direitos\ Enquanto aqui embaixo a indefinição é o regime\ E dançamos com uma graça cujo segredo\ Nem eu mesmo sei\ Entre a delícia e a desgraça\ Entre o monstruoso e o sublime\ \Americanos não são americanos\ São velhos homens humanos\ Chegando, passando, atravessando\ São tipicamente americanos. \Americanos sentem que algo se perdeu\ Algo se quebrou, está se quebrando” (Caetano Veloso, Americanos).

necessária, mas limitada (segundo Caetano), importação de Malcon X, para enfim reconhecer em si, Gilberto Freire:

Eu sou o homem cordial
Que vim para afirmar a democracia racial

Embora tenha sido esse o último rap composto por Caetano, atualmente são cada vez mais frequentes suas apresentações ao lado de rappers, sobretudo os da nova geração, como Emicida e Criolo, a princípio mais receptivos ao trânsito com outros estilos e nomes da “velha guarda” da música popular. Entretanto, é possível ainda observar um desejo de diálogo estético com o rap em algumas de suas composições mais recentes. É o caso de “Miami Maculelê”, gravada por Gal Costa no álbum *Recanto* (2011), produzido e dirigido por Caetano - que também assina todas as composições - que a despeito de não ser um rap, trava um diálogo explícito com o gênero. Em certo sentido, essa canção é uma espécie de representação formal da personagem abstrata de “O Heroi”, apostando no funk carioca como modelo cordial de subjetividade marginal, como se o gênero “resolvesse” precisamente aquele ponto de dissonância entre MPB e hip hop, ao unir uma tradição de resistência negra brasileira (o maculelê, uma mistura de dança) com a importação do *Miami Bass*, que deu origem à batida do funk. A canção convoca diversas figuras marginais presentes em raps dos Racionais MC’s e em canções de Jorge Ben (“São Dimas\ Robin Hood \ e o Anjo 45”) e as “transfere” para o universo do funk, pensado a partir de uma relação de continuidade com certa tradição brasileira. Nesse sentido, as imersões pelo funk de Caetano parecem buscar uma forma de mediação entre dois dos momentos mais importantes da história da canção popular¹⁹⁶, e que a radicalidade do rap frequentemente barra. Resta investigar os custos da operação.

Antes de reconhecer no funk carioca uma possível alternativa ao impasse, o próprio Caetano buscou, em parceria com Gilberto Gil, realizar uma síntese entre o rap e a tradição da MPB. Com “Haiti” essa imersão de Caetano pelo rap assume sua forma mais bem acabada e orgânica. Pode-se dizer que todas as canções posteriores assumem uma posição mais reativa, como se precisassem se posicionar e responder em alguma

¹⁹⁶ “Tive uma experiência com os Racionais, cujo álbum “Sobrevivendo no inferno” é um dos maiores da História no Brasil, junto a “Chega de Saudade” e “Pelo Telefone” – ressalta” (VELOSO, 2005, s/n).

medida à visão de mundo expressa pelo hip hop, irreconciliáveis em alguns pontos com os valores que para Caetano estão presentes na tradição da canção brasileira. “Haiti” abre o disco que revisita a explosão tropicalista, vinte e cinco anos depois, e que se propõe também a fazer uma leitura - já longe do teor explosivo da primeira - da cultura brasileira a partir de diversos estilos musicais. Em um disco onde convivem música eletrônica, rock psicodélico, axé, samba de roda baiano e samba “carioca” e baião, não deixa de ser significativo que a primeira música seja precisamente um rap, como a saudar aquela nova forma de ver e dizer o mundo. Uma forma que, ao ser deslocada para o interior do projeto estético de *Tropicália II*, sofre importantes alterações de sentido. Segundo Luiz Tatit, o disco inverte o sentido da dissolução tropicalista original, pois se lá se tratava de explodir a própria obra “para denunciar um estado de coisas que se tornara insustentável”¹⁹⁷, agora, em contexto democrático, a questão será a de encontrar na própria matéria brasileira a solução para suas perversões e vícios, que mantêm o país fora da nova ordem mundial. Daí o sentido estético geral da obra, da decomposição figurativa do rap (fala) para a composição (o canto). Os compositores “iniciaram o disco com a fala crua em ritmo de rap (Haiti) e saíram em busca de “espaços” de ordenação representados por longas durações vocálicas estáveis, presentes em refrãos (como no caso do próprio Haiti) ou em composições integrais (como em Aboio ou Desde que o samba é samba)”¹⁹⁸. Não por acaso, o disco termina como uma exaltação do samba enquanto “promessa de felicidade”, a força transformadora da dor em alegria, bem guardado segredo de nossa identidade. No interior desse projeto, “Haiti” será um rap que aponta criticamente nossas mazelas, ao mesmo tempo que vislumbra certo horizonte redentor, cuja efetivação, por ora, escapa. Ou seja, um projeto de rap que contenha em si algo do “grande poder transformador” do samba. Trata-se da tentativa mais radical e bem realizada na obra do cancionista de compor uma variação de rap que siga na trilha da tradição mestiça dos encontros culturais. Entretanto, a linhagem “tradicional” do rap ainda não tinha produzido suas melhores obras (*Sobrevivendo no Inferno*, *Rap é Compromisso*, etc.), e essa proposta teria que esperar até o surgimento de nomes como Criolo e Emicida, praticamente vinte anos depois, para render desdobramentos mais interessantes, que seguiram por outros caminhos que não os propostos por Caetano e Gil. Talvez por isso, os raps de Caetano sigam um caminho

¹⁹⁷ TATIT, 2015, s/n.

¹⁹⁸ Idem, *ibidem*.

distinto, buscando muito mais contrapor sua visão utópica ao até então fechado universo do hip hop, do que construir uma síntese¹⁹⁹.

Quando você for convidado pra subir no adro
Da fundação casa de Jorge Amado
Pra ver do alto a fila de soldados, quase todos pretos
Dando porrada na nuca de malandros pretos”

A canção começa com uma base bastante enxuta, uma frase “seca” no violão, em Fm7, acompanhada por baixo e bateria. Em timbre grave emerge a voz de Caetano, à qual se acresce a de Gil em momentos pontuais e bastante sutis, quase como se não ocorressem (por exemplo, “na nuca de malandros pretos” é entoado por Gil, mas com um timbre a tal ponto próximo do de Caetano, que a mudança passa despercebida). A base é enunciativa, acompanhando os influxos da fala, mas a voz acompanha a pequena sequência de notas ao final do compasso [F-F-F#-F#-C-C\C-C-F#-F#-F-F], às vezes na melodia, às vezes somente no ritmo. A cena, de caráter descritivo típico do rap, já de início marca uma cisão entre a parte de cima, restrita a convidados, e a de baixo, onde impera a violência. Poderíamos dizer o país oficial (fundação Jorge Amado) x o país real, da violência policial racista, que a princípio não se misturam. O interlocutor para o qual a canção se dirige é um “você” que foi convidado para assistir, de cima, o espetáculo de violência e encanto que se desenvolve embaixo. A canção, por sua vez, assume um ponto de vista ao lado de seu interlocutor, de onde também contemplará o espetáculo grotesco.

Desde o início a canção coloca uma diferença decisiva em relação ao rap, que historicamente constrói seu ponto de vista a partir de baixo, mesmo quando se dirige para\contra quem está acima²⁰⁰. Caetano e Gil, ao contrário, reconhecem já de saída que participam, junto a seu interlocutor, das comemorações oficiais. É também o

¹⁹⁹ Diversas tentativas de síntese entre a linguagem do rap e outros modelos de canção como a MPB e o samba foram realizadas por artistas como Marcelo D2, Rappin Hood e O Rappa, assim como por diversos nomes da nova geração, como Rael da Rima e Shawlin. Esses esforços, bem ou mal sucedidos, sempre geram um forte debate entre os participantes do movimento hip hop. A polêmica mais recente girou em torno do sucesso de *Nó na Orelha*, do rapper Criolo, considerado por alguns como sendo um disco voltado mais para MPB do que para o rap, devido ao formato de seus arranjos e da temática.

²⁰⁰ “O tratamento de “mano” não é gratuito. Indica uma intenção de igualdade, um sentimento de frátria, um campo de identificações horizontais, em contraposição ao modo de identificação/dominação vertical, da massa em relação ao líder ou ao ídolo” (KEHL, 1999, p. 96)

tropicalismo que foi convidado para assistir o espetáculo da violência de uma posição privilegiada. O “você” no caso possui também um teor auto-referencial, como se Gil\Caetano dirigissem-se a si próprios, como convidados, para assistir ao triste espetáculo de uma posição oficial privilegiada. No próprio texto apresentado na contracapa do disco, fica evidente esse caráter biográfico do episódio, assim como a insatisfação com a domesticação dos impulsos contestatórios do tropicalismo:

[o disco] Foi concebido inicialmente como um meio de fugir às outras formas de comemoração que nos eram propostas o ano passado. No dia da festa de 80 anos de Jorge Amado, no sobrado que servia de camarim para muitos artistas e de camarote para muitos políticos, diante de convites para uma celebração de bodas de prata do tropicalismo com praça pública, sinfônica e honrarias oficiais, virei-me para Gil e sugeri: por que não comemoramos os dois sozinhos, fazendo um disco à parte, um disco que valha por si mesmo como uma reafirmação da garra tropicalista?

A canção parte então de um desconforto com sua própria posição de totem, contra a qual irá se voltar valendo-se da contundência do rap, que explicita as contradições de classe e raça do país, no geral naturalizadas ou tornadas espetáculo. A consciência da aporia – de que a adesão do tropicalismo ao discurso oficial de brasilidade em grande medida trai os impulsos tropicalistas mais radicais - não se converte em imobilismo, pois não se trata de dizer que agora apenas o rap é capaz de apresentar força crítica, e sim de reafirmar a garra tropicalista a partir de um diálogo com o gênero, consciente, porém, da diferença determinante de sua posição. Longe de participar acriticamente do movimento oficial de comemoração, o disco começa se perguntando sobre o papel ideológico do modelo de canção que eles representam, buscando formas de recuperar sua radicalidade. Trata-se de captar a potência crítica do rap – que já foi a tropicalista - a partir de um ponto de vista que lhe é, em grande medida, oposto (os que assistem, em oposição aos que apanham). Note-se o elevado grau de autoconsciência da perspectiva, que poderia simplesmente ignorar a diferença de posição (como irá fazer um artista como Gabriel, o pensador, por exemplo) para assumir uma postura ideológica de falsa identificação com os de baixo, satisfeito em sua posição de “medalhão” da MPB. Pelo contrário, o disco parte precisamente da necessidade de sair dessa zona de conforto para recuperar seu potencial crítico inscrito. A questão subjacente aqui é a construção complexa da legitimidade dessa voz que

assiste e condena o absurdo da violência, mas a partir de uma posição privilegiada, assim como as formas de se apropriar de uma linguagem construída a partir de uma posição, em diversos sentidos, antagônica. Como construir uma perspectiva crítica a partir dessa posição, em muitos sentidos, privilegiada?

De ladrões mulatos e outros quase brancos
Tratados como pretos
Só pra mostrar aos outros quase pretos
(E são quase todos pretos)
E aos quase brancos pobres como pretos
Como é que pretos, pobres e mulatos
E quase brancos quase pretos de tão pobres são tratados.

Por conta dessa importante diferença de posição do ponto de vista, “Haiti” irá se dirigir não para as vítimas imediatas da violência – como seria caso se tratasse de um rap ao estilo Racionais - mas para seu interlocutor direto, com o qual compartilha a posição privilegiada. Os versos seguintes terão por objetivo *denunciar* a violência que se passa do lado de baixo e *conscientizar* seu interlocutor (obviamente não apenas o personagem da canção, mas também o ouvinte pressuposto), não a partir do convencional apelo à solidariedade humana, mas chamando a atenção para o caráter absurdo e sem sentido da cena de violência racista. A sensação de falta de sentido é criada a partir de um procedimento de “desconstrução” que relativiza a oposição rígida entre branco e preto – as palavras “preto” e “branco” são citadas onze vezes em apenas dez versos - ao mesmo tempo em que mantém certa diferença de grau entre elas, evidenciando a problemática racial, decisiva para o rap. Desse modo, reconhece-se na canção tanto o peso objetivo dessa diferença (o preto está muito mais próximo do “pobre” e do “podre”, inclusive foneticamente, do que o branco) quanto sua ausência de fundamento concreto, que a torna absurda, ainda que não a impeça de existir.

O núcleo formal desse processo de desconstrução está no destaque dado à ambiguidade do advérbio *quase*, que modaliza a rigidez da oposição entre os “pretos” e “brancos”. Quando afirma-se, por exemplo, que soldados e malandros “são quase todos pretos” a expressão *quase todos* assume uma conotação adverbial quantitativa (a maior parte daquelas pessoas são pretas, portanto, não brancas) e outra qualitativa adjetiva (aquelas pessoas são quase que inteiramente pretas, de modo que a oposição entre preto e branco deixa de fazer sentido) que se tensionam, pois num caso se afirma e no outro se

nega a diferença racial. Desloca-se a ênfase na distinção racial rígida para a zona de ambiguidade contida nesse *quase*, que relativiza a diferença sem a eliminar, de modo que é possível reconhecer a inferioridade hierárquica do negro e, ao mesmo tempo, a ausência de fundamento objetivo dessa diferença.

A cena representada apresenta um sistema de identidades complexas em que um regime de indefinição racial definido pelo *quase* (quase brancos são quase pretos) será atravessado por uma violenta demarcação de lugares em que ser tratado como preto fica no lugar mais baixo da hierarquia. Note-se que o ponto de vista da canção, que sustenta certo regime de indefinições (não apenas racial) como uma característica decisiva do contexto descrito, não aparece aqui de forma ideológica, para ocultar a existência da violência em nome de uma democracia racial qualquer. Não se trata de negar a existência do racismo, mas de compreender seu enigma nesse contexto específico, o enigma-Brasil, que parece conciliar dois princípios aparentemente opostos. Como afirma Lilia Schwarcz, “no Brasil convivem, sim, duas realidades diversas: de um lado, a descoberta de um país profundamente mestiçado em suas crenças e costumes; de outro, o local de um racismo invisível e de uma hierarquia arraigada na intimidade”²⁰¹. Mais do que convivência, contudo, o grande mistério a se encarar é que a estrutura racista brasileira aparentemente se sustenta e se alimenta da ordem mestiça, onde a princípio não haveria espaço para sustentar diferenças raciais, como se a constituição local do racismo em certa medida *dependesse* de sua ausência de fundamentação real. Voltaremos a isso.

E não importa se os olhos do mundo inteiro
Possam estar por um momento voltados para o largo
Onde os escravos eram castigados
E hoje um batuque um batuque
Com a pureza de meninos uniformizados de escola secundária
Em dia de parada
E a grandeza épica de um povo em formação
Nos atrai, nos deslumbra e estimula

Contudo, a perversidade não se limita apenas àquilo que realiza, mas também ao que impede de se realizar. Pois a violência racial absurda também torna menor e mesmo

²⁰¹ SCHWARCZ, 1998, p. 241.

desimportante o reconhecimento mundial daquilo que pode ser tomado como um verdadeiro milagre brasileiro, a conversão das dores da escravidão em beleza pura, redentora, que nos forneceria a chave para o futuro não só do país, mas da própria civilização ocidental, transcendendo “o estágio nórdico e sua ênfase bárbara na tecnologia”.²⁰² O poder transfigurador presente nesse batuque será o mesmo de “Desde que o samba é samba”, que encerra o disco, o poder de suspender a ordem e o tempo, filho da dor, pai do prazer, portando em si o mistério da conversão de um no outro, cujo resultado terá forças para corrigir o desvio catastrófico da civilização, caso não seja contido. Ou seja, o absurdo também está naquilo que se perde socialmente ao impedir que nosso “regime de indefinição” encontre forças para subverter sua negação objetiva pela violência, que tornaria o potencial redentor efetivo e real, subvertendo a lógica geral de desamparo.

Para o ponto de vista que se configura aqui, é fundamental reconhecer que aquilo que se perde é algo que “ainda vai nascer”, que “ainda não chegou”, mas que já está aí, emanando dignidade no interior mesmo de sua impossibilidade. E que está presente no carnaval carioca, no batuque dos meninos do Olodum, na dignidade elegante da preta “Neide Candolina”. Em todos os casos, o diagnóstico é o mesmo: “A porcaria da cidade \ tem que reverter o quadro atual \ para lhe ser igual” (“Neide Candolina”). É essa beleza específica, transcendental e concreta, que faz com que a tragédia haitiana não seja idêntica ao se “repetir” aqui. O reconhecimento desse potencial presente nessas verdadeiras zonas de resistência, não pode simplesmente ser negado, com o risco de se tolher qualquer potencial emancipatório, reproduzindo no campo simbólico o gesto oficial de negação. Estamos em pleno registro utópico, que procura encenar, dentro das relações sociais vigentes, aquilo que nelas se inscreve enquanto “impossível”.

É essa a promessa de felicidade que a canção reconhece no batuque dos meninos uniformizados. Ou melhor, não apenas reconhece como dela partilha. Três aspectos formais irão reforçar nesse trecho a emergência desse potencial redentor que realiza o milagre transformador do batuque, inscrevendo-o na forma rap de “Haiti”. Primeiro, a voz de Gil que até aqui pontuava sutilmente o canto-falado de Caetano no mesmo registro timbrístico, irá introduzir no canto a linha melódica desenhada no violão (no verso “voltados para o largo”), fazendo surgir uma melodia passional que até então se

²⁰² VELOSO, 204, p. 325.

concentrava no violão. Esse movimento como que anuncia a passagem que será concretizada no refrão, da figurativização radical para o registro melódico-entoativo. Na sequência, ali onde os versos anunciam “um batuque, um batuque” (e a repetição acrescenta traços de *tematização* que acompanham o valor rítmico anunciado) começa-se a ouvir o som do acompanhamento percussivo, mimetizando na canção a sonoridade captada nas ruas. Por fim, logo depois do batuque, a voz de Caetano cede espaço à de Gil, como se a força deste invocasse a ancestralidade do canto negro, incorporando-se à forma da canção. O efeito encantatório da batucada baiana, irresistível, toma de assalto a sisudez do rap paulista, incapaz de resistir ao feitiço e manter sua sobriedade racional. Afinal de contas ele é sério, mas não ruim da cabeça, nem doente do pé.

A construção dessa passagem é de grande força estética e confirma a ideia de que o potencial inscrito naquela batucada é suficientemente poderoso para atravessar as barreiras e subverter, ainda que por um instante – o tempo dos milagres – o canto, dotando-o de melodia, ritmo e materializando a força do canto negro. Tentemos qualificar melhor essa mudança da voz que canta. Ao contrário do que se poderia esperar, ela acontece de forma sutil, sem alarde. É possível inclusive afirmar que seu desejo é mais ocultar do que tornar explícita a mudança, a tal ponto que esta pode passar desapercibida nas primeiras audições. Alguns elementos contribuem para esse efeito. A passagem não se dá ao final, mas no meio da sentença, e no mesmo registro timbrístico grave, como se fosse uma mesma voz a completar a frase. Além do mais, a presença da batucada nesse momento preenche a sonoridade geral, ocultando a sutileza da passagem em meio à percussão. Tudo se passa como se a mudança não ocorresse. Entretanto, ao final do processo reconhecemos a voz de Gilberto Gil, sem saber ao certo em que ponto exato a mudança aconteceu.

Diferente do que ocorre no rap, em que as vozes são marcadas pela irreduzibilidade de experiências particulares – ou seja, o compositor e o intérprete invariavelmente se fundem em uma mesma persona cancional²⁰³ – a mudança aqui não quer demarcar uma alteração no ponto de vista. Ao contrário, as ideias seguem um mesmo encadeamento e a forma oculta sua transformação. Não se trata também de um “dueto” em sua forma tradicional, em que cada intérprete enfatiza suas habilidades particulares, pois o timbre grave e próximo à fala nivela as diferenças. Trata-se antes de um encontro entre *vozes que se sobrepõem* em um mesmo registro vocal. Essa

²⁰³ SEGRETO, Marcelo. *A linguagem cancional do rap*. Universidade de São Paulo, 2014.

característica será determinante para o sentido geral da composição, fazendo com que “Haiti” se afaste do modelo do rap, em especial o paulistano, para se aproximar da tradição dos encontros culturais da canção popular em que se insere a MPB, o samba e a batucada. Esse encontro de vozes tem pelo menos duas dimensões fundamentais. Trata-se de um encontro racial, entre um negro e um branco (ou melhor, quase negro quase branco), mas também da afirmação da possibilidade de um encontro cultural, que tem longa tradição no país, especialmente na canção. A ideia de uma formação cultural mestiça, formatada pelo samba, fortemente marcada enquanto um espaço de celebração, entre real e imaginário, de encontros transculturais e transclassistas, que marcam a canção como espaço de trânsito cultural e diálogo²⁰⁴. A sobreposição das vozes de Gil e Caetano será, pois, a condição formal do *ponto de vista mestiço* de “Haiti”, marcando sua diferença com a racialização do discurso do rap. No limite, será a formulação desse ponto de vista que permitirá a Caetano e Gil aproximarem o teor de denúncia contundente do rap com a “linha evolutiva” da canção brasileira.

Por um lado, o caráter mestiço do ponto de vista comprova que a discriminação racista carece de fundamentação, reforçando seu caráter absurdo exposto no início. Assim como a cena cantada, as vozes que cantam são também quase brancas quase pretas. Por outro lado, a dimensão cultural do encontro permite ao ponto de vista partilhar do encantamento presente no batuque, ao invés de simplesmente apreciá-lo de maneira distanciada. A canção é capaz de reconhecer o potencial utópico presente naquela cena porque em alguma medida comporta algo dele em si. O segredo, cifrado em uma imagem utópica, revela o que poderia acontecer ao mundo caso o país tivesse a coragem necessária para realizar-se a si próprio. O mesmo vale para a ausência de fundamentação racial. Note-se que o efeito geral da composição apresenta um elevado grau de organicidade, pois a sobreposição de vozes presente na forma confirma a matéria narrada, permitindo ao sujeito reconhecer tanto os absurdos quanto as maravilhas do país, decifrando-os na medida em que os reconhece em si. Essa organicidade que busca uma adequação cerrada entre forma e conteúdo é um aspecto típico da tradição da MPB – sua origem “mítica” é o gesto cancional de João Gilberto - que pressupõe uma totalidade nacional, aqui tornada objeto de investigação. Apesar de “Haiti” ser uma forma que partilha alguns dos aspectos do rap, não será ele (para quem a totalidade nacional é uma grande ausência) que terá a palavra final.

²⁰⁴ VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar/UFRJ, 1995.

Não importa nada
Nem o traço do sobrado
Nem a lente do fantástico,
Nem o disco de Paul Simon
Ninguém, ninguém é cidadão
Se você for a festa do Pelô
E se você não for
Pense no “Haiti”, reze pelo “Haiti”

O sujeito volta então a contemplar aquela dimensão de perversidade e exclusão que nos impede de construir efetivamente uma nação, para concluir que diante do espetáculo da violência que persiste e implode o conceito de cidadania, essa força encantatória que atravessa a canção e enfeitiça a todos não irá importar. O potencial presente na cultura é abortado violentamente, fazendo de todos, cidadãos de segunda classe, uma vez que somente a incorporação efetiva dos sujeitos marginalizados poderia nos tirar da condição de sócios menores da modernidade, não fosse o horror aos pobres das elites econômicas mais forte que seu desejo de tornar-se protagonista dos rumos da modernidade. Por sua vez, as formas em que o popular consegue transpor essa barreira social para transfigurar dor em beleza serão cooptadas pela lógica do mercado. As regiões onde essa beleza é reconhecida – o programa televisivo *Fantástico*, e o disco de Paul Simon – já são em si também formas espetacularizadas de não realização²⁰⁵. A citação tanto do programa quanto do disco tem conotação ambígua, representando tanto o reconhecimento mundial da potência brasileira, e o poder das classes populares de superar as barreiras que a sociedade lhes impõe, quanto sua apropriação espetacularizada que repõe nossa condição de sujeitos de segunda classe. Essa é talvez a grande coincidência entre o estado de espírito de Caetano Veloso na época e a

²⁰⁵ É interessante lembrar que a canção de Paul Simon citada é “The Obvious Child”, faixa de abertura de *The rhythm of the saints* (1990), disco que contou com a participação de músicos do Brasil, Porto Rico, Cuba e África do Sul, indicado ao Grammy como álbum do ano. O músico foi acusado então de apropriar-se de ritmos e artistas “nativos” sem creditar suas participações, e mesmo de gravar sons que lhe interessavam e compor “por cima”, sem revelar de onde estes vieram. A mesma polêmica que é conhecida nossa desde a época das “compras” de samba. Esteticamente, o álbum era acusado de não demonstrar um real entrosamento entre as composições e o que foi feito delas. As canções continuavam a soar como folks de Paul Simon sobrepostos a sonoridades exóticas para os ouvidos norte-americanos – o próprio conceito de world-music parte dessa concepção etnocêntrica.

mensagem do rap, a consciência de que nada importa diante da violência que faz de todos não-cidadãos.

Nesse momento a canção desdobra a figura do “você” presente no início, que vimos ter um estatuto ambíguo, remetendo tanto ao próprio sujeito da canção quanto a um outro que também assiste a festa do Pelô, fazendo com que a canção funcione em dois campos: como elemento de conscientização do Outro, e como processo de auto reflexão do sujeito diante da experiência que acompanha. Aqui se acrescenta mais um desdobramento entre um “você” que assiste a festa, com a dimensão ambígua de que tratamos, e um outro que não presenciou a cena. A presença desse novo interlocutor é importante, pois vai ser o elemento responsável por justificar a imagem do Haiti, que comparece aqui pela primeira vez. Anunciada desde o título, a imagem não deixa de conter algo de abrupto e inesperado, que não se explica diretamente pelo encadeamento narrativo focado até então em acontecimentos locais. Tal deslocamento será fundamental para o significado geral da canção, contido no refrão, que diz respeito a matéria local mas se apreende enquanto diferença lançada no mundo. E narrativamente justifica-se pela presença desse outro olhar para quem o sujeito que canta deve explicar a cena descrita, condensando-a em uma imagem. Contudo, uma vez que a aparição brusca dessa imagem promove um deslocamento na lógica narrativa que vinha se desdobrando, fica ainda a pergunta: porque exatamente o Haiti? Para compreendermos é necessário nos deslocarmos junto com a canção para o campo das circunstâncias históricas.

O Haiti foi o primeiro país da América Latina a conquistar sua independência, o “único país americano onde uma revolução escrava foi vitoriosa e fundadora da nacionalidade”²⁰⁶. Um país, portanto, em que o protagonismo negro dos escravos chegou a um grau máximo de realização. Obviamente que a imagem de negros poderosos no comando de uma nação se tornou um verdadeiro pesadelo para as elites brancas e *criollas* de toda América, que se afastaram política e economicamente do país. A radicalidade do gesto do povo haitiano resultou em um isolamento – mesmo por parte de outros líderes revolucionários – cujo impacto trouxe consequências que se estenderam por muitos anos. Atualmente, o país é considerado o mais pobre do

²⁰⁶ VELOSO, 2004, p. 321.

hemisfério ocidental, com cerca de 80% de sua população vivendo na pobreza²⁰⁷. Aos problemas políticos, marcados por governos autoritários e grande instabilidade social, aliavam-se graves problemas econômicos e mesmo territoriais, pois o país sofre constantemente com desastres naturais. Ao longo dos anos 1990, época de composição da canção, uma campanha da ONU conclamando ao mundo todo que “olhasse” para o Haiti, conferia visibilidade internacional à tragédia.

Será especialmente nessa condição negativa que a imagem do Haiti – amplamente explorada pela mídia - será mobilizada para “desenhar” para esse sujeito a gravidade da situação brasileira, não sem certa ironia: “você que desconhece a realidade do seu país, mas se solidariza com a tragédia do Haiti, olhe a sua volta e perceba a miséria a seu redor”. Não ir à festa do Pelô assume conotação mais ampla, no sentido de não reconhecer as tragédias naturalizadas do Brasil, que condenam a população negra à miséria. Por outro lado, a comparação serve para lembrar que os problemas brasileiros se inserem em uma dinâmica mais ampla, ligada a aspectos transcontinentais da escravidão e da colonização. Nos dois enfoques, contudo, a imagem é mobilizada em sentido negativo, para confirmar que a tragédia do Haiti, que recebe amplo destaque internacional, causando uma comoção generalizada, acontece cotidianamente no país sem incomodar a ninguém. Cabe aqui uma consideração importante, feita pelo próprio Caetano pouco tempo após o lançamento de *Tropicália II*:

No entanto, as minhas canções ainda são predominantemente longos e enfadonhos inventários de imagens jornalísticas intoleráveis do nosso cotidiano usadas como autoflagelação e como que olhadas de fora: até essa coisa desagradável de pronunciar o nome de um outro país como emblemático repositório de mazelas sociais. Eu odeio esse negócio de dizer o nome do “Haiti” naquela canção (VELOSO, 2004, p. 321).

O que há de “odioso” nessa invocação do nome Haiti é precisamente a eleição do país à condição de paradigma das mazelas sociais, que acaba por reproduzir a mesma postura criticada em relação ao Brasil – no limite, o rebaixamento do povo haitiano e sua cultura, riquíssima, às condições sociais desfavoráveis, reduzindo-o a mero índice negativo. De fato, convocar a história do Haiti apenas como imagem negativa não deixa

²⁰⁷ GORENDER, Jacob. O épico e o trágico na história do Haiti. *Estudos Avançados*, vol.18, n.50, pp. 295-302, 2004.

de ser uma forma de legitimar o apagamento da dimensão revolucionária e progressista da revolução haitiana. Só uma posição devidamente distanciada pode mobilizar uma imagem assim reduzida – no mais, reproduzindo a mesma lógica da espetacularização jornalística – para que possa funcionar como exemplo. Mesmo a forma verbal “reze”, que busca uma relação mais solidária, não desfaz a impressão de distanciamento, que se dá pelo reducionismo do olhar. Não que não seja possível comparar as duas realidades e extrair daí aspectos reveladores. Mas a canção não compara os dois contextos, pois Haiti aparece enquanto imagem, um símbolo para representar o que existe de pior no Brasil.

O “Haiti” é aqui

O “Haiti” não é aqui

Essa dimensão etnocêntrica, efetivamente presente e que com razão incomoda ao próprio compositor, é matizada e mesmo ressignificada pela sutileza da reza construída no refrão, ganhando em complexidade a partir de um deslocamento no sentido dos versos. A sobreposição quase integral dos termos recupera a dimensão positiva da imagem, até então neutralizada. Ou seja, as duas proposições - *o “Haiti” é aqui* e *o Haiti não é aqui* - tem que ser consideradas integralmente verdadeiras em todos os seus aspectos, para que mantenham sua potência. A comparação, radicalizada pela sobreposição quase especular dos versos, corrige seu caráter etnocêntrico. Seu sentido não é que o Brasil é igual ao Haiti no que este tem de ruim, mas diferente naquilo que temos de melhor – posição que mal oculta o prazer com a própria superioridade. A força do refrão consiste precisamente em sua formulação paradoxal, que não possibilita uma decisão: os dois países são iguais tanto no que tem de bom quanto no que tem de ruim. É a possibilidade de sustentar o paradoxo até seu limite que garante a radicalidade da comparação. Ambos os países possuem um histórico de violência colonial que coloca os negros no patamar social mais baixo, mas ao mesmo tempo, o que apresentam de melhor se deve ao potencial reprimido de sua comunidade negra. Diferentemente dos versos anteriores, em que o Haiti era reduzido à imagem especular do que havia de pior no Brasil, como o Outro a ser superado, aqui ele é o Outro dentro de nós, cuja superação depende de um encontro radical consigo mesmo.

Como imagem espelhada do Brasil, o Haiti possui seu próprio veneno-remédio: uma população negra escravizada cuja potência realizou o maior feito revolucionário

das Américas. Esse povo, que hoje é um dos mais miseráveis e massacrados do planeta, guarda em si o potencial para subverter a ordem do mundo: eis uma formulação que, da perspectiva da canção, serve integralmente ao caso brasileiro. Entretanto, no Brasil a comunidade negra nunca obteve sucesso em tomar o poder para si – sempre contida violentamente - permanecendo às margens de sua própria história oficial, contada mediante um conjunto contínuo de rearranjos entre as elites. Pois o “Haiti” *não é aqui*, e tanto a forma da violência como a realização das potencialidades da comunidade negra dar-se-ão de outra maneira, ainda que no interior de uma mesma diáspora africana que assume, no nosso caso, formas mais mestiças de realização.

A sobreposição quase integral dos versos recupera o que tem de potência transgressora também no Haiti, mas o elemento desviante – *não* – indica o que em nossa potência será de outra ordem. Será esse elemento mínimo de modalização o responsável por marcar a frase com a diferença brasileira, como aquilo que não se fixa, e só se apresenta por meio desse deslocamento (e que além do mais só se dá enquanto negação). Vimos esse movimento de realização da identidade brasileira enquanto mínima diferença ao tratar do tropicalismo, e o movimento aqui é da mesma ordem. A “essência” do país se define pelo entre-lugar, e nosso potencial só é captado a partir desse movimento, enquanto diferença na passagem entre o ser e ser outro. Nesse sentido, o refrão condensa o movimento disperso por toda canção, que caminha por entre um mosaico de barbárie e maravilha que não forma uma síntese orgânica – nem o racismo se fundamenta e nem os negros são incorporados -, e cujo sentido só se revela por meio desse movimento incessante do olhar, na passagem de um polo a outro. Uma eterna promessa que se realiza sem se realizar no hemisfério sul ocidental.

O refrão concentra também as aproximações e divergências com o rap, especialmente no que diz respeito à forma, que agora sai do registro figurativo para construir uma melodia com forte teor passional (que remete a “O Havaí, seja aqui” de “Menino do Rio”, canção em registro quase oposto) e alguns traços de tematização. Os traços temáticos seguem o *beat* da bateria, que não deixa de marcar a acentuação do rap. Os aspectos passionais, por sua vez, serão reforçados pelo timbre de órgão que coloca os versos em “estado de oração”, que realizam a sugestão de rezar pelo Haiti\Brasil. De fato, acompanhamos uma espécie de reza, que contém uma prece para o Brasil, que conjuga dor e esperança. *O Haiti é aqui* endossa a agressividade contundente do movimento hip hop, pois o racismo e a segregação racial que colocam o negro no patamar hierárquico mais baixo é de uma vergonhosa e naturalizada evidência cotidiana.

É esse caráter de urgência e seriedade do rap que a canção quer reter. Por outro lado, o olhar agressivo não deixa de ser também encantado pela presença viva da cultura mestiça que aqui se formou, fazendo com que a violência assuma a forma de oração (o que não é, necessariamente, sinônimo de suavização, basta atentar para o caráter guerreiro que o apelo à instância divina assume no rap). Essa mudança ocorre porque *o Haiti não é aqui*, uma diferença adverbial mínima, forte o suficiente para marcar uma diferença radical no modo como somos, e frágil o bastante para nos lembrar o quanto partilhamos de um mesmo destino. Uma história que faz parte da trajetória violenta da diáspora negra pelo Atlântico, à qual acrescentamos uma página específica, transétnica. Esse elevado grau de equilíbrio entre o “preto tipo A” do rap e o povo mestiço do modelo de canção melódico-entoativa não voltará a acontecer em nenhum outro rap de Caetano.

E na TV se você vir um deputado em pânico mal dissimulado
Diante de qualquer, mas qualquer mesmo, qualquer, qualquer
Plano de educação que pareça fácil
Que pareça fácil e rápido
E vá representar uma ameaça de democratização
Do ensino do primeiro grau
E se esse mesmo deputado defender a adoção da pena capital
E o venerável cardeal disser que vê tanto espírito no feto
E nenhum no marginal
E se, ao furar o sinal, o velho sinal vermelho habitual
Notar um homem mijando na esquina da rua sobre um saco
Brilhante de lixo do Leblon”.

A segunda parte da canção aproveita-se da guinada do refrão – do Pelourinho para o Haiti – para também ampliar seu foco, deixando de acompanhar a cena local para tratar de diversas dimensões do cotidiano brasileiro. A canção insere a dinâmica descrita na primeira parte, cujo foco eram as relações sociais, no contexto mais amplo do modo de sociabilidade brasileira e suas instituições, duramente criticadas. A positividade presente na primeira parte desaparece, em grande parte porque o olhar não focaliza mais os que sofrem a violência, mas apenas aqueles que a causam. O político democraticamente eleito que tem pavor à democracia e por isso impede os avanços na educação, ao mesmo tempo que defende a pena de morte para a parcela da população que não tem acesso à educação. O líder religioso católico que é contra o aborto – e

contra o poder de decisão da mulher - por ser a favor da vida do feto, mas acredita que alguns merecem morrer por não terem alma. O cidadão de bem que não respeita leis elementares de convivência cotidiana ao atravessar o sinal vermelho, assim como o sujeito que mijá na rua tomada pelo lixo. O tom é de desencanto.

Todo esse inventário de atitudes condenáveis, que vão do irresponsável ao criminoso, apresenta um aspecto em comum. Todos os casos tratam de formas de subordinar o que seria do âmbito público à lógica dos interesses particulares, trazendo as relações sociais para o campo da pessoalidade. Trata-se ainda do mesmo regime de indefinição que constitui o ponto de vista mestiço, aqui tomado em sua dimensão mais perversa, que indica uma quase ausência de espaço público que torne possível aos sujeitos se tornarem cidadãos. Entramos no âmbito das relações de cordialidade enquanto característica nacional. O Brasil aparece aqui marcado pela falta de caráter de suas instituições, subordinadas a interesses pessoais, pelo alheamento da classe média indiferente e pelo extermínio naturalizado dos mais pobres\pretos. Assim, se a mestiçagem é o saldo positivo de nosso sistema, a subordinação dos interesses públicos ao campo da pessoalidade onde impera a lei do mais forte é seu saldo negativo, completando o círculo. Esses dois aspectos são faces de um mesmo regime, como explica Pedro Monteiro em comentário ao *Veneno-remédio*, de José Miguel Wisnik:

Vale lembrar, uma vez mais parafraseando Caetano Veloso, que em *Veneno remédio* há ainda algo que sopra, dizendo o tempo todo que “aqui embaixo a indefinição é o regime”. Mas, como em Caetano, a dança graciosa do Brasil é o outro lado de um brutal déficit de direitos: o potencial democrático do homem cordial, sua capacidade de amoldar-se, de transigir, de negociar, de não se aplastar diante da norma, é também a sua eficácia em confundir as esferas do público e do privado, em passar por cima do desconhecido para salvar o amigo, elevando o famigerado “jeitinho” à norma social. Quando a questão das classes sociais assoma, o homem cordial é então plenamente benéfico (porque é a defesa potencial contra o arbítrio que vem de cima) e plenamente maléfico (é o rico que só transa o rico, reativando o preconceito secular contra o pobre, que no Brasil é uma face logo visível e odiosa, com raízes de fato profundas) (MONTEIRO, 2010, p. 189).

O mesmo regime de indefinições que porta a diferença brasileira que pode “salvar o mundo”, leva a resultados perversos quando atravessado por um recorte de classe que o ressignifica – um modelo de relações sociais marcadas pelo sadismo. É a

partir dele que os de cima – instituições políticas, religiosas, cidadãos de bem, grande mídia – realizam suas formas de dominação, legitimando o absurdo da violência e tirando dele o máximo de proveito. Investiga-se aqui os modos como esse sistema é construído para evitar que se desenvolvam suas próprias potencialidades, sendo a indefinição tanto o meio que as produz quanto aquilo que as bloqueia. A canção circula entre as vantagens reprimidas e as desvantagens explícitas do país, reguladas por um abismo social perverso em que os de baixo estão proibidos de colher seus benefícios, ao passo que os de cima as mobilizam em proveito próprio.

Nesse ponto é preciso reconhecer outra mudança no teor da canção, ainda mais sutil que a passagem para o canto de Gilberto Gil, mas que terá importância decisiva. As críticas se tornam mais contundentes à medida em que se dirigem contra os que colhem, de cima, os benefícios da violência. O ponto de vista é claramente empático aos de baixo, o que justifica sua indignação. Entretanto, vimos que desde o início esse olhar aparece em uma posição desconfortável, de “medalhão” da MPB protegido da violência, institucionalizado, com riscos de se tornar peça de museu. Ou seja, ela também se localiza no plano superior do espectro social, aquele que colhe os benefícios da violência, que existem, ainda que não se goste muito deles. Entretanto, as críticas violentas dirigidas contra o polo superior - tomadas pelo espírito do rap – deixam intacto o ponto de vista da canção, que pertence ao mesmo lugar. Não se trata aqui de uma ausência entre outras, posto que a canção parte exatamente desse problema, e o “abandona”, por assim dizer, no meio do caminho. De fato, toda ela se apresenta como um grande esforço para escapar dessa posição moralmente indigna, de tal modo que ao final do processo, fica-se com a impressão não só de que a crítica foi feita, mas de que já se encontrou uma forma adequada de resolução, a própria canção, veículo privilegiado de crítica. Devemos, contudo, acompanhar esse processo mais de perto.

A oposição ao lugar de totem ocupado pelo ponto de vista é combatida principalmente a partir de dois expedientes. Primeiro, com uma visão crítica da sociedade, comprometida com a denúncia radical dos privilégios daqueles que se beneficiam da violência, formalmente sustentada pela aproximação com a linguagem do rap que reconhece que *o “Haiti” é aqui*. Seguindo nessa lógica até o limite, a canção deveria se voltar contra seu próprio ponto de vista, também localizado no polo superior. Mas será precisamente nesse ponto que entra a segunda estratégia, a incorporação dos elementos positivos que tornam o ponto de vista possível, e que fazem com que *o “Haiti” não seja aqui*. Pois a subversão do sofrimento dos escravos em um batuque

tornou possível, não apenas os meninos do Olodum, mas também a MPB, a bossa nova, o tropicalismo e o ponto de vista mestiço que sustenta a canção. A forma de superar esse estado de violência passa, portanto, por reconhecer e partilhar dessa potência popular. O que era um problema – o ponto de vista de cima – após esse processo de incorporação que remete à própria trajetória de desenvolvimento da linha evolutiva da canção, passa a ser visto como vantagem, permitindo ao sujeito construir uma visão ampla do enigma-Brasil por meio dos valores dos de baixo, inscritos na forma. Se a coincidência de posições no início sugere o risco da canção partilhar do mesmo lugar privilegiado e indiferente do alto, a canção – segundo seu próprio ponto de vista - escapa desse risco pela certeza de que aquele olhar em alguma medida é capaz de compartilhar algo do outro (e veremos que essa possibilidade de encontros de classe e etnia é um dado formal da história da canção). Será a própria forma da canção – na qual aqueles pretos pobres encontram meios de transformar a dor em beleza - que permitirá ao ponto de vista se constituir e posicionar criticamente. Ao fazer isso, mantém-se mais próximo dos de baixo que dos de cima, para quem a canção, afinal, se dirige. É assim, por meio desse drible, que a condição problemática do ponto de vista na primeira parte pode ser considerada vantajosa na segunda, pois o torna capaz de dar conta de uma visão panorâmica que, no limite, é capaz de abranger todo o país.

Isso ajuda a explicar porque a opção formal de Gil e Caetano foi pela criação de um rap mestiço, uma espécie de interpretação do rap pela tradição da canção popular que eles representam, ao invés de uma torção desta a partir do rap (como acreditamos ser o caso de artistas como Criollo e Emicida), para além do fato óbvio de que esses autores não são rappers, e de que o homenageado ali era outro. Afinal, a tradição, que faz com que o Brasil não seja Haiti, é o que herdamos de melhor, e deve ser preservada. Entretanto, após completar seu circuito, não são essas mesmas condições que fazem com que o tropicalismo possa ser celebrado enquanto instituição nacional, ocupando um lugar diferenciado em relação àqueles que sofrem violência? Daí o risco ideológico dos versos “Ninguém é cidadão”, que expressam o desconforto profundo do sujeito com a precariedade local do conceito de cidadania. Sua generalidade passa a funcionar ideologicamente caso sirva para encobrir o fato de que uma das razões para a violência existir é precisamente definir quem é e quem não é cidadão, num contexto em que ser cidadão é antes de tudo um privilégio. Afinal, se “ninguém” é cidadão, como fica a diferença marcada de início, entre os de cima e os de baixo? A generalização da precariedade, que nivela por baixo (“tanto o rico quanto o pobre no Brasil são sujeitos

de segunda classe”), não deixa de ser uma forma de reivindicar certa igualdade entre as partes, que não se sustenta. O “você” do início é cidadão, assim como a própria canção, ainda que da forma precária que é precisamente o que se repudia. De fato, dado o contexto de precarização generalizado, a cidadania se torna um conceito sem sentido, e a violência existe precisamente para redistribuir vantagens e desvantagens nesse contexto. A canção, embora se beneficie desse privilégio, chega ao refrão absolvida, trazendo à superfície suas contradições. Num país de quase pretos, uma parte específica da música brasileira é quase branca, e essa diferença não pode justamente “passar em branco”. A violência não atinge a todos da mesma forma, e não ser cidadão tem implicações totalmente diversas em cada lado do espectro social. Um privilégio vergonhoso não deixa de ser um privilégio de todo modo, e muito bem vindo, a depender do contexto.

Comprometida com o que o país tem de melhor, a canção critica a todos, menos a si mesma que, no entanto, traz em si também as marcas daquilo que o país exhibe de pior. A mesma identificação transcultural que permite ao ponto de vista ter uma relação empática com os de baixo, tornando visível o absurdo da violência e percebendo todo o potencial desperdiçado, impede a crítica de seguir adiante, o que implicaria em reconhecer a negatividade presente naquilo que a canção pretende celebrar. Os limites da crítica são suas próprias condições vantajosas. “Ainda assim, em estética, e não só nela, os acertos têm o seu custo, que é parte do problema”²⁰⁸. Caberia então reconhecer que no centro mesmo daquilo que se pretende preservar se inscreve o que existe de pior, criticando também as formas como a canção participa da barbárie que pretende denunciar. Veremos que esse ponto de vista será profundamente questionado pelo rap que, entre outras coisas, cobra a responsabilidade devida a esse lugar que, a seu modo, é repleto de vantagens. A questão inicial da canção mudaria de sentido caso representasse outro conjunto de interesses: de que forma o posicionamento que torna possível a canção pode ser contestado até seu limite, de modo que a cultura popular que apanha da polícia não seja apenas assimilada, mas ocupe o alto da Fundação Casa de Jorge Amado?

Vimos no capítulo anterior que tanto a MPB só se constitui enquanto forma estética dotada de potencial crítico ao incorporar a fratura originária do projeto nacional-popular de ida ao povo, justamente a possibilidade de que este se realize sem a

²⁰⁸ SCHWARZ, 2012, p. 183.

participação efetiva das classes populares, que assume trágica evidência histórica a partir do golpe militar. A solução formal, desenvolvida por João Gilberto, foi o que denominamos de incorporação do popular enquanto fantasmagoria, uma forma de fazer com que estas sejam incorporadas enquanto matéria a partir de um rigoroso processo de composição que permite ao cancionista “entrar e sair” dessas formas, dissolvendo a barreira dos gêneros no interior de um projeto autoral. Assim, a MPB faz da possibilidade de não realização progressista da modernização o seu ponto de partida negativo, a partir de um compromisso em profundidade com a fratura originária da modernização à brasileira, seu núcleo excludente, que permite posicionar-se criticamente em seu interior. O tropicalismo leva esse gesto a seu limite ao assumir uma posição agônica, uma alegoria de algo que parece em construção, mas já é ruína. Por meio desse compromisso formal com a verdade da modernização (de que o povo está e não está lá), esses movimentos – assim como seus desdobramentos posteriores, entre os quais “Haiti” faz parte - repõem constantemente uma imagem utópica de real democratização, ao mesmo tempo em que reatualizam seu fracasso a cada criação.

A incorporação formal desse núcleo excludente, que ao mesmo tempo desmente e torna possível a imagem utópica, permite a “Haiti” construir uma visão complexa do racismo e da mestiçagem, sustentada pela aposta na canção enquanto espaço utópico de incorporação do popular (uma conquista mestiça dos pretos pobres do país), sem recair em mera ideologia. Por outro lado, esse ponto de vista depende estruturalmente do lugar que gerou o incômodo que deu origem à composição, a posição confortável do alto, que comporta o risco de auto celebração indulgente. Ainda que não se converta em apologia acrítica do país, o ponto de vista não tem força suficiente para descer e se colocar ao lado dos pretos que apanham. Seu lugar é da mesma ordem do *quase* que permite aproximar e segregar, fazendo da nação um projeto inacabado. O arranjo possui grande força estética, pois possibilita à forma partilhar do mesmo enigma do país, confirmando, para o bem e para o mal, que aqui se formou um todo, e que é possível adotar a perspectiva nacional para contemplar o seu avesso. Contudo, esse mesmo conteúdo de verdade irá permitir que a canção seja, em certo sentido, blindada contra as críticas que se dirigem a todos os outros que estão acima, como se a ela não se aplicasse a mesma acusação. Para essa perspectiva, sua posição representa um compromisso mais verdadeiro, o lugar em que é possível vislumbrar uma alternativa de reencontro do país consigo mesmo. Dessa forma, o próprio lugar de enunciação não é subvertido, podendo conviver, bem ou mal, com a violência, ainda que esta cause indignação e rebaixe a

todos. Pode-se inclusive celebrar o brilhantismo da composição, justificando melhor as comemorações oficiais. Observe-se que não se trata aqui da adoção de uma posição conformista, mas implica em certo recuo diante da indignação original, cuja saída dependeria de uma mudança mais radical do ponto de vista, que muito provavelmente tornaria essa canção impossível. Ao final, a aproximação entre MPB e rap realizada em “Haiti”, ainda que bem intencionada e formalmente consistente, não se dá em termos totalmente horizontais: os mais velhos se portam como quem tem mais a ensinar do que a aprender. Lição essa que é aprendida com os de baixo, mas não transmitida por eles, o que para o rap será uma impossibilidade. Como veremos, em seus momentos de maior radicalidade, ou a enunciação efetivamente presentifica a voz dos marginalizados, ou a própria forma se inviabiliza.

E quando ouvir o silêncio sorridente de São Paulo

Diante da chacina

111 presos indefesos, mas presos são quase todos pretos

Ou quase pretos, ou quase brancos quase pretos de tão pobres

E pobres são como podres e todos sabem como se tratam os pretos

E quando você for dar uma volta no Caribe

E quando for trepar sem camisinha

E apresentar sua participação inteligente no bloqueio a Cuba

Pense no Haiti, reze pelo Haiti

A progressão da barbárie, que vai do campo mais geral das instituições até o mais particular do cotidiano, encerra seu ciclo com a morte violenta de 111 presos. No massacre do Carandiru, a ambiguidade da primeira parte se encerra: a despeito de ainda estarmos no reino da indefinição racial (“quase brancos quase pretos”), pobres são podres e pretos têm tratamento diferenciado dos brancos. O registro grave e sem ambiguidade do episódio é outro ponto alto da canção. A voz anuncia o silêncio sorridente de São Paulo, a aprovação tácita que hoje é gritada aos sete cantos por apresentadores de noticiários policiais, e que está longe de ser puramente metafórica: “esse acontecimento assume sua plena significação em face dos resultados de pesquisas de opinião realizadas na capital: 33% dos entrevistados apoiavam o massacre, segundo a Folha de S. Paulo, ou 44%, conforme o Estado de S. Paulo” (KOWARICK, 2002, p. 26). O violão sai de cena, deixando apenas o groove da bateria e o som do baixo. Aos poucos emerge a melodia do violoncelo de Moreno Veloso, conferindo certo caráter

litúrgico ao trecho, e na sequência a voz de Gil em tom mais grave e próxima da fala. Esse é o momento mais rap de Haiti, onde o encantamento se encerra e cede lugar ao horror.

Por isso, não deixa de causar certo estranhamento que, após a canção fazer uma prece e velar os corpos dos 111 presos indefesos, ela continue a partir de aspectos que estão longe de ter o mesmo peso. O objetivo aqui é aproximar a violência extrema do cotidiano da classe média indiferente, responsabilizando-a, seguindo em seu papel didático de conscientização contra o “silêncio sorridente” dos cidadãos de bem. Entretanto, a trajetória crescente de barbárie que a canção acompanha não deixa de sofrer aqui uma reversão. Localizado logo após o acontecimento máximo do terror, o retorno ao tema do alheamento da classe média – acompanhado pelo violão - não deixa de conter algo de banal. É claro que um dos objetivos é também expor essa frivolidade, mas após a tragédia, que funciona como uma interrupção do potencial progressista da canção – que vem de um fluxo decrescente – o retorno a temas como sexo sem camisinha, desinformação e desinteresse não deixa de conter certa aparência de frivolidade. O caminho da conscientização da classe média, que sustenta a possibilidade da canção, parece pouca coisa diante da chacina, mesmo que a indiferença seja parte constitutiva do problema. Não deixa de ser problemático, portanto, que ela possa seguir seu caminho, cumprindo a mesma função conscientizadora após essa nossa Auschwitz particular.

Nesse sentido é interessante comparar essa solução com a que foi dada pelos Racionais em “O homem na estrada”. Nela acompanhamos a trajetória de um ex-detento na tentativa - frustrada, pois seus antecedentes o contaminam tal uma “doença incurável” - de recomeçar a sua vida longe do sistema carcerário. Toda a ação se passa em seus dois últimos dias de vida, o penúltimo, quando ao pesadelo de suas lembranças passadas juntam-se o horror do presente de violência e abandono da periferia, e o dia de sua morte anunciada. A estrutura da canção é de tipo épico e seu recurso narrativo básico consiste em “ao longo da canção, fazer o foco narrativo oscilar entre a 3ª pessoa, nas passagens em que o narrador observa o “homem na estrada” e relata a história dele, e a 1ª pessoa, quando o narrador efetivamente assume o papel do homem na estrada”²⁰⁹. Dessa forma, o ponto de vista do rapper consegue ser e não ser o mesmo do protagonista. Mais que um diálogo, narrador e protagonista compartilham de uma

²⁰⁹ GARCIA, 2013, p. 89.

mesma vivência. Em diversos momentos a canção joga com essa confusão entre os pontos de vista, por exemplo quando não sabemos se as opiniões são do narrador ou da personagem - dado que compartilham do mesmo contexto periférico precário que forma a comunidade dos que não têm nada a perder, a não ser tudo. O final anunciado da canção é a morte do protagonista, cujo desenvolvimento cabe acompanhar:

Quinze caras lá fora, diversos calibres, e eu apenas
Com uma "treze tiros" automática
Sou eu mesmo e eu, meu Deus e o meu orixá
No primeiro barulho, eu vou atirar
Se eles me pegam, meu filho fica sem ninguém
E o que eles querem: mais um "pretinho" na Febem
Sim, ganhar dinheiro ficar rico enfim
A gente sonha a vida inteira e só acorda no fim
Minha verdade foi outra, não dá mais tempo pra nada...

"Homem mulato aparentando entre vinte e cinco e trinta anos é encontrado morto na estrada do M'Boi Mirim sem número. Tudo indica ter sido acerto de contas entre quadrilhas rivais. Segundo a polícia, a vítima tinha vasta ficha criminal."

Acompanhamos o relato do “confronto” – na verdade, um massacre – do protagonista com a polícia. Quinze contra um, em uma grande farsa armada pela PM para apresentar resultados contundente à sociedade de bem, produzindo criminosos “violentos” para justificar sua existência, e demonstrando sua eficiência com mais um corpo alvejado. Nesse momento o ponto de vista do rapper está integralmente comprometido com o do protagonista e, por conta disso, sua morte não pode ser narrada. A rima se interrompe, literalmente, com os tiros da polícia. E a canção é substituída pelo relato do porta-voz oficial da versão policial; a locução de um noticiário cuja função é tornar o homem em coisa desumanizada – o “elemento”, segundo o jargão policial. O homem não tem idade definida, é “encontrado morto” – sua morte, portanto, não é responsabilidade de ninguém, a não ser dele mesmo - numa estrada que não tem número. Nada se define, pois o sujeito pertence ao campo do não-ser. A hipótese (“Tudo indica ter sido acerto de contas entre quadrilhas rivais”) se torna fato, confirmado pela ficha criminal fornecida pela polícia, tornada aqui o ponto de vista da verdade, corroborado pelos corpos alvejados. Completa-se a produção anunciada do não sujeito. A canção é incapaz de seguir em seu projeto e, se cumpre alguma função

conscientizadora, ela se dirige aos que estão prestes a morrer. Diante da morte de mais um “rapaz comum”, seu fracasso é absoluto.

Ao final do processo de conscientização e assimilação cultural realizado em “Haiti” – um esforço civilizatório tornado possível a partir da incorporação pela canção dos conteúdos populares - a diferença entre quem morre e quem tem o privilégio de olhar criticamente para o conjunto das relações sociais permanece. É preciso considerar seriamente a hipótese de que a chave para o rompimento desse círculo vicioso talvez esteja precisamente naquele ponto em que a canção é levada a interromper sua crítica. A diferença entre os dois lados não raro se torna questão de vida ou morte, daí o efeito de contundência que emana dos raps ao construir um ponto de vista *com e para* os sujeitos da periferia. Ao não superar essa diferença – que faz parte de seu potencial crítico e poder de revelação - “Haiti” não deixa de revelar sua fragilidade naquilo mesmo que garante sua força. Não se trata aqui de uma mera escolha entre outras: caso abandonasse sua perspectiva, possivelmente “Haiti” não traria uma visão tão complexa – cujos desdobramentos iremos acompanhar a seguir - e a aproximação com o rap soaria caricata, ou superficial (como acontece com “Americanos”, onde o rap aparece mais como pretexto para a recitação das ideias de Caetano). Não falta senso crítico e qualidade estética para “Haiti”. O que lhe falta é o apoio dos outros cinquenta mil manos.

2.2. O enigma racial brasileiro

Negritude sem etnicidade

“Haiti” se apresenta antes de tudo como um enigma, um conjunto complexo de contradições sintetizadas no refrão a partir de uma mínima diferença (é aqui \ não é aqui) que altera (quase) tudo. No centro dessa investigação, sintetizada no refrão, encontra-se a temática racial, ponto a partir de onde a canção se debruçará sobre a ambivalência brasileira. A escolha do tema não é aleatória, e parte de um debate cultural decisivo, de longa tradição no pensamento brasileiro, que permite entrar em disputa direta com o rap a respeito de qual identidade, afinal, nos representa. A sugestão contida aqui é de que para compreendermos a substância da esfinge-Brasil, é necessário lançar um olhar mais atento para a especificidade da identidade étnica brasileira (formada por quase pretos quase brancos), compreendendo-a a partir de sua relação com os padrões personalistas de dominação, destacados na segunda parte. Encarar o mistério da

convivência, a um só tempo perversa e cordial, de mistura étnica e segregação racial. Não podemos, pois, avançar na discussão sem nos determos sobre tais elementos, ainda que sem a pretensão de abarcar toda a complexidade do debate.

Diante do crescimento do movimento hip hop e da visibilidade nacional que grupos como Racionais e Thaide e DJ Hum começavam a adquirir, a partir dos anos 1990 para além das periferias, Caetano procura chamar a atenção para o poder e radicalidade do movimento – uma abertura que é marca registrada de sua postura artística - e ao mesmo tempo instaurar um diálogo com o gênero. Nesse ponto, um de seus objetivos declarados é o de tentar “corrigir” o que lhe parece ser o maior risco do rap, a adoção de um modelo racializado, de matriz norte-americana que, ao atacar o chamado mito da democracia racial, acaba recusando aquilo que existe de verdadeiro e positivo em nossos padrões identitários: “O pessoal preto compra todo o repertório de reivindicações dos pretos americanos e termina de vez em quando agredindo coisas que o Brasil mestiço atingiu, conseguiu, realizou”²¹⁰. Ainda que o debate explícito seja com o rap – e veremos que essa tese da importação de valores alheios ao país só se aplica até certo ponto nesse caso, e na exata medida em que a identidade negra é sempre transatlântica – o argumento se contrapõe também à postura de certos estudiosos e ativistas negros, que especialmente a partir dos anos setenta se dedicam a atacar o mito da democracia racial, reconhecendo na mestiçagem a grande inimiga dos direitos civis e étnicos do Brasil.

O ataque ao mito tem por alvo a política do Estado brasileiro, especialmente a partir dos anos 1930, de incorporação de símbolos outrora vistos como “coisa de preto” – capoeira, samba, feijoada, etc. – enquanto emblemas da nacionalidade²¹¹, sem que com isso a situação de incorporação do negro à modernidade fosse satisfatoriamente resolvida. Será precisamente contra essa imagem publicamente adotada de “paraíso racial” que, a partir dos anos 1950, um conjunto de intelectuais – em especial Roger Bastide e Florestan Fernandes - irá se mobilizar para evidenciar a inferioridade social do negro na sociedade brasileira. O interessante é que tais pesquisadores foram inicialmente patrocinados pela UNESCO com o objetivo de comprovar a leitura positiva das relações raciais no país. “A hipótese sustentada era que o país representava um exemplo neutro na manifestação de preconceito racial e que seu modelo poderia servir

²¹⁰ CAETANO, 2005, s/n.

²¹¹ SCHWARCZ, 1998, p. 196.

de inspiração para outras nações cujas relações eram menos democráticas”²¹². Parte da equipe, entretanto, utilizou-se do financiamento para questionar o discurso do país oficial, mostrando o quanto dessa imagem estava comprometida com a face obscura da segregação dos negros em um mundo feito para os brancos. De paraíso, nos convertíamos em inferno racial. Essa imagem será fortalecida a partir dos anos 1970, quando organizações como o Movimento Negro Unificado (MNU) e outros setores da militância negra endossarão as críticas a diversas versões oficiais que sugerem a ausência de diferenças ou conflitos raciais significativos no país. Nesse contexto, a noção de mestiçagem sofrerá fortes críticas, encarada como fator de desmobilização social, que funciona como mecanismo ideológico para ocultar o abismo social que divide o país em dois mundos: dos negros e dos brancos.

Parte desses esforços por parte da militância negra e setores intelectuais para evidenciar o caráter excludente e racista da sociedade brasileira, contudo, acabam por reduzir o problema da dinâmica étnica brasileira a uma lógica binarista, de inspiração norte-americana que a despeito dos ganhos inegáveis em termos de conquista de direitos (pois é comum que conteúdos ideológicos “falsos” em seus conteúdos possam ter um efeito de “verdade”), não basta para dar conta da complexidade das relações entre prática cultural, comunidade e etnicidade no país.²¹³ Dessa perspectiva, a mestiçagem só se apresenta enquanto falta, ou falsa consciência, uma forma de encobrir a “verdadeira” essência negra da maior parte dos brasileiros, o que faz perder particularidades fundamentais de sua identidade:

Embora apareça também como um sintoma real – a revanche contra séculos de escravidão e indefinição -, essa corrente, calcada num padrão norte-americano, tenta o impossível: desmitificar a história da experiência brasileira à luz de uma ontologia racial dualista que essa mesma experiência desmente e problematiza. A droga-Brasil é irredutível a uma lógica simplista (WISNIK, 2008, p. 421).

²¹² SCHWARCZ, 1998, p. 201.

²¹³ “Para essa visão, a mestiçagem é o arquiinimigo dos direitos civis e étnicos no Brasil. Este tem sido o ponto de vista de um grande número de ativistas negros, bem como de cientistas sociais da Bahia e de outros lugares. Everett Stonequist (1937), Roger Bastide (1964) e muitos outros autores recentes parecem perceber as pessoas miscigenadas como uma presença incômoda, num mundo que, de outro modo, seria descrito em termos de grupos étnicos e raciais bem definidos” (SANSONE, 2003, p 287).

Nesse sentido, o mito da *democracia racial* não deve ser tratado como mera farsa, pois por ele se expressam aspectos importantes de constituição da identidade dos brasileiros de todas as classes²¹⁴. Ele dá conta, por exemplo, de certo ajuste social que minimiza a diferença de cor no cotidiano das classes baixas e proporciona momentos de intimidade extra-racial, além de “estratégias individuais destinadas a reduzir a desvantagem racial”²¹⁵, que transitam entre formas de resistência e cooptação (o ato de alisar o cabelo, por exemplo). Além do que, o mito trata de um processo de formação identitária que está longe de se restringir apenas ao caso brasileiro, ainda que aqui assuma caráter paradigmático, como afirma o antropólogo Lívio Sansone:

Em toda a América Latina, falando em termos gerais, as relações interétnicas e a racialização dos grupos sociais ocorreram segundo um padrão comum. Esse padrão se caracteriza por uma tradição de casamentos mistos, muito difundidos entre pessoas de fenótipos diferentes, por um continuum racial ou de cor, em vez de um sistema não polarizado de classificação racial, por uma cordialidade transracial nas horas de lazer, entre as classes mais baixas, por uma longa história de sincretismo no campo da religião e da cultura popular, e por uma organização política relativamente fraca com base na “raça” e na etnicidade, a despeito de uma longa história de discriminação racial. Historicamente, uma norma somática subjacente a esse continuum racial situou as pessoas fenotípica e/ou culturalmente negras ou índias na base da escala dos privilégios. Entretanto, os negros e, às vezes, até os índios não são vistos e tendem a não ver a si mesmos como constituindo uma comunidade étnica (SANSONE, 2003, p. 19).

Quer dizer, ainda que a ideia de “democracia racial” não faça jus à dinâmica racial Latino Americana, onde categorias baseadas na cor e no fenótipo constituem parte importante no processo de divisão do trabalho e no estabelecimento dos não-sujeitos, o certo é que estamos muito distantes do modelo binário de etnicidade norte-americana. As relações entre padrões raciais e identidades étnicas não são de forma alguma

²¹⁴ “Em vez de insistir nas “mentiras” que o mito da democracia racial contém, naquilo que esconde, pensemos um pouco no que ele afirma, nas recorrências que parecem não fruto do acaso, mas resultados de um excesso de significação: afinal, mesmo desvendando suas falácias, o mito permanece oportuno. Apesar de destruída a suposta imagem da tolerância portuguesa e de seu desejo de miscigenação, uma certa mistura cultural distintiva permanece digna de ser destacada, como motivo de identidade”. (SCHWARCZ, 1998, pp. 236, 237)

²¹⁵ SANSONE, 2003, p. 11.

unívocas, assumindo formas muito particulares, a depender de cada contexto. Sansone defende a tese de que o padrão adotado pelos brasileiros pobres descendentes de escravos foi o de “negritude sem etnicidade”, em que estes reivindicam não um lugar de minoria negra numa sociedade que não lhes pertence, mas um lugar de maioria mestiça numa sociedade que ajudaram a construir. Mesmos grupos negros mais politizados visavam muito mais uma estratégia de integração que afirmasse o orgulho negro dentro da nação: “uma das principais estratégias dos negros brasileiros, no período imediatamente seguinte à escravidão, foi a conquista da nacionalidade, que incluiu a sustentação dos mitos e a celebração da nação brasileira como sendo deles próprios”²¹⁶. A identidade étnica no país procura por formas de se reconhecer no interior da categoria mais ampla de nacionalidade, entendida como uma conquista.

A questão racial brasileira não se resolve, portanto, de forma simplista. Sansone, Caetano, Antônio Risério e diversos outros intelectuais e artistas que buscam recuperar uma visão crítica da mestiçagem, estabelecendo um diálogo crítico com certo modelo interpretativo para o qual a fluidez étnica aparece enquanto problema e desvio da norma – como se o padrão binário fosse o único capaz de combater o racismo. O principal objetivo desses autores é deslocar o modelo interpretativo norte-americano do centro do debate, propondo uma descontinuidade entre comunidade e cultura negra, que podem ou não corresponder uma à outra. O caso brasileiro fornece um excelente exemplo de um país com amplo histórico de racismo contra negros e índios, onde o discurso da mistura étnica, corroborado pela realidade da miscigenação, se revela mais poderoso do que a identificação diferencial no interior de um grupo específico. Comprova-se assim que ascendência africana, pobreza e até mesmo a discriminação não são condições suficientes para que pessoas de pele negra reivindiquem uma identidade negra.

Pelo exposto até aqui percebe-se todo potencial crítico presente no ponto de vista “Haiti” – no mais, atestado pela própria qualidade da composição. A perspectiva mestiça é capaz de iluminar aspectos fundamentais de nossa identidade ao considerar a especificidade de nossas relações sociais. Contudo, o discurso racializado do rap, que vislumbra uma comunidade negra por vir, também é profundamente revelador, não se tratando por certo de um modismo importado sem relevância. Tratam-se, de fato, de concepções muito distintas e mesmo irreconciliáveis em determinados aspectos, cuja complexidade não é redutível a oposições binárias como verdadeiro e falso. Para

²¹⁶ SANSONE, 2003, p. 290.

apreendermos algo dessa equação, devemos considerar as relações complexas que se estabelecem entre mestiçagem e racismo, atentos à maneira como um contexto marcado por identidades culturais transétnicas cria seu próprio “resto” negro enquanto fundamento negativo.

Racismo sem raça

A compreensão da especificidade dessas relações é fundamental quando buscase formas de combater nosso modelo racista. Compreendido que o racismo não gera, necessariamente, um comprometimento étnico por parte das minorias, pois identidades podem ser construídas de forma não racializadas mesmo onde existe um contexto explícito de discriminação, cabe, agora, inverter a equação: se o racismo não tem como consequência uma sociedade etnicamente determinada, como esta pode servir de base ideológica para o racismo? Ou seja, de que maneira a realidade de uma identidade não racializada, que permite certo trânsito e mobilidade que confunde oposições binárias rígidas (preto-branco), sustenta e suporta a delimitação racista contra uma comunidade étnica específica? Em termos mais prosaicos, interessa compreender de que maneira em um contexto racialmente indefinido, o resultado final do racismo seja a exclusão do corpo negro. Pois se é verdade que o racismo não cria uma comunidade negra, não é menos verdadeiro que ele cria corpos negros cotidianamente. Em suma, de que modo se articula esse regime de indefinição nacional com o sistema de demarcação violenta do corpo negro?

Um primeiro passo importante para compreender esse sistema é inverter o senso comum que pressupõe que são as diferenças raciais que tornam possível o racismo. Pois um aspecto importante dos mecanismos ideológicos é que eles atuam como um sistema fechado que instaura seus próprios fundamentos. O filósofo político argentino Ernesto Laclau após analisar o caso da ideologia fascista em *Política e ideologia na teoria marxista*, concluiu que esta não passava, no fundo, de um conjunto de elementos heterogêneos de origens diversas (elitismo aristocrático, populismo nacionalista, enraizamento rural, culto militarista, etc) que não chegava a formar um conjunto ideológico consistente, dado que levou a conclusão de Adorno de que o fascismo não era uma ideologia enquanto tal, mas tão somente uma mentira, pura e simples. Entretanto, essa falta de homogeneidade cumpria perfeitamente bem seu papel ideológico, no sentido de funcionar enquanto mecanismo de manutenção do poder e elemento de “coesão” social, que no limite implode a própria noção de ideologia

enquanto falsa consciência, posto que essa não procede à maneira da argumentação racional que “distorce” a realidade, mas apela diretamente ao “sacrifício incondicional” e irracional do sujeito²¹⁷. Ou seja, a despeito dos significantes parecerem “frágeis” e incoerentes no interior da ideologia nazista, a obediência “espontânea” dos sujeitos a seus desmandos prova que o sistema funcionou perfeitamente. “Uma ideologia logra pleno êxito quando até os fatos que à primeira vista a contradizem começam a funcionar como argumentos a seu favor”²¹⁸. Para Laclau, o sentido último desses elementos desestruturados não deve ser tomado em si, mas enquanto efeito da estruturação específica dessa ideologia. Eles funcionam como “significantes-soltos” cujo sentido é fixado por seu modo de articulação hegemônica. Ou seja, nenhum desses elementos é fascista em si, mas se tornam fascistas à medida que esse sistema logra tornar-se hegemônico. “Uma ideologia desempenha um papel “hegemônico” quando consegue investir nos elementos decisivos, mas em si “neutros”, de um dado campo ideológico”²¹⁹. A análise do sistema ideológico fascista permite compreender que não existe nenhuma relação orgânica natural entre o sistema ideológico e seus conteúdos objetivos, que podem então ser disputados, mudar de função, etc. É o sistema ideológico que, em última instância, dota de sentido seus conteúdos, criando seus próprios fundamentos.

Assim, com relação à ideologia racista, é preciso inverter a fórmula do senso comum (“existe racismo em razão das diferenças raciais”) e compreender a raça não como causa, mas como um efeito prático do racismo. É o racismo que instaura o absurdo da diferença de raça, e não o contrário. Encarado a partir dessa inversão, torna-se teoricamente compreensível a existência do racismo em um contexto onde os sujeitos não criam uma comunidade étnica, pois independente de seus conteúdos objetivos o racismo irá criar sentidos específicos para negro, asiático, mestiço, etc. Não existe, portanto, uma inviabilidade estrutural que impeça a existência do racismo em um

²¹⁷ “Ora, o fascismo marca precisamente o ponto em que desmorona esse modo tradicional de conceber a ideologia como ‘consciência falsa’ – ele não procede à maneira da “argumentação racional”, mas funciona, ao contrário como apelo direto ao assujeitamento e ao sacrifício “irracional”, “incondicional”, apelo este legitimado, em última instância, pela própria facticidade de sua força performativa [...] o poder do discurso fascista deve ser buscado, precisamente, no que a crítica “racionalista” censura nele como sua “impotência”, isto é, na ausência da “argumentação racional”, no caráter puramente “formal” da demanda apodítica da fé e do sacrifício absurdo\incondicional” (ZIZEK, 1992, pp. 25-26)

²¹⁸ ZIZEK, 1996, p. 326.

²¹⁹ ZIZEK, 1992, p. 27.

contexto marcado por identidades transétnicas, dado a relativa arbitrariedade de sua cadeia de significantes ideológicos. Marcadores como “raça”, “cor”, “negro”, “branco”, “mestiço”, podem assumir aspectos diversos e cumprir diferentes funções a depender de cada contexto, desde que o objetivo final de segregação se realize. É perfeitamente possível, pois, considerar a existência de um racismo em um contexto em que a negritude não é marcada etnicamente, como no caso brasileiro²²⁰.

Creio ser interessante apresentar aqui um exemplo do campo da cultura de massas, onde os conteúdos ideológicos assumem formas desabusadas e de alcance mais geral. Um episódio do antigo seriado *Os Trapalhões*²²¹, transmitido pela Rede Globo durante vinte anos (1977-1997) traz um bom exemplo para compreensão dessa ausência de fundamento do sistema ideológico racista. Nele, os quatro protagonistas - Didi, Dedé, Mussum e Zacarias - encontram sérios problemas para definir quem é que vai utilizar primeiro o único banheiro da casa. Num primeiro momento, Mussum (o único negro) chega feliz à frente de todos os outros que, contudo, protestam. Desconfiado, Mussum alega que está havendo racismo por parte de seus companheiros (que, segundo ele, sentem inveja de seu “coloridis”). Os demais revidam energicamente e, dispostos a acabar com qualquer dúvida – deixando claro que ali “todo mundo é igual” - decidem organizar a fila a partir de critérios imparciais. Após alguma confusão, decidem-se pelo critério de altura para definir a posição na fila, em ordem crescente - do menor para o maior. Respectivamente Zacarias, Didi, Dedé e, por último, Mussum. Ele protesta ainda mais uma vez (“racismis!”), mas Zacarias é inflexível: “Não reclama não, que foi tudo escolhido democraticamente”.

Próxima cena, outro dia, mesma confusão, e de novo é Mussum quem chega primeiro. Dessa vez ele não aceita o critério de organização por altura (“vai dar problemis”), no que os amigos concordam, decidindo organizar a fila por idade – outro

²²⁰ Não seria essa uma das grandes lições de Marx a respeito do fetichismo da mercadoria? O de que toda “crença” tem uma dimensão objetiva que é incorporada ao procedimento prático efetivo das pessoas. “O sentido da análise de Marx é que as próprias coisas (mercadorias) *acreditam em lugar dos sujeitos*: é como se todas as suas crenças, superstições e mistificações metafísicas, supostamente superadas pela personalidade racional utilitarista, se encarnassem nas “relações sociais entre as coisas”. Os sujeitos já não acreditam, *mas as coisas acreditam por eles*” (ZIZEK, 1996, p. 317). Podemos dizer que, independente do que os brasileiros acreditam a respeito de sua pluralidade, o racismo “acredita por eles” em hierarquizações rigorosas.

²²¹ <https://www.youtube.com/watch?v=X5OQSo-rk2s>

critério imparcial -, agora em ordem decrescente, do mais velho para o mais novo. Zacarias, Didi, Dedé e, por último, Mussum. Mais protestos de racismo, prontamente recusados (“Aqui não tem racismo. Foi tudo organizado por idade e por altura”). Mussum se conforma, não sem antes comprometer-se a chegar primeiro no dia seguinte, o que efetivamente acontece. Dessa vez logo de cara deixa claro que ali está configurada uma situação de racismo. Didi então faz uma proposta ousada, disposto a acabar de vez com todas as dúvidas: a partir dali não existe mais nenhuma diferença de cor, “nem verde, nem preto, nem amarelo, nem nada”. Todos os que estão ali tem uma cor só: azul. Os quatro parecem satisfeitos com a decisão, mas surge uma dúvida levantada por Mussum, que de certa forma condensa todo o enigma racial brasileiro. “Mas se todo mundo agora é azul, como estabelecer o critério de organização da fila do banheiro?” “Simples”, responde Didi, “os azul-claro na frente, e os azul-escuro atrás”. Close na cara de decepção do Mussum. Fim do esquete.

O quadro capta de maneira magistral o *modus operandi* do racismo, e o lugar que nele ocupa o conceito de raça. O primeiro movimento de legitimação da desigualdade é a escolha de critérios equânimes e democráticos, de modo que todos tenham as mesmas oportunidades. Obviamente, a grande sacada aqui está na escolha do foco narrativo: mais importantes que os critérios em si é saber quem vai defini-los, o lugar a partir de onde essa igualdade irá se constituir. No caso, os companheiros adotam critérios incontestavelmente neutros e imparciais, como idade e altura. Afinal, é perfeitamente possível e até mesmo desejável que se elejam conceitos os mais democráticos e igualitários possíveis (idade, altura, concursos, eleições, vestibular, etc.) desde que sejam estabelecidos por quem irá obter com eles todas as vantagens. Além disso, tais critérios podem estar em mudança constante, desde que o dado concreto da desigualdade não se altere. A ordem dos fatores não altera o produto, e a verdade quase sempre pode funcionar muito bem como instrumento ideológico a mais.

Desde o início Mussum expressa sua revolta, deixando à mostra a estrutura básica daquele sistema opressor. Ele ocupa aqui a função clássica de crítico da ideologia, desvelando o real por detrás das aparências, o que, de todo modo, era evidente desde o início, constituindo a matriz do riso: “To desconfiadis que aqui tem racismo. Vocês tão com inveja desse coloridis aqui que eu tenho”. Por detrás de critérios aparentemente igualitários está em funcionamento um mecanismo de exclusão que legitima o *status quo*, no caso, a ordem sobre quem deve tomar banho primeiro e, sobretudo, sobre quem deve ficar por último, o verdadeiro ponto nodal da piada – é

interessante notar que a disputa não é pelos primeiros lugares, e sim para decidir quem vai ficar por último, o que localiza melhor a *gag* em um contexto de precariedade periférica onde ninguém está, a rigor, por cima da carne seca, mas todos lutam até o fim pela conquista de pequenas satisfações cotidianas.

É claro que o efeito de humor está em grande medida na dissimulação. Eu nada mudo de fato: apenas substituo o significante branco por azul claro, e negro por azul escuro, o que garante a perpetuação da mesma lógica. Mas será que nessa “mera” mudança de significante já não se desvela algo da própria natureza do racismo? Essa possibilidade de transmutação e subversão dos termos não é em si reveladora de que seu fundamento não é a ideia de raça, ou cor, e sim sua própria realidade enquanto instrumento de opressão? A principal lição que a *gag* nos transmite é que o racismo segue existindo independentemente de quais sejam os critérios usados para sua legitimação. De certo modo ele está para além de conceitos legitimadores como “raça”, “etnia”, “supremacia”, etc., na exata medida em que direciona os significantes conforme seus interesses e de acordo com cada momento. Ou seja, o racismo pode funcionar perfeitamente bem tanto com o conceito de supremacia ariana quanto com o de mestiçagem, (ou o de diferentes tonalidades multiculturais de azul) desde que, em todas as fases da opressão seja o negro que continue tomando banho por último. Mais precisamente, “negro” será o resultado desse processo de exclusão montado pela “equação” racista. Mesmo quando a ideia de raça negra é radicalmente abolida do campo discursivo (“agora todo mundo é azul, cambada”), a situação concreta de opressão continua. O que torna Mussum “negro” não é o fato dele ser da raça negra – uma ficção entre outras -, e sim sua posição, imposta arbitrariamente, como último da fila. “Raça” no caso é um dos significantes mobilizados pelo racismo enquanto aparelho ideológico (mecanismo de exclusão), mas não é o único e, sobretudo, não é insubstituível. Em suma, pode existir racismo mesmo onde os sujeitos não constroem sua identidade claramente em termos étnicos, porque a verdade desse conceito é “meramente” simbólica e não diz respeito diretamente à materialidade empírica, e sim à rede de significados que emanam desse sistema ideológico.

Por isso certa redundância em afirmar que o conceito de raça não existe (é dessa redundância que os três comparsas se aproveitam justamente para promover o racismo), enquanto estratégia de combate ao racismo, pois em certo sentido essa inexistência é seu ponto de partida. Isso porque o conceito “raça” não está nomeando sujeitos empíricos com um conjunto de características essenciais e cientificamente comprovadas – pode

haver mais diferenças entre indivíduos de uma mesma raça do que entre raças diferentes - e sim uma dada situação específica em que sujeitos com um conjunto determinado de características culturais, fenotípicas, sociais, etc., estão sendo exterminados. Usando uma distinção semiótica, digamos que o conceito não é da ordem do ser (ser negro), mas da ordem do fazer (tornar-se negro). Não se trata de determinar se o sujeito que foi discriminado é, de fato, da raça negra - nesse caso, o argumento comum é que se trata de um problema social e não racial - pois isso seria inverter os termos da questão. Por paradoxal que possa parecer, a questão é que tais sujeitos não foram ou poderiam ser exterminados porque são negros (ninguém é negro ou branco de fato), mas eles se tornam negros porque foram, ou podem ser, exterminados, no interior de uma dinâmica racista. É o racismo que cria a raça como seu fundamento, e não o contrário. Podemos dizer, com Althusser, que é o Aparelho Ideológico racista que interpela esses indivíduos enquanto negros²²² - é o racismo que cria e dá forma ao conceito de raça - assim como pode substituí-lo por outros significantes que lhe forem convenientes, como azul, verde, pescoço fino, nariz alongado, etc. Da mesma forma que o sistema brasileiro de exclusão social impede que os potenciais emancipatórios inscritos em espaços com ampla participação popular como o futebol e a canção se realizem no restante da sociedade, o racismo impede que parcela significativa de sua população se realize enquanto brasileiros, a despeito da forma como esses constroem sua identidade.

Em suma, o que explica que o racismo possa ocorrer em contextos tão diversos (Brasil, Haiti, Estados Unidos) é que em todos os casos se alcança o mesmo objetivo, a produção de seu fundamento último: o “corpo negro” excluído. Obviamente, o significante “negro” comportará conteúdos diferentes em cada contexto. Garantidas, contudo, as bases da exclusão social - e essa se dará também de muitas formas - estas podem realizar-se a partir de inúmeros critérios de identidade étnica, mesmo onde esses aparentemente não existem. No caso brasileiro, em que a identidade dos descendentes negros de escravos é representada enquanto mestiça e transétnica, o racismo será o instrumento por meio do qual esse fluxo é interrompido, lembrando ao sujeito que sua identidade não lhe pertence - exatamente como acontecia no período escravista.

²²² ALTHUSSER, Louis. Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado. In: ZIZEK, Slavoj. (org.). *Um mapa da ideologia*. Rio de Janeiro, Contraponto, 1996.

Estabelece-se assim uma interessante dialética entre indefinição e rigidez, cuja forma de administração é uma das marcas de nossa dominação cordial. Como não existe a definição de uma origem étnica precisa à qual o sujeito vincula sua identidade (em um levantamento do IBGE de 1976, um dos poucos em que a atribuição da cor era espontânea, foram citadas mais de 130 definições diferentes)²²³, cabe aos mecanismos ideológicos – instituições, habitus, discursos – marcar aqueles que serão excluídos da ordem social como negros. A função da polícia é precisamente essa: diante de um contexto de indefinição (quase) absoluta, definir quais atributos e situações “marcam” um sujeito como resto descartável²²⁴. O interessante a se observar é que o caráter naturalmente híbrido da mestiçagem, quando no interior desse mecanismo de dominação, não só não impede a discriminação racial, como permite que esta se organize enquanto sistema de arbitrariedades. Nesse sentido, podemos afirmar que a “definição negra”, imposta externamente como um atributo que se cola ao sujeito, depende da “indefinição mestiça”, que faz do corpo um campo propício à manipulação. É precisamente por ser a tal ponto flexível e maleável que a identidade mestiça pode ser “revogada” a qualquer momento. Não existem garantias de que o sujeito que *está* mestiço não seja *tornado* negro de uma hora para outra, dependendo de sua posição no sistema de poder. O racismo institui essa revogação, regulando o que é da ordem da indefinição com a arbitrariedade. Como vimos, o enigma segue incompreensível caso se procure entender o racismo como consequência da diferença racial, pois raça aqui é um termo móvel, em negociação, que pode ocupar diversos campos do espectro, valendo em alguns momentos e lugares e em outros não. Ele atua muito mais na gestão dessas características, atribuindo peso e valor, distribuindo papéis e lugares, ora acentuando ora

²²³ “No Brasil, a mistura de definições baseadas na descrição da cor propriamente dita e na situação econômica e social teria gerado uma indeterminação, consolidada em 1976, depois que o IBGE fez sua Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílio. De forma diversa à do censo, em que a cor é determinada pelo pesquisador, nesse caso os brasileiros se atribuíram 136 cores diferentes, reveladoras de uma verdadeira aquarela do Brasil” (SCHWARCZ, 1998, p. 226).

²²⁴ O professor Oracy Nogueira cunhou o termo “preconceito de marca” para classificar a especificidade do preconceito no Brasil, em oposição ao “preconceito de origem”, próprio de países como EUA e África do Sul. O preconceito de origem liga-se diretamente à descendência, mesmo quando o indivíduo não apresenta, exteriormente, qualquer característica da raça considerada inferior. Já o preconceito de marca tem a ver diretamente com a cor da pele e assimilação de marcas de uma classe dominante. Trata-se de uma forma naturalmente ambivalente, pois ao fenótipo se misturam outros princípios classificatórios, tais como pertencimento de classe e a distância social. Ver NOGUEIRA, Oracy. Preconceito racial de marca e preconceito racial de origem: sugestão de um quadro de referência para a interpretação do material sobre relações raciais no Brasil. *Tempo Social - Revista de Sociologia da USP*, v. 19, n. 1, nov. 2006.

atenuando características em um mesmo sujeito, definindo no processo quem leva vantagem e quem sofre as consequências.

Se por um lado a flexibilidade étnica da identidade brasileira, dentro das condições sociais vigentes (voltaremos a elas) apresenta uma precariedade que torna possível a dimensão arbitrária da determinação racista, por outro, e invertendo o esquema, é a certeza de que existem lugares em que as diferenças são violentamente mantidas que permite que essa fluidez seja apropriada enquanto símbolo de identidade nacional. Esse é, aliás, o sentido profundo do verso “Ninguém é cidadão”: uma vez que em um contexto mestiço qualquer um pode ser “marcado” enquanto negro, ninguém está completamente livre da arbitrariedade do poder, fazendo de todos cidadãos precários em potencial. Essa “precariedade”, que incomoda a todos dado seu grau de instabilidade, será, por assim dizer, compensada, ao tornar um conjunto específico de sujeitos o alvo explícito da violência. Ninguém é preto ou branco, mas existem lugares em que a negritude e a branquitude estão asseguradas. É nesse sentido que a inconsistência precisa do espetáculo da violência cotidiana contra um grupo específico, garantindo que nem todos possuem uma identidade precarizada ou que, pelo menos, alguns são mais iguais que outros. É somente a partir dessas certezas, desses lugares fixos construídos pelo racismo, que os “encontros culturais” e as misturas podem acontecer. Nesse ponto se compreende a relação profunda entre mestiçagem e violência, cuja dinâmica a cena inicial de “Haiti” procura captar. A fluidez da identidade só se torna possível diante da certeza da delimitação do lugar do negro, fundamento negativo da identidade nacional, reiteradamente preenchido, muitas vezes de forma espetacular. Assim, o aparente paradoxo contido na síntese iluminadora de Lilia Schwarz (“todo brasileiro se sente uma ilha de democracia racial cercada de racistas por todos os lados”) é desfeito: todo brasileiro se sente uma ilha de mestiçagem racial *porque* está cercado de negros violentos por todos os lados²²⁵.

²²⁵ “Em 1988, no Centenário da Abolição, organizei juntamente com um grupo da USP uma pesquisa sobre preconceito racial no Brasil. A primeira pergunta era: “Você tem preconceito?”. Não usávamos o qualificativo “racial”. Entre os entrevistados, 96% responderam “não”. A segunda pergunta era: “Você conhece alguém que tenha preconceito?”. Noventa e nove por cento das mesmas pessoas disseram “sim”. Quando perguntamos qual era o grau de relacionamento que tinham com essas pessoas, os entrevistados diziam que eram amigos próximos, pais, irmãos. A conclusão informal da pesquisa era de que todo brasileiro se sente uma ilha de democracia racial cercada de racistas por todos os lados” (SCHWARCZ, 2010). Creio ser pertinente aqui – para seguirmos mais um pouco no campo da cultura de massas - utilizarmos a metáfora clichê dos “Invasores de Corpos”, comum em ficções científicas como *Alien, o oitavo passageiro*, ou *O enigma de Outro Mundo*. Toda tensão nesses filmes decorre do inimigo aterrador não ser imediatamente identificável. Todas as pessoas parecem iguais, desempenham normalmente suas

Por isso é possível afirmar que onde a identidade étnica não é assumida pelos negros brasileiros em seu cotidiano, ela é violentamente imposta de cima para baixo, ressignificando características físicas e culturais. No limite, a violência vai fundar a etnicidade, cabendo aos diversos aparelhos ideológicos e repressivos a decisão por *marcar* racialmente seus cidadãos. Os exemplos em que a identidade mestiça é revogada, expondo os sujeitos à não-identidade negra são vários. Chico Buarque revelou recentemente que sua filha, casada com o baiano Carlinhos Brown, teve que se mudar de um condomínio de luxo na Gávea, Rio de Janeiro porque seus netos estavam sendo discriminados. O ator global Vinícius Romão de Souza, de 26 anos, ficou 16 dias preso em São Gonçalo, RJ, por ser confundido com um ladrão. DG, bailarino do programa esquentada, também da Rede Globo, foi morto pela polícia na favela do Pavãozinho. O dentista Flávio Ferreira Sant’Ana, de 28 anos, foi morto pela polícia ao também ser “confundido” com um ladrão. Esses são apenas alguns dos episódios mais recentes que ganharam algum destaque na mídia. A grande perversidade no caso é que esses exemplos não servem para deslegitimar o sistema, desmascarando sua arbitrariedade (afinal, se o sujeito de pele escura migrou de classe e embranqueceu, qual a justificativa para o racismo?). Ao contrário, essas mortes funcionam como prova do perigo “negro”, pois, dado o caráter mestiço do brasileiro, este tem condições de se “disfarçar” e passar despercebido, assumindo as formas mais insuspeitas. Nesse caso, cabe à polícia manter vigilância redobrada para proteger os cidadãos de bem, o que em termos concretos significa produzir mais “negros”.

funções até que, de repente, descobre-se que haviam sido atingidos por um mal (exterior) que eclode de dentro delas (interior) de surpresa, e com consequências devastadoras. Para o senso comum da brasilidade, retratada o tempo todo em programas de televisão, somos todos iguais apesar das diferenças, sabemos nos divertir, levar a vida de forma leve, sem nunca desistir diante das dificuldades, etc. Um só povo e uma só raça, fruto da mistura de todas as outras. Todos cumprem normalmente suas funções de brasilidade até que a polícia resolve indicar, com um tiro na nuca, os tipos negros suspeitos habituais. De repente, aqueles que se portavam como pacatos mestiços brasileiros revelam-se enquanto marginais negros aterradores. Também nesse caso, aquilo que é imposto ao sujeito de fora aparece enquanto “mal” interno cujo objetivo é exterminar a raça mestiça. Uma vez que o sujeito foi tornado negro, por exemplo, pela violência policial, confirma-se que ele já era negro desde o início. O “suspeito” é imediatamente “culpado”, e a “prova” é que ele foi morto. O pardo pobre é aquele que contém em si a negritude monstruosa que pode eclodir a qualquer momento para destruir o país. Deve, portanto, ser exterminado, para a segurança do resto da tripulação, incapaz de reconhecer o inimigo.

Creio que o modelo de organização da Polícia Militar nos oferece um excelente exemplo dessa função cumprida pelo Estado. Segundo Luiz Eduardo Soares, o crescimento da população penitenciária no Brasil, com seu perfil social e de cor acentuadamente marcado, assim como a perversa seleção de quais crimes são punidos deve-se, sobretudo, “à arquitetura institucional da segurança pública, em especial à forma de organização das polícias, que dividem entre si o ciclo de trabalho, e ao caráter militar da polícia ostensiva”²²⁶. Tal sistema é marcado pela total falência do sistema investigativo e por sua incapacidade de prevenção.

Entre 1980 e 2010, 1.098.657 brasileiros foram assassinados. O país convive com cerca de 50 mil homicídios dolosos por ano. A maioria das vítimas é jovem, pobre, do sexo masculino e sobretudo negra. *Desse volume aterrador, apenas 8%, em média, são investigados com sucesso [...] Mas não nos precipitemos a daí deduzir que o Brasil seja o país da impunidade, como o populismo penal conservador e a esquerda punitiva costumam alardear. Pelo contrário, temos a quarta população carcerária do mundo e, provavelmente, a taxa de crescimento mais veloz*” (SOARES, 2013, p. 18, grifos nossos).

Além de não evitar mortes violentas e de não as investigar, o estado brasileiro prende muito, ainda que não de forma generalizada, pois as prisões se voltam para um grupo bastante específico. O ciclo do trabalho policial brasileiro (preventivo, ostensivo e investigativo) é dividido, ou seja, existe uma polícia que investiga, procurando avaliar, planejar, diagnosticar, e uma polícia - a PM - que prende. Sendo essa a mais cobrada em seus resultados pela sociedade, e de longe a que mais recebe investimentos (insuficientes), ela faz a única coisa que é capaz de fazer (e o interessante é que Luiz Soares não atribui isso a uma questão de competência, mas à própria forma como a instituição é montada): procurar o flagrante, flagrar a ocorrência e capturar, ou matar, o suspeito. Ora, uma polícia que não investiga é estruturalmente incapaz de determinar quais são, efetivamente, os culpados – essa função cabe à outra, que tampouco funciona (apenas 8% dos casos são investigados). Por isso, a PM se torna uma verdadeira *máquina de produzir suspeitos*, que serão, obviamente, membros dos grupos sociais mais vulneráveis. Desprovido da atribuição de pensar, o policial irá projetar os preconceitos da sociedade no exercício de sua vigilância. Sua função é a de materializar,

²²⁶ SOARES, 2013, p. 18.

tornar reais, os piores pesadelos da sociedade, mantendo a ordem pelo medo e pela violência. “Ela não investiga, porque a fratura do ciclo, prevista no modelo, não permite. Ela está condenada a enxergar o que se vê na deambulação vigilante, em busca dos personagens previsíveis, que confirmem o estereótipo”²²⁷. Desprovida da capacidade de investigar para encontrar verdadeiros culpados, a polícia passa a classificar personagens, biótipos, gestos, linguagem corporal, com o objetivo de produzir mais presos, ou corpos. O negro será resultado direto dessa prática policial que transforma uma série de estereótipos preconceituosos e suposições em prova incontestável de culpa.

A construção simbólica de uma ordem social mais “humanizada” que aprendeu a conviver de uma forma inclusiva com a alteridade, incorporando elementos das mais diversas etnias a seu modo de ser, – o “mundo sem culpa”, na expressão de Antonio Candido, mais tolerante e potencialmente dialógico - depende dessa possibilidade sempre aberta de fixação arbitrária de não-sujeitos a serem excluídos. Arbitrariedade essa que se inscreve na forma mesma de organização do aparelho repressor do estado brasileiro, que transforma juízos preconceituosos em acusação e, na sequência, em prova de culpa. Para que a mestiçagem funcione sem gerar uma ordem social mais justa – afinal, o segredo da diferença brasileira - é preciso que permaneça em aberto a possibilidade de demarcação precisa de corpos descartáveis, a serem preenchidos cotidianamente a partir das fantasias sociais mais obscuras. No limite, a indefinição mestiça “libera” os corpos para que sua identidade seja fixada a partir de fora. É por isso que um dos objetivos do rap é fazer com que os negros periféricos tomem para si sua própria identidade.

A inversão da fórmula racista (é o racismo que cria a raça) permite, pois, compreender de que modo tal sistema foi capaz de se realizar em um contexto marcado por identidades transétnicas e mestiças como o nosso. Quando gerenciada por mecanismos de dominação personalistas, o padrão de indefinição étnica, a despeito de não fornecer elementos de identificação comunitária, funciona perfeitamente bem enquanto dispositivo de poder. Até agora acompanhamos diversos exemplos de como o “truque” ideológico racista transforma a mestiçagem em seu fundamento, que assim

²²⁷ SOARES, 2013, p. 19.

pode cumprir perfeitamente bem sua função no sistema de exclusão. Entretanto, ainda que funcional, tal sistema de acomodações e deslocamentos entre segregação e indefinição racial adquire um sentido bastante específico que, no limite, altera a própria função da ideologia em relação ao seu funcionamento hegemônico. É precisamente por não reconhecer a particularidade do funcionamento das ideias no país que os defensores da inexistência de um racismo brasileiro caem em seu truque. Demonstrada a funcionalidade do sistema, revelando como suas partes se articulam em uma totalidade dotada de sentido – ainda que contraditório - resta definir de que maneira ele é naturalizado, dando consistência a fantasias fundamentais que o sustentam e que fazem com que o sujeito permaneça atrelado a seu sintoma. Devemos, portanto, inserir esse aparelho ideológico específico na dinâmica mais ampla da *cordialidade*, definindo os contornos mais gerais do enigma. No limite, será a cordialidade enquanto mediação universal do país que naturalizará todo processo, fechando o circuito.

2.3. *Cordialidade racial mestiça*

As ideias fora do lugar

Digamos que o ponto de vista da canção é mestiço, mas seu objeto de investigação é, por assim dizer, mais amplo. É nesse sentido que o objeto privilegiado na primeira parte (a (não) identidade racial brasileira) será complementado com um olhar para as relações perversas do cotidiano na segunda. Ou seja, o regime mestiço de indefinição racial será diretamente relacionado com o regime de indefinição social da cordialidade. Desse contexto emerge o Brasil como enigma. A relação entre os dois regimes de indefinição (mestiçagem e cordialidade), ao ser sobreposta na canção, apresenta-se com grande clareza, como se fosse a mera exposição de uma realidade conhecida de todos. Contudo, o sentido dessa relação não é óbvio, e exige um esforço teórico considerável para ser explicado em seu funcionamento, especialmente porque a naturalização faz parte de seu mecanismo ideológico. Para se compreender de que forma o regime que obscurece as distinções entre público e privado se relaciona com o modelo de indefinição racial para criar um sistema específico de violência e dominação, é interessante retomar a clássica teorização de Roberto Schwarz a respeito da estrutura das ideias em um contexto regido pela dinâmica do favor, pois será precisamente esse sistema, que instaura o arbítrio enquanto norma, que regulará nosso regime de indefinições do qual a mestiçagem participa.

Em seu clássico ensaio *As ideias fora do lugar*²²⁸, Schwarz capta com precisão dialética exemplar a complexidade do sistema ideológico brasileiro, partindo da singularidade da importação do capitalismo em contexto de dependência periférica. Como país agrário e dependente, a esfera produtiva nacional dependia por um lado do trabalho escravo, e por outro do mercado externo. Sem poder abdicar de nenhum deles, realizava-se aqui uma espécie de “descompasso”, própria das novas periferias, entre as ideias liberais importadas e a realidade local escravista. O que vai interessar propriamente ao crítico é a *dinâmica cultural* criada a partir desse sistema de acomodações, que a despeito de sua funcionalidade gerava um sentimento de disparidade disseminado pelo conjunto da sociedade, envergonhando alguns, irritando a outros, mas reproduzindo-se sempre. E nisso consiste um aspecto importante que diferencia o olhar apurado de Schwarz de outras interpretações. Em uma crítica comum a sua leitura, repetida desde os anos 1970 por autores como Alfredo Bosi, Carlos Nelson Coutinho e Maria Silvia Carvalho Franco²²⁹, o autor é acusado de conservar certos traços de “essencialismo” ao partir da premissa que, em seu contexto de origem, as ideias liberais assumiriam um caráter mais “verdadeiro” e, portanto, menos ideológico. Para esses críticos, a prova de que as ideias estão no seu devido lugar é que elas permanecem perfeitamente funcionais quando transpostas para o contexto colonial brasileiro²³⁰, filtradas pelos interesses de classe. Sua interpretação seria assim vítima de

²²⁸ SCHWARZ, Roberto. *As ideias fora do lugar*. In: *Ao Vencedor as Batatas*. São Paulo, Editora 34, 2003. Ao invocar Roberto Schwarz em um texto que trata, entre outras coisas, de uma canção de Caetano Veloso, não é possível ignorar as divergências de visão de ambos, no mais, debatidas publicamente. Não cabe aqui entrar nos méritos do complexo debate – a publicação do ensaio de Schwarz sobre *Verdade Tropical* reacendeu as discussões, gerando inúmeros comentários e posicionamentos, a maior parte deles pró-Caetano. A principal divergência entre os dois, que nos interessa aqui, é a aposta no potencial progressista da diferença brasileira, que também aparece em “Haiti”, uma aposta que para Schwarz é motivo de grande desconfiança. Dito isso, deve-se reconhecer que “Haiti” se questiona precisamente sobre o absurdo da cordialidade e da violência à brasileira, que compõem também na face mais solar das relações sociais, para o qual o cancionista tem grande sensibilidade. Ora, os desencontros da matéria brasileira, misto de farsa e tragédia, são a especialidade de Schwarz, ainda que de perspectiva oposta, e não é por outra razão que a obra de Caetano desde o início interessou ao crítico. Ambas as perspectivas divergem, mas cada uma a seu modo contribui para iluminar sua matéria.

²²⁹ BOSI, Alfredo. *A escravidão entre os dois liberalismos*. In: *Dialética da colonização*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992; CARVALHO FRANCO, Maria Silvia de. *As ideias estão em seu lugar*. *Cadernos de Debate*, n. 1, 1976; COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura brasileira: um intimismo deslocado, à sombra do poder?* *Cadernos de Debate*, n. 1, 1976.

²³⁰ “Mais especificamente, os críticos costumam tomar o título, “As ideias fora do lugar”, como a tese e não como o problema do qual parte a análise. Assim, apesar das reiteradas explicações de Schwarz, não se costuma perceber que o autor lida com um sentimento de despropósito bastante difuso no século XIX e posteriormente em relação à vida ideológica brasileira. Em termos mais sistemáticos, tal avaliação a

certo paradigma dualista que opõe centro e periferia de forma esquemática, estando a periferia em uma relação de subordinação que a condena a copiar as ideias “originais” do centro.

Entretanto, além de reconhecer que as ideias nos países centrais também são “falsas”, não se tratando, pois, de uma oposição entre verdade e falsidade²³¹, Schwarz é um forte crítico do modelo de interpretação dualista, reconhecendo que as ideias liberais eram perfeitamente funcionais por aqui, e que a contradição entre atraso e modernidade era o modo mesmo de organização do capitalismo periférico. Reconhecidas as causas, contudo, o sintoma permanece: no caso, o sentimento de dualidade que imprimia suas marcas em diversos aspectos da vida cultural. Esse ponto de partida, que reconhece o conteúdo de verdade dos sistemas culturais e ideológicos é que marca a diferença com essas críticas, para as quais a ideologia meramente “encobre” a realidade (a sensação de dualismo que percorre a cultura brasileira apenas encobriria a funcionalidade da ideologia liberal em contexto escravista), ao invés de *construí-la*. Pois se é certo que as ideias estão sempre no lugar, no sentido de cumprirem funções em qualquer contexto, isso não significa dizer que essa adequação não assume formas muito distintas entre si, que dizem respeito às especificidades locais da cultura.

Ou seja, desde o início o crítico reconhece o “problema da importação” enquanto dado inevitável de contextos periféricos²³², sua razão de ser, que de quebra revelava algo da verdade das metrópoles (a escravidão como a “verdadeira” face do liberalismo, por exemplo), sendo o descompasso entre opressão colonial e civilização burguesa faces de um mesmo processo de modernização. Não obstante, Schwarz irá tomar um aspecto

respeito do lugar das ideias no Brasil é desenvolvida por autores conservadores oitocentistas, como Paulino José Soares de Sousa, o visconde do Uruguai, além de Silvio Romero, Oliveira Vianna, escritores próximos ao Instituto Superior de Estudos Brasileiro (ISEB), como Alberto Guerreiro Ramos e Wanderley Guilherme dos Santos e pode ser identificada com o que Gildo Marçal Brandão (2007) chama da linhagem do idealismo orgânico do pensamento político-social brasileiro” RICUPERO, Bernardo. O lugar das ideias: Roberto Schwarz e seus críticos. *Sociologia & Antropologia*. Rio de Janeiro, v. 03-06, nov. 2013.

²³¹ “É claro que a liberdade do trabalho, a igualdade perante a lei e, de modo geral, o universalismo eram ideologia na Europa também; mas lá correspondiam às aparências, encobrendo o essencial – a exploração do trabalho. Entre nós, as mesmas ideias seriam falsas num sentido diverso, por assim dizer, original” (SCHWARZ, 2003, p. 12).

²³² “[...] o sentimento aflitivo da civilização imitada não é produzido pela imitação, presente em qualquer caso, mas pela estrutura social do país, que confere à cultura uma posição insustentável, contraditória com o seu autoconceito, e que entretanto já na época não era tão estéril quanto os argumentos de Sílvio fazem crer” (SCHWARZ, 1987, p. 46)

decisivo da vida cultural brasileira, que atravessa os séculos, e indagar a respeito de seu significado histórico mais amplo, buscando compreender as razões para a sensação generalizada de descompasso e dualismo que, ademais, será o mecanismo que estrutura o foco narrativo dos romances machadianos da fase madura. Afinal, se é verdade que as ideias importadas sempre foram funcionais, como se explica a permanência dessa marca cultural, que assume diversas formas ao longo da história? As raízes do fenômeno serão investigadas a partir da especificidade de nosso sistema colonial.

O sistema escravocrata brasileiro fez do *personalismo* o núcleo determinante das relações sociais no país. Em certo sentido, “a família patriarcal como que reunia em si toda a sociedade”²³³. Não só o núcleo familiar mais próximo, mas também os diversos graus de dependentes e escravos formavam um “microcosmo” (a casa grande e a senzala) que podia ser transposto para o conjunto da sociedade, subordinado à sua lógica. O patriarcalismo deriva do fato de que o chefe de família, senhor de terras e escravos, era autoridade absoluta dentro de seus domínios, só respondendo a um poder maior que se encontrava fora do território nacional. Todos os outros lhe eram subordinados²³⁴. Obviamente a relação entre senhores e escravos era, na medida em que esses eram tidos legalmente enquanto mercadoria, de domínio absoluto, mas essa ausência de limites para o poder do senhor estendia-se também à multidão de homens-livres que dependiam materialmente de seus favores, uma vez que a noção de trabalho-livre em contexto escravista se torna uma veleidade. Na ausência de uma esfera pública plenamente desenvolvida, as relações entre os proprietários e seus dependentes se davam a partir de prestação de favores, apadrinhamento, compadrio, etc., que ao mesmo tempo “aproximava” as diferentes classes numa espécie de família estendida, e inseria o dependente numa relação de dominação absoluta, a depender da boa vontade do senhor.

Para Schwarz, esse movimento comporta um deslocamento ideológico decisivo, pois se a relação produtiva fundamental é marcada pela exploração capitalista em seu mais alto grau – sujeitos tornados coisa – o nexos efetivo da vida ideológica centrava-se

²³³ SOUZA, 2012, p. 103.

²³⁴ Jessé de Souza, ao comentar a obra de Gilberto Freyre, afirma que o “patriarcalismo para ele tem a ver com o fato de que não existe limites à autoridade pessoal do senhor de terras e escravos. Não existe justiça superior a ele, como em Portugal era o caso da justiça da Igreja que decidia em última instância querelas seculares, não existia também poder policial independente que lhe pudesse exigir cumprimentos de contrato, como no caso das dívidas impagáveis mencionadas por Freyre, não existia ainda, last but not least, poder moral independente posto que a capela era uma mera extensão da casa-grande. *Sem dívida, a sociedade cultural e racialmente híbrida de que nos fala Gilberto não significa de modo algum igualdade entre as culturas e raças*” (SOUZA, 2012, p. 115, grifo nosso).

numa relação muito menos relevante do ponto de vista econômico, entre senhores e dependentes. Tal percepção deveu-se a leitura da tese de doutorado de Maria Silvia de Carvalho Franco, *Homens livres na ordem escravocrata*²³⁵, cuja pesquisa sobre o dependente formalmente livre no Vale do Paraíba permite ao crítico reconhecer que o núcleo desse “senso de dualidades” que atravessa os séculos não era uma incompatibilidade “real” entre capitalismo e escravidão, e sim certo *deslocamento ideológico* fundamental, que fazia o nexos efetivo da vida ideológica local *não coincidir* com sua relação produtiva fundamental. Portanto, se é verdade que as ideias aqui se mantinham ajustadas, a dinâmica dessa adequação mudava radicalmente de sentido, assim como seus efeitos em termos de relação entre as classes, cuja raiz estará na especificidade de nossas relações paternalistas:

Esquemmatizando, pode-se dizer que a colonização produziu, com base no monopólio da terra, três classes de população: o latifundiário, o escravo e o “homem livre”, na verdade dependente. Entre os primeiros dois a relação é clara, é a multidão dos terceiros que nos interessa. Nem proprietários nem proletários, seu acesso à vida social e a seus bens depende materialmente do favor, indireto ou direto, de um grande. O agregado é sua caricatura. O favor é, portanto, o mecanismo através do qual se reproduz uma das grandes classes da sociedade, envolvendo também outra, a dos que tem. *Note-se ainda que entre estas duas é que irá acontecer a vida ideológica, regida, em consequência, por esse mesmo mecanismo* (SCHWARZ, 2000, p. 16, grifo nosso).

Visto por esse ângulo, o favor tem dois princípios complementares, que se articulam com cada uma das classes à qual se refere. Entre os senhores e o negro escravo, a relação é de *negação*, que exclui da representação ideológica a relação produtiva de base, marcada pelo domínio capitalista sem freios e a subordinação direta pela violência. É dessa forma que se explica o desaparecimento do negro do campo da representação literária, por exemplo. Já entre senhores e os chamados homens-livres, a massa de sujeitos que circulava pelo país sem função social definida, “nem proprietários, nem proletários”, o favor irá estabelecer uma relação de *dependência*, que garantia a esses condições mínimas de sobrevivência, a depender da boa vontade do

²³⁵ CARVALHO FRANCO, Maria Sylvia de. *Homens livres na ordem escravocrata*. São Paulo, UNESP, 1997.

senhor. Note-se que os dois momentos do favor são perfeitamente complementares, pois é por meio do apagamento de um aspecto fundamental do sistema produtivo da esfera da representação (o negro escravo) que as relações de dominação social podem aparecer enquanto relações de ordem pessoal entre senhores e seus dependentes. Instaura-se uma clivagem fundamental entre a representação ideológico-cultural e sua base real por meio da violência, que depois será regulada por uma dinâmica subjetivista de representação. Ou seja, o senhor detinha domínio pleno não apenas sobre a vida e a morte, ou sobre o caráter humano (dependentes próximos) e inumano (escravos) de pessoas, mas também sobre a representação dessa realidade – e aqui reconhecemos o fundamento social da volubilidade do narrador machadiano. A voz do subalterno só emerge enquanto eco da vontade subjetiva do senhor (dependentes) ou enquanto puro silêncio²³⁶.

O que a leitura de Schwarz consegue captar com uma precisão que escapa a certos críticos é que as ideias irrecusáveis do seu tempo histórico (o conjunto de ideias liberais), quando transpostas para esse sistema de dominação pessoal sem freios, mudavam de sentido, ainda que se mantivessem perfeitamente funcionais, o que lhes altera radicalmente as coordenadas. Seu objeto de investigação é a especificidade de nossa organização simbólica (como os brasileiros organizam seu sistema de ideias) que, no limite, transformará em sua essência a própria concepção de comunidade nacional, dado que esta é, segundo Benedict Anderson, antes de tudo um efeito da imaginação. Reconhecer essa mudança na função das ideias é fundamental para definir *estruturalmente* o que para os brasileiros (no caso, a elite letrada) significava pertencer a uma coletividade nacional.

Desobrigadas, em grande medida, de sua função de garantir a dominação no interior do campo da cidadania, uma vez que essa era exercida diretamente pela exclusão dos marginalizados da condição de cidadãos, as ideias assumiam certo caráter de veiledade, rebaixamento, a um só tempo motivo de vergonha, por seu caráter explícito de falsidade, e satisfação, pois ostentá-las era marca de privilégio e distinção. Nesse contexto de relações sociais baseadas na dependência direta dos desfavorecidos, as ideias irão assumir um caráter meramente *ornamental*, pois filtradas pelo favor, não irão se relacionar diretamente com a esfera produtiva, mas com o padrão subjetivo que gira em torno da vontade do senhor. Direitos legais, democracia, civilidade, alta cultura,

²³⁶ O conceito de que os subalternos não possuem voz própria é desenvolvido por Spivak. SPIVAK, Gayatri Chakravort. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte, UFMG, 2010.

e outras ideias liberais aparecem como mero adorno destinado à satisfação de poucos, marca de privilégio e distinção – aliás, como nas metrópoles, com a diferença que aqui os privilegiados têm passe livre para expulsar a alteridade do campo da esfera humana, tornando-a descartável. Cria-se, portanto, um complexo sistema de ajustamentos em que as ideias, por manter um vínculo frágil com a realidade (a exploração sem freios da mão de obra escrava), podem ser tanto descartadas por enfado (e não por meio de sua crítica radical), quanto adotadas por conveniência ou moda (e não por adequação ou compreensão da realidade). O resultado geral desse sistema de acomodações é que no plano ideológico, as ideias assumem um caráter descartável, que gira em falso, enquanto que no plano da realidade concreta da dominação permanece não significável, sem espaço de representação²³⁷. Escravos e seus descendentes desaparecem da esfera simbólica, tornando-se irrepresentáveis.

Podemos dizer que o principal deslocamento presente no conceito de “ideias fora do lugar” não diz respeito (apenas) à relação entre as ideias importadas e seu contexto local. Mais importante é aquilo que nela aponta para certo deslocamento de ordem interna, entre a realidade material e seu nexos ideológico, cuja correspondência é sempre mediada pelas relações de cordialidade, que as separa e reorganiza. A partir desse movimento, Schwarz será capaz de reconhecer que o sistema ideológico brasileiro e, no limite, a percepção do que significa para as classes dominantes do país fazer parte de um todo, difere em forma e função dos países centrais. Pois se, digamos, a função “primária” da ideologia consiste em *relacionar* as ideias com a realidade de modo a ressignificá-la em função de seus objetivos, “distorcendo” e “manipulando” seus significados (o conceito burguês de liberdade “distorce” o processo de exploração do trabalho), a operação primeira do favor consiste em *desarticular* a relação das ideias com a “realidade” (a relação produtiva de base), para submetê-las a uma dinâmica personalista. Nesse sentido, e voltando ao argumento inicial, descortina-se a base “real” do sentimento de impropriedade das ideias no Brasil: no limite, elas não passam por um processo de adequação à realidade – o liberalismo não precisará do trabalho livre como fundamento; o racismo, não precisará do conceito de raça, etc. -, pois a ideologia

²³⁷ “Ora, no extremo, a dominação absoluta faz com que a cultura nada expresse das condições que lhe dão vida, se excetuarmos o traço de futilidade que resulta disso mesmo e que alguns escritores souberam explorar. Daí “uma literatura e uma política exóticas”, sem ligação com o “fundo imediato ou longínquo de nossa vida e de nossa história”, assim como a ausência de “discrímem” e “critério”, e sobretudo a convicção muito pronunciada de que tudo é só papel.”(SCHWARZ, 1987, p. 46).

desloca os vínculos de dominação para o campo da pessoalidade, que apazigua, sem eliminar, o conflito. As ideias não estão fora do lugar em relação às suas origens, mas em relação ao próprio processo que, a rigor, deveriam descrever. A esse modo de funcionamento deslocado das ideias, que cria um sistema próprio cujo efeito será, por um lado, o *caráter ornamental* das ideias, e por outro, a *impossibilidade de interpretação do real* que, no entanto, salta aos olhos, Schwarz denomina *ideologia de segundo grau*:

O escravismo desmente as ideias liberais; mas insidiosamente o favor, tão incompatível com elas quanto o primeiro, as absorve e desloca, originando um padrão particular. [...] Nesse contexto, portanto, as ideologias não descrevem sequer falsamente a realidade, e não gravitam segundo uma lei que lhes seja própria – por isso as chamamos de segundo grau. (SCHWARZ, 2000, pp. 17-19)

O lugar fora das ideias

Podemos agora voltar a nosso objeto de interesse, a relação desse sistema local de ajustamentos com o caráter indefinido da mestiçagem. De nossa perspectiva, que tem por objeto a canção - que não é redutível à lógica das ideias fora do lugar - é preciso acrescentar que, uma vez mantido o sistema de (des)ajustamento pelo favor, quaisquer ideias – “importadas” ou não - podem cumprir a mesma função conservadora. Isso porque, como vimos, o deslocamento decisivo não é entre ideias importadas e contexto local, e sim o desajuste que acontece já em âmbito local, mediado pelas relações de favor. Ainda que o ensaio de Schwarz se interesse especificamente pelo deslocamento que ocorre com a transposição de ideologias não nativas – seu objeto de investigação é a instituição literária, cujo caráter “absurdo” é evidente em um contexto onde a maioria absoluta da população não tem acesso à educação formal – é possível afirmar que esse mecanismo também se aplica as ideias que possuem caráter mais próprio, ou seja, mais adequadas à realidade local – e que não se baseiam, portanto, na exclusão total do corpo negro - possivelmente gestadas a partir daquilo que Wisnik denomina “lugar fora das ideias”. Trata-se aqui do avesso complementar das ideias fora do lugar, aquela parte inicialmente reprimida e silenciosa que sorrateiramente se inscreve nas malhas do tecido simbólico que pretendiam eliminá-la, “o vetor inconsciente por meio do qual o substrato

histórico e atávico da escravidão se reinventou de forma elíptica, artística e lúdica²³⁸, no futebol, no samba, em Machado de Assis, no mestiço.

Desse modo, tanto o racismo científico dos ideólogos do século XIX, quanto a mestiçagem que progressivamente emerge enquanto ideologia de estado, que representa sem dúvida um avanço tanto em termos éticos quanto de auto conhecimento, serão deslocados pelo favor para cumprir a função de *ideologia de segundo grau*. Pois, garantido o nexo ideológico fundamental – a definição de sujeitos que não participam da esfera da humanidade (aquele grupo definido por Jessé de Souza como *ralé estrutural*) e a subordinação das ideias a uma lógica personalista – tanto as ideias “verdadeiras” quanto as “falsas” desempenharão seu papel no sistema ideológico²³⁹. Do lado das ideias fora do lugar, instituições formais indispensáveis assumem forma de ornamento, fornecendo uma imagem em negativo do país. Do lado do lugar fora das ideias, a realização simbólica de um projeto com efetiva participação popular, imprevisto pelo sistema, será incapaz de se inscrever no conjunto do tecido social, pois o favor a regula²⁴⁰. Por aqui se começa a perceber a maneira como o absurdo montado pela cena de “Haiti” pôde se constituir, assim como reconhecer de que forma se relaciona sua primeira parte, cujo enigma é a sobreposição de mestiçagem e racismo, com a segunda que trata da face perversa da cordialidade. Ou seja, compreender de que maneira essa monstruosidade que se forma pode reconhecer-se enquanto país: uma vez modificadas em sua essência as funções das ideias (dentre elas, a de nação), o monstruoso passa a ser encarado como normalidade. Mesmo quando o resultado final é

²³⁸ WISNIK, 2008, p. 405.

²³⁹ “Assim, uma ideologia não é necessariamente “falsa”: quanto a seu conteúdo positivo, ela pode ser “verdadeira”, muito precisa, pois o que realmente importa não é o conteúdo afirmado como tal, mas o modo como esse conteúdo se relaciona com a postura subjetiva envolvida em seu próprio processo de enunciação. Estamos dentro do espaço ideológico propriamente dito no momento em que esse conteúdo – “verdadeiro” ou “falso” (se verdadeiro, tanto melhor para o efeito ideológico) – é funcional com respeito a alguma relação de dominação social (“poder”, “exploração”) de maneira intrinsecamente não transparente” (ZIZEK, 1996, p. 14).

²⁴⁰ Aliás, o próprio Schwarz reconhece, embora não se detenha sobre ele, o caráter produtivo e não-burguês desse “lugar” ocupado pela esfera segregada. “Noutras palavras, o sentimento aflitivo da civilização imitada não é produzido pela imitação, presente em qualquer caso, mas pela estrutura social do país, que confere á cultura uma posição insustentável, contraditória com o seu autoconceito, e que entretanto já na época não era tão estéril quanto os argumentos de Silvio fazem crer. Complementarmente, a esfera segregada tampouco permanecia improdutiva, e suas manifestações mais adiante teriam, para o intelectual de extração culta, o valor de uma componente não-burguesa da vida nacional, servindo-lhe como fixador da identidade brasileira (com as ambiguidades óbvias)” (SCHWARZ, 1987, p. 46)

“sentido” como defeito, má formação, etc., não deixa de ser uma realização perversa do que dele se espera²⁴¹. Ambas as partes participam de um mesmo sistema complexo cuja forma final é a diferença brasileira, nosso veneno-remédio, ao mesmo tempo violência abominável e assombroso encantamento.

Vimos que a função da ideologia no Brasil precisa ser lida a partir de seu avesso, pois seu núcleo está além, ou aquém, do conteúdo ideológico propriamente dito. É porque a ordem social é violentamente separada entre quem está dentro e fora do campo da cidadania que os enunciados ideológicos podem assumir (embora não seja uma regra) conteúdos mais inclusivos, uma vez que perdas e ganhos já estão previamente contabilizados²⁴². No caso específico da mestiçagem, vimos que tal ideologia só opera a partir de uma imagem mais justa e flexível – a diferença racial não existe ou, se existe, não é algo relevante – porque seu desmentido se dá na prática, assegurando a desigualdade com a eliminação do corpo negro. O sistema ideológico assume a identidade mestiça como paradigma porque, no limite, também define quem pode ou não ser “tratado como” negro.

Assim, a mestiçagem só pode ser valorizada enquanto padrão de nacionalidade se funcionar também em alguma medida como mecanismo de recalque da alteridade negra²⁴³. Não um apagamento absoluto da cultura, como aconteceu em outros contextos,

²⁴¹ Machado de Assis é o grande mestre em retratar as infinitas formas cotidianas de naturalizar o horror, criando páginas do mais puro sadismo que se esforçam para não aparecer enquanto tal. Um exemplo – terrível - é o início de *Pai contra Mãe*, em que a cada linha o narrador se esforça por naturalizar o que é da esfera da mais pura barbárie: “A escravidão levou consigo ofícios e aparelhos, como terá sucedido a outras instituições sociais. Não cito alguns aparelhos senão por se ligarem a certo ofício. Um deles era o ferro ao pescoço, outro o ferro ao pé; havia também a máscara de folha-deflandres. A máscara fazia perder o vício da embriaguez aos escravos, por lhes tapar a boca. Tinha só três buracos, dois para ver, um para respirar, e era fechada atrás da cabeça por um cadeado. Com o vício de beber, perdiam a tentação de furtar, porque geralmente era dos vinténs do senhor que eles tiravam com que matar a sede, e aí ficavam dois pecados extintos, e a sobriedade e a honestidade certas. Era grotesca tal máscara, mas a ordem social e humana nem sempre se alcança sem o grotesco, e alguma vez o cruel. Os funileiros as tinham penduradas, à venda, na porta das lojas. Mas não cuidemos de máscaras” ASSIS, Machado de. *Pai contra mãe*. In: *Relíquias da casa velha*. Rio de Janeiro, Garnier, 1990.

²⁴² “Em sociedades periféricas como a brasileira, o “habitus precário”, que implica a existência de redes invisíveis e objetivas que desqualificam os indivíduos e grupos sociais precarizados como subprodutores e subcidadãos, e isso sob a forma de uma evidência social insofismável, tanto para os privilegiados como para as próprias vítimas da precariedade, é um fenômeno de massa e justifica minha tese de que o que diferencia substancialmente esses dois tipos de sociedades é a produção social de uma “ralé estrutural” nas sociedades periféricas” (SOUZA, 2012, p. 117).

²⁴³ “Enfocando um outro problema, isto é, o problema do controle sobre o grande contingente de escravos, contingente esse superior ao de homens brancos, os administradores, políticos e intelectuais irão discutir a miscigenação num plano distinto dos anteriores. Nesse momento (final do século XVIII e início

mas uma tradução marcada pelo recalque e pela possibilidade de reversão do “orgulho” mestiço em “perversão” negra. A despeito de seu conteúdo, o que garante sua funcionalidade para os objetivos do poder, é sua incorporação ao sistema ideológico de segundo grau que fragiliza as ideias. De modo que no interior mesmo da ideologia mestiça é possível instaurar uma cisão que a revoga e determina quais corpos podem “tornar-se” negros. Dessa forma, se é verdade que a mestiçagem deve ser lida como uma vitória dos negros brasileiros pela sobrevivência (os signos mestiços – samba, futebol, carnaval - sempre são vitórias da resistência negra), ela é também uma forma de apagamento da alteridade e gerenciamento da miséria, garantida pela possibilidade sempre presente de que o mestiço possa se tornar negro a qualquer momento, a depender da marca que nele se imprima, de cima para baixo, como uma identidade que nunca é completamente própria²⁴⁴.

Um aspecto importante que resulta desse sistema é que ele não atua, necessariamente, ocultando a violência racial. O objetivo final da mestiçagem não é, como afirma certa militância negra, encobrir a violência contra o negro no país. Essa não só é plenamente visível, como se transforma em espetáculo em programas

do século XIX), a mestiçagem será discutida com a finalidade de solucionar um problema que sempre incomodou os brancos europeus no Brasil Colônia: o medo constante de revoltas por parte dos escravos. Esse pavor foi comum durante todo o período colonial pelo fato de não existir um nexos social capaz de tornar dóceis os escravos, tanto indígenas como negros africanos. Ele vai se evidenciar quando o assunto passa a ser a Independência do Brasil” (TADEI, 2002, p. 4).

²⁴⁴ Antônio Risério em um livro escrito precisamente para polemizar com o discurso que, segundo ele, pretende “racializar” o debate brasileiro e perder de vista a singularidade nacional mestiça, substituindo-a por algo ainda pior - mais um exemplo, portanto, do que chamamos de “mestiçagem crítica” – define muito bem a marginalização histórica do negro, a partir de leitura do clássico de Florestan Fernandes, *A integração do negro na sociedade de classes*. No limite, é a isso que se refere à invisibilidade inscrita no interior da mestiçagem: “Ex-escravos e descendentes de escravos permanecem, em sua maioria, não apenas em estado de pobreza – e mesmo miséria -, mas, também, sem os instrumentos indispensáveis à superação de tal situação. O negro não tinha como ser um trabalhador qualificado. Um operário. Estava condenado ao subproletariado urbano, à marginalidade social, quando não ao crime e à prostituição. E era maltratado e responsabilizado por isso. Com a sua localização nos níveis mais degradados da hierarquia social reforçavam-se estereótipos acerca de sua incapacidade mental, de sua preguiça, de sua irresponsabilidade. Reforçava-se a falácia da inferioridade. O preconceito de cor. Em síntese, o negro-mestiço fora sentenciado à pobreza, privado de meios para vencê-la e ainda era acusado pela situação em que se encontrava, atribuindo-se a sua miséria e à sua raça. E o que é ainda mais cruel: convertia-se muitas vezes no seu próprio e implacável juiz, culpando-se e maldizendo-se pela vida miserável que levava. É certo que, àquela altura, já existia, nas principais cidades brasileiras, mulatos de elite e uma faixa negro-mestiça classemadianizada. E que alguns pretos e mulatos furavam o cerco, alcançando posições sociais mais confortáveis ou menos humilhantes. Mas isso não constituía um padrão. A norma era a impraticabilidade da inserção no sistema de trabalho. A falta de mobilidade profissional no mundo produtivo. O estado intransitável dos caminhos da ascensão social. A regra, enfim, era a estrada bloqueada, a ausência de oportunidade, a falta de perspectiva” (RISÉRIO, 2007, p. 353).

televisivos que exploram a miséria, assegurando assim a normalidade social absurda. Mais uma vez o paradoxo de “Haiti”: a despeito do país ser *quase* todo preto, todos sabem que quem morre é o preto, ou melhor, que ao morrer, o advérbio “quase” que qualifica a zona de indefinição mestiça desaparece, e o substantivo negro paira absoluto, sem modalização. O mestiço vira negro ao levar um tiro na cabeça, morto pela PM. A violência racista, que salta aos olhos, não é adequada a um conceito que a legitime ideologicamente – como no caso do antissemitismo, ou do apartheid. Ao contrário, o “resto” negro criado pelo sistema racista no caso brasileiro se inscreve no interior do campo mestiço, que o incorpora cordialmente (a presença marcante da tradição negra no Brasil) com a condição de que essa relação seja absolutamente desigual, podendo ser interrompida a qualquer momento, por apenas um dos lados.

Parando por aqui a explicação, contudo, resta a sensação de absurdo, ou incoerência do sistema, que precisa ser naturalizado para assegurar sua hegemonia. Afinal, como podemos ser brasileiros mestiços se essa identidade é simplesmente revogável e, no limite, não nos pertence? A aparente incoerência se desfaz quando compreendemos a mudança de função da ideologia no modelo de dominação cordial, que em sua base comporta um processo decisivo de recalçamento do corpo negro escravo e um deslocamento das ideias em relação à realidade. Ser brasileiro mestiço implica que existam milhares de outros corpos descartáveis subtraídos da esfera da civilidade. É isso que o cidadão de bem, letrado, deseja “secretamente” que o país realize. O absurdo, que pode ou não nos indignar, nos confirma enquanto país, pois é essa sua função enquanto ideia.

As análises empreendidas por Schwarz em seus ensaios não se limitam a mostrar o absurdo da ideologia e de seu sistema de ajustamentos, cooptação, exclusão, etc.; são também uma investigação em profundidade do modo como esse absurdo é já a realização de fantasias fundamentais dos brasileiros, uma maneira perversa de seu reconhecimento enquanto nação. Além de identificar infinitas variações da tragédia social que, no limite, inviabiliza o país enquanto sociedade, Schwarz desvela precisamente as fantasias que tornam essas imagens de horror o núcleo do desejo dos brasileiros, que faz com que os sujeitos se apeguem inclusive ao que abominam pelo que representa de “satisfação” do gozo²⁴⁵. Esse, por exemplo, será um tema central de

²⁴⁵ “Por que, a despeito de sua interpretação, o sintoma não se desfaz? Por que persiste? A resposta de Lacan, é, naturalmente, o gozo. O sintoma não é unicamente uma mensagem cifrada, mas é também um meio de o sujeito organizar seu gozo” (ZIZEK, 1992, p. 165).

Nacional por subtração, um ensaio em que o crítico procura demonstrar de que maneira aquilo que é motivo de angústia entre as pessoas educadas do Brasil – “o sentimento de viverem entre instituições e ideias que são copiadas do estrangeiro e não refletem a realidade local”²⁴⁶ - derivava não da cópia em si – um dado inevitável de nossa formação - mas do próprio “descaso impatriótico (adotada a ideia de nação que era norma) da classe dominante pelas vidas que explorava”²⁴⁷, e que a tornava “estrangeira” em seu próprio juízo. Ou seja, aquilo que aparece enquanto angústia para o sujeito comporta também seu desejo mais profundo, a longa relação de privilégios decorrentes de sua posição social. É por isso que o crítico corrige com um parêntese a ideia de descaso “impatriótico” das elites. Dado que a função primária da nação aqui é, precisamente, excluir a maior parte de sua população, não existe nada de impatriótico no descaso, o que não o impede de aparecer de forma sintomática (a sensação de vida imitativa, vazia) no modo como as elites se reconheciam enquanto nacionais.

Assim, acreditamos que a interpretação de Schwarz sobre o modo de funcionamento das ideias no país apresenta uma contribuição importante para a compreensão da singularidade do racismo brasileiro, que atua, como diversas outras ideologias locais, a partir de conceitos que não lhe correspondem diretamente (exclusão racista e exclusão mestiça), ou que apresentam algum ponto de tensão. Isso porque o modo de atuação privilegiado das ideologias de segundo grau não é a distorção da realidade a que se refere, mas um deslocamento entre sistema ideológico e realidade, regulado pelo crivo das relações de dominação pessoal. São elas, as relações de favor e apadrinhamento que irão determinar o sentido das ideias, embaralhando as distinções entre público e privado. Assim, mesmo que a ideologia da mestiçagem não seja marcada pela “falsidade”, pois aponta para uma particularidade importante da identidade brasileira (diferente, portanto, do caráter ideológico mais clássico do racismo científico, “falso” em relação ao caráter mestiço da identidade nacional e “verdadeiro” com relação à existência do racismo), sua mudança de função a torna flexível e adaptável ao racismo, uma vez que admite lugares em que sua indefinição pode ser interrompida sem que essa “contradição” (a diferença negra no interior da realidade sem raças) desfaça sua lógica. Ao contrário, é essa mobilidade que garante sua funcionalidade. A partir da delimitação dessa especificidade das ideologias no Brasil podemos, enfim, compreender

²⁴⁶ SCHWARZ, 1987, p. 39.

²⁴⁷ Idem, ibidem, p. 46.

a cena enigmática proposta por Caetano, em que a indefinição racial torna possível seu complemento necessário e obscuro, a definição radical, na bala, do corpo negro exterminável.

É por não levar em conta esse padrão distinto de funcionamento das ideologias no país que os diversos defensores da inexistência do racismo no Brasil “caem” (por logro ou vontade) na armadilha epistemológica montada pela cordialidade. Algumas figuras públicas, como Demétrio Magnoli, Ali Kamel, Roberta Kaufmman, entre outros, irão publicar obras que em que defendem, de forma mais ou menos acentuada, a inexistência do racismo no Brasil – *Não somos racistas* é o título do livro de Kamel, prefaciado pela socióloga Yvonne Maggie. Para esses autores, classificações raciais são importações que não dizem respeito ao modelo de construção identitária dos brasileiros (ainda que já tenha sido) e que, portanto, o problema dos negros aqui é muito mais uma questão de classe – diga-se de passagem, os dois primeiros autores citados tecem fortes críticas ao marxismo e à ideia de luta de classes, o que reforça o argumento de Schwarz a respeito do caráter ornamental das ideias. Por serem incapazes de fazer a passagem do conceito à realidade, justamente porque o sistema ideológico atua de modo a impedir que isso aconteça, tais autores encarnam plenamente o curto circuito das ideias fora do lugar: seu caráter “realista”, que reconhece a violência (o desamparo dos negros), mas generaliza suas motivações, fazendo desaparecer os agentes (não é possível encontrar culpados) e abstraindo as causas (a pobreza, a falta de educação básica). A discriminação torna-se, desse modo, algo sempre episódico e marginal, a despeito de sua recorrência vexaminosa. Afirmar que o preconceito no Brasil é social e não racial é, obviamente, uma tautologia (não existe preconceito que não seja social) que deixa exposta como uma fratura insuperável o enigma de “Haiti”. A recorrência da cor da pele nos casos de assassinato será sempre uma exceção, uma terrível coincidência. Para desfazermos a ilusão - além do mais, bastante agradável e com potencial emancipatório (é difícil imaginar a segregação, seja racial ou social, como um avanço) - é preciso reconhecer que para além de seu conteúdo, a mestiçagem cumpre uma função específica no mecanismo de regulação ideológica. A ideologia não é apenas um conjunto de ideias, mas também uma prática que cria seu próprio fundamento, aquele excesso que não deve ser nomeado, servindo de condição inominável para a “normalidade” social.

A perspectiva expressa em “Haiti”, portanto, procura captar o enigma da droga-Brasil a partir de um ponto de vista que aposta no potencial crítico e utópico da mestiçagem brasileira. Ao contrário do que sustenta certo discurso anti-mestiçagem, a aceitação da identidade plural e pouco afeita a segregações étnicas não conduz necessariamente a uma visão rósea das relações raciais no país, um retorno ao mito da democracia racial. A canção realiza o movimento inverso ao sobrepor indefinição mestiça e violência racista, que expõe o absurdo da cena ao deslegitimar seu fundamento, a diferença entre as raças. O ponto de vista mestiço é o que torna possível a compreensão crítica do todo, pois ao partilhar da verdade mais profunda da identidade brasileira – sua ausência constitutiva de caráter - pode reconhecer a violência racista enquanto absurda, e ao mesmo tempo partilhar do “poder transformador dos nossos jeitos se apenas sairmos da miséria”²⁴⁸, cujo mistério é tanto a sua realização em condições adversas quanto a sua contínua negação. Em suma, a mestiçagem aparece aqui na forma de um complexo dispositivo²⁴⁹ por meio do qual os brasileiros se reconhecem, respectivamente um modelo *identitário* que adota o padrão priorizado no Novo Mundo, não centrado na etnicidade; uma forma de *resistência cultural*, como a maneira que comunidades negras encontraram de manter suas tradições em um contexto em que elas foram por diversas vezes proibidas (o samba, a capoeira, as religiões de matriz africana, etc.); um modelo de *dominação* pelo apagamento da memória cultural e étnica, que só pode existir como o inteiramente novo num contexto de uma “violência sem trauma” que atua por um processo duplo de eliminação física e simbólica, o crime perfeito que não deixa cadáveres; e um mecanismo *discursivo* que permite aos sujeitos movimentarem-se no interior dessas relações de poder a partir de um código comum que os confirma enquanto brasileiros. A complexidade de seu ponto de vista mimetiza a complexidade de seu objeto, e deriva daí sua força estética.

Por tudo que foi visto, fica claro que a diferença entre a aposta de Gil e Caetano em um modelo de rap mestiço – um projeto tipicamente tropicalista de deglutição da

²⁴⁸ VELOSO, 2003, p. 328.

²⁴⁹ Para Agambem, o dispositivo foucaultiano é qualquer coisa que tenha “de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes”, aqueles elementos por meio dos quais se dá a relação entre os indivíduos e o elemento histórico, “entendendo com este termo o conjunto das instituições, dos processos de subjetivação e das regras em que se concretizam as relações de poder” (AGAMBEM, 2009, p. 13). O resultado final desse processo de “assujeitamento” será o próprio sujeito. O dispositivo é o instrumento por meio do qual os seres viventes se inscrevem na história de seu tempo.

informação estrangeira a partir da nacionalidade apreendida enquanto pura diferença – e a do rap negro periférico não pode ser facilmente apreendida por meio de um conjunto de oposições fáceis (visão conciliadora da mestiçagem x visão crítica da negritude; música de classe média x música da periferia), pois tanto a mestiçagem crítica revela aspectos importantes da constituição social e psíquica da identidade brasileira, quanto o projeto de uma comunidade negra brasileira do rap não é mera importação de um discurso racializado norte-americano. É verdade que o negro se torna outra coisa em um contexto de racismo sem raça, o que não significa em absoluto que ele não exista, e que sua representação não seja uma questão fundamental. Como estamos no campo da estética, podemos dizer que a qualidade excepcional da obra dos Racionais atesta a pertinência histórica do rap nacional. A diferença entre os dois projetos encontra-se em uma camada muito mais profunda, que por um lado tem a ver com certo limite estrutural da perspectiva adotada por Gil e Caetano, com um progressivo esgotamento da possibilidade de realização da utopia mestiça, e por outro com uma mudança radical do sujeito histórico da canção, que deixa de ser brasileiro para se tornar periférico²⁵⁰. No limite, trata-se da aposta em dois sistemas diversos: um em que o Brasil é o referente último que torna possível o ponto de vista, e outro em que essa miragem perdeu seu significado, sendo necessária a constituição de um novo modelo. Se para Caetano trata-se de liberar a potência brasileira inscrita em um projeto de nação que sistematicamente a nega, para o rap o objetivo será construir um ponto-de-vista que permita escapar desse círculo vicioso.

Dessa perspectiva, existe outro enigma que cerca o enigma denunciado por “Haiti”: o mistério de não haver mistério algum. Pois a cena só poderia se constituir como enigma caso aqueles que a contemplam partilhassem das mesmas intenções civilizatórias da canção, para a qual as ideias deveriam cumprir outra função. Entretanto, mesmo que estas intenções se apresentem em alguma medida para os brasileiros como a projeção de um eu-ideal, a cena não deixa de ser a realização de fantasias inconfessáveis às quais os sujeitos estão atrelados como um paciente a seu

²⁵⁰ Muitas das críticas que acusam o rap de importar um discurso racializado norte-americano que não diz respeito à identidade transétnica do povo brasileiro deixam de considerar essa diferença radical do rap para os outros gêneros estéticos – não apenas na canção – desenvolvidos no Brasil: ele não almeja ser uma linguagem dos brasileiros, e sim da periferia, sendo que esta emerge precisamente ali onde o projeto nacional fracassa. O rap nacional só pode ser considerado enquanto tal na medida em que essa falência da nação se alastra para o conjunto da sociedade, transformado aquilo que outrora tentava se tornar um país em um imenso Carandiru.

sintoma. Faz parte do racismo à brasileira que ele se realize sem raça, e faz parte da cordialidade normalizar o resultado, reconhecendo no absurdo a própria função das ideias. Essa cena vergonhosa, que rebaixa e humilha a todos, é também objeto de satisfação, e cumpre exatamente o que dela se espera. Inclusive, reconhece-la como vergonhosa faz parte do processo de identificação, e é nesse sentido que a denúncia crítica participa de sua lógica, podendo ser premiada. O potencial da canção enquanto instrumento de conhecimento é assim tristemente rebaixado em comemorações oficiais que bloqueiam aspectos emancipatórios e naturalizam a sensação de absurdo. A perspectiva de “Haiti” pressupõe um ponto de vista que não goze com a perversidade, relações sociais que não sejam marcadas pelo sadomasoquismo, um país que ainda vai nascer, onde nosso semelhante não deseje que o outro seja morto sem nenhum motivo. É esse o lugar que o rap vai tentar criar, partindo de um ponto de vista totalmente diverso, onde o corpo negro possa enfim adquirir substância e se converter em sujeito.

2.4. O encontro melódico-entoativo da canção

São diversos os elementos que permitem aproximar “Haiti” ao universo do rap, que entre nós mal começava a ampliar seu alcance para além da periferia: sua figurativização radical²⁵¹, o timbre vocal concentrado em região grave, a abordagem explícita da violência e sua linguagem mais direta, composta por imagens “cruas” da violência social em diversos níveis. Entretanto, vimos que tais características serão atravessadas por diversos elementos que se ligam a outro paradigma, de longo histórico no âmbito da canção popular urbana. Assim, se a denúncia da violência contra os pobres é um dos focos que a canção compartilha com o rap, esta será considerada em relação à dinâmica mais ampla da cordialidade, que lhe acrescenta outras particularidades. O racismo é outro aspecto encarado de forma bem direta na canção, mas seu mistério pertence ao campo da mestiçagem. A figurativização, que no rap vai estar a serviço de

²⁵¹ A essa presença da fala, da entoação, na melodia, Tatit chama de figurativização, um procedimento que cria mecanismos de estabilização da instabilidade da fala. Trata-se do aspecto que permite ao cancionista lidar com a tensão entre melodia e fala na canção. A forte presença da figurativização, que cria a aparência de uma fala em estado “puro” é talvez o traço mais imediatamente marcante do rap. Para uma análise detalhada de como os três modos de adequação entre o texto linguístico e a linha melódica (figurativização, tematização e passionalização) se fazem presentes no rap, ver a dissertação de mestrado de Marcelo Segreto. SEGRETO, Marcelo. *A linguagem cancional do rap*. Universidade de São Paulo, 2014.

uma entoação de caráter pessoal e intransponível, aqui será o meio a partir do qual as vozes de Gil e Caetano se fundem, possibilitando o encontro do negro com o branco, cujo resultado é uma enunciação mestiça que enriquece o conjunto e torna mais complexo o olhar. Por fim, o próprio movimento geral da canção que parte de uma base figurativa para desembocar no refrão que sobrepõe um canto melódico-entoativo a um batuque típico de samba reggae baiano, marca uma diferença fundamental. Assim como o Haiti é e não é aqui, a canção é e não é um rap.

Essas duas últimas características (a sobreposição de vozes e o refrão melódico-entoativo) são elementos formais decisivos a partir dos quais se articulam os demais. Lembrando que a sobreposição de vozes que formam o ponto de vista mestiço só será possível por conta da posição que ocupam na cena, observando de cima o absurdo da violência que se passa embaixo. Será a inviabilidade dessa posição, que é também histórica, que definirá grande parte das diferenças estéticas que o rap apresenta em relação à tradição hegemônica da canção brasileira. Essa diferença ficará mais clara no capítulo seguinte, quando tratarmos da constituição do ponto de vista do rap. Já a forma do refrão, no qual os impulsos figurativos por fim desembocam, transfigurados em uma forma melódico-entoativa assentada sobre um batuque que é como que a marca de nossa potência, evoca uma longa tradição da canção brasileira, que emerge das profundezas daquela cena originária, condensando seu enigma. Pois a melodia entoativa, como afirma Luiz Tatit, é o tesouro secreto do cancionista brasileiro. Tentemos defini-lo de forma breve.

No decorrer de suas pesquisas a respeito da especificidade formal da canção, a percepção de que esta comporta dois modelos narrativos postos em relação, um linguístico e outro propriamente musical, levou Tatit a procurar o ponto de intersecção entre os dois projetos de construção de sentido, aquele lugar que seria a condição de possibilidade de articulação desse discurso específico, distante tanto do literário quanto do musical. E será em 1974 que o semioticista encontrará esse elemento, narrado aqui como uma verdadeira epifania: “tive, em 1974, uma espécie de *insight* ou de susto quando, ouvindo Gilberto Gil reinterpretando antigas gravações de Germano Mathias, me ocorreu a possibilidade de toda e qualquer canção popular ter sua origem na fala”²⁵².

²⁵² TATIT, 996, pp. 11-12.

A percepção absolutamente original é de que as melodias das canções não tinham origem propriamente musical, mas sim entoativa²⁵³.

Podemos sugerir que o ponto decisivo do método de Tatit, aquilo que ele tem de mais “radical”, é a proposição de uma base figurativa fundamental no gesto melódico dos cancionistas, ou seja, a ideia de que a eficácia de uma canção está na permanência de seus traços entoativos, e no modo como o cancionista consegue estabelecer um tênue equilíbrio entre texto, melodia e fala, que ao final do processo aparece de forma “naturalizada”. Como se a canção fosse o resultado de um equilíbrio entre as esferas artísticas e cotidianas da linguagem, tirando sua força do jogo estabelecido entre esses dois campos:

A grandeza do gesto oral do cancionista está em criar uma obra perene com os mesmos recursos utilizados para a produção efêmera da fala cotidiana [...] A melodia entoativa é o tesouro óbvio e secreto do cancionista (TATIT, 1996, p. 11).

A canção ocuparia assim um lugar intermediário entre o plano da arte autônoma - que inclui música e literatura - e o da linguagem ordinária do cotidiano, localizando-se

²⁵³ É baseado nessa percepção do lastro entoativo como uma característica estrutural determinante da canção que Luiz Tatit escreve um artigo em que responde à polêmica sobre o “fim da canção”, que serve de base para nossa investigação. A esse respeito, o pesquisador é taxativo: “Um dos equívocos dos nossos dias é justamente dizer que a canção tende a acabar porque vem perdendo terreno para o rap! Equivale a dizer que ela perde terreno para si própria, pois nada é mais radical como canção do que uma fala explícita que neutraliza as oscilações “românticas” da melodia e conserva a entoação crua, sua matéria-prima” (TATIT, 2007). O rap seria, assim, a canção por excelência, por assumir definitivamente seu lastro entoativo sendo, pois, absolutamente infundadas as preocupações com seu fim. Em linhas gerais, o diagnóstico coincide com o que se defende nessa tese, que o rap brasileiro – representado pela produção dos Racionais MC’s – vincula-se em profundidade com condições históricas locais, de uma maneira que a MPB, pelo próprio desdobramento de suas contradições internas, também históricas, não é mais capaz. Nesse sentido, não se configura um esgotamento da forma-canção. Entretanto, ao fazer uma ligação muito direta entre a “canção brasileira” e o rap, a interpretação de Tatit faz perder de vista as diferenças entre as diversas “canções brasileiras” que disputam espaço em estado de contínua tensão. O rap só continua sendo canção brasileira na medida em que instaura uma ruptura radical com a tradição a que se refere Chico Buarque. Digamos que ao desconsiderar a diferença entre os dois modelos – dessa vez não para apontar o rap enquanto Outro estrangeiro, mas enquanto o mesmo que continuamente se refaz – a leitura de Tatit se aproxima mais do modelo de rap proposto em “Haiti” do que do caminho trilhado pela legião dos sujeitos periféricos. De fato, tanto uma quanto outra são modelos de canção, mas as diferenças entre ambas estão longe de ser mera questão de modismo. Por outro lado, a intervenção do linguista responde não apenas a questão, mas também seu tom “apocalíptico”, que coloca em termos gerais o que pertence a um campo específico. Afinal, não se trata do fim da canção em si, mas de um momento particular da história do gênero. O “otimismo” da resposta aparece enquanto avesso complementar do “pessimismo” exagerado do diagnóstico.

entre os campos do fazer artístico e do fazer prático. Algumas dessas diferenças são levantadas por Tatit, e podem ser representados pelo seguinte esquema:

Plano prático (linguagem cotidiana)	CANÇÃO	Plano artístico (música, literatura, etc.)
espontâneo		autonomia
coloquial		código específico
valorização da finalidade		valorização do processo
significado		significante

Toda fala tem uma melodia própria, que percebemos especialmente bem quando ouvimos uma língua desconhecida. A fala cotidiana tem um contorno melódico específico, só que totalmente instável, de natureza efêmera e utilitária. Uma melodia irregular e de fluxo contínuo, que não permite que se depreenda um sentido único e definido. Isso porque sua função é unicamente dar forma aos significados dos textos, colocados em primeiro plano no processo comunicativo. A vida dessa melodia é breve, e se perde imediatamente após sua realização. Caso não fosse assim, a eficácia do processo de comunicação estaria comprometida, pois todas as pessoas construiriam falas artísticas centradas no significante, e teriam grande dificuldade na transmissão dos conteúdos objetivos. No caso das melodias propriamente musicais, o significante se liberta de um conteúdo mais imediato, e elas podem se voltar para sua própria forma, obedecendo a um processo de estruturação interno próprio que valoriza não a finalidade, mas seu próprio processo de constituição.

A canção fica, pois, no meio do caminho entre essas duas práticas, preocupada em criar uma forma artística que não perca a eficácia do processo de comunicação. Cria-se assim um modelo estético que nunca rompe completamente com as inflexões da fala cotidiana, e retira muito de sua potência da capacidade de lidar com os impulsos contraditórios das sequências melódicas e das unidades linguísticas. O resultado é a estabilização do modo de dizer do português brasileiro em uma forma estética que nunca perde de vista seu lastro entoativo. Uma forma *melódico-entoativa* que se constitui enquanto núcleo central da canção, portadora de sua diferença e radicalidade. Uma melodia que não se realiza completamente enquanto tal, sem deixar que a voz se torne apenas instrumento, como acontece em maior grau no padrão jazzístico norte americano. Ao contrário, o caminho escolhido pela canção brasileira foi partir da fala em direção à melodia, estabilizando-a por meio da repetição de pequenos temas

(tematização) e da sustentação das vogais no percurso melódico (passionalização). A habilidade de um compositor consiste, nesse caso, em sua habilidade de manipulação dessas forças contraditórias, no quanto ele consegue se equilibrar entre os dois campos de modo a construir uma obra em que esses elementos apareçam organicamente articulados, e não no quanto ele pareça tender para um lado (habilidade técnica musical ou poética) ou para o outro (habilidade de orador). O cancionista é uma espécie de malabarista cujo segredo consiste em apresentar como natural uma relação que é fruto de trabalho intenso:

Compor uma canção é procurar uma dicção convincente. É eliminar a fronteira entre o falar e o cantar. É fazer da continuidade e da articulação um só projeto de sentido. Compor, é ainda, decompor e compor ao mesmo tempo. O cancionista decompõe a melodia com o texto, mas recompõe o texto com a entoação. Ele recorta e cobre em seguida. Compatibiliza as tendências contrárias com o seu gesto oral (TATIT, 1996, p. 11).

Essa origem entoativa da canção, identificada por Tatit, foi resultado de uma série de encontros históricos na cultura brasileira, sendo que um deles tornou-se decisivo. Com a chegada dos primeiros aparelhos de gravação no país, abria-se a possibilidade inédita de se registrar canções em fonogramas. O potencial da operação comercial foi logo percebido pelos pioneiros da indústria fonográfica, que imediatamente iniciaram buscas pelo tipo de registro sonoro que estaria melhor adaptado ao novo meio. Os gêneros mais “folclóricos”, associados a ritos regionais comunitários, dependiam de uma performance que não poderia ser captada adequadamente pelas gravações. Além do que, o volume percussivo estava muito além do suportado pelos primeiros aparelhos de gravação. Por outro lado, a ideia de gravar música erudita e outras modalidades de música escrita também não atraía muito nem aos empresários - pois os aparelhos eram incapazes de captar a complexidade de uma orquestra – nem aos músicos, uma vez que suas peças já estavam registradas em partituras. O sistema de gravação “deveria então ingressar no domínio musical pela modalidade de expressão mais comprometida com o bom desempenho vocal”²⁵⁴. É nesse momento que a indústria fonográfica volta seus olhos para os grupos de negros

²⁵⁴ TATIT, 2004, p. 94.

que, reunidos na casa das “tias” baianas – sendo a mais famosa delas Tia Ciata – e alheios à tradição da música erudita, “retirava suas melodias e seus versos da própria fala cotidiana, servindo-se das entoações que acompanham a linguagem oral e das expressões usadas em conversa”²⁵⁵. Realiza-se então o que Tatit denomina de primeira triagem no âmbito da música popular, que deixou de fora toda sonoridade refratária aos novos recursos técnicos²⁵⁶. Precisamente por não ser nem demasiadamente “percussiva”, e nem demasiadamente “musical”, o samba criado nesses espaços se adequa mais perfeitamente ao moderno modelo de gravação fonográfica, tomando forma a partir de uma relação de conflito, negociação e adaptação com as necessidades do mercado fonográfico. Isso faz do samba – enquanto modelo de canção popular urbana - uma forma essencialmente moderna ligada à cultura das massas urbanas que emergiam em nosso contexto de urbanização acelerada²⁵⁷.

O advento do gramofone é, portanto, um evento decisivo para a história da música popular brasileira, responsável por criar um novo mercado para a canção, profissionalizando-o, e por trazer à tona toda uma cena cultural até então recalcada pelos circuitos oficiais. Até então, a política oficial de “valorização” da música popular (o nacionalismo musical) era marcada pelo que Tatit classifica como “paternalismo folclorista” por parte dos compositores nacionalistas como Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Luciano Gallet, entre outros. O popular valorizado por esses músicos e

²⁵⁵ Idem, *ibidem*, p. 34.

²⁵⁶ Idem, *ibidem*, p. 93.

²⁵⁷ São diversos os trabalhos acadêmicos que enfatizam o caráter moderno e urbano do samba, enquanto forma que emerge no interior do processo de industrialização periférica. Neles procura-se elaborar uma revisão histórica dos mitos de origem do samba, contrapondo-se a certa visão que procura por traços de pureza étnica ou social, entendendo os gêneros musicais urbanos enquanto músicas para consumo voltadas para o mercado urbano. Em sua dissertação de mestrado, Jorge Caldeira defende que uma das marcas de origem do samba é precisamente a estratégia de “levar o samba para fora dos espaços sociais que lhe deram origem”, ou seja, os círculos restritos de músicos negros e populares. Nesse sentido, o nascimento do samba moderno é marcado muito mais por um ato de ruptura que de continuidade com as formas tradicionais. O gênero era um meio popular e urbano, produzido para um público anônimo, amplo e impessoal: as massas urbanas. “É na trajetória do disco, pensada a partir de tensões e descontinuidades, que deve ser situada a questão da “origem” de canção urbana brasileira, baseada no samba como gênero-matriz. Esta posição afasta o autor das tendências que buscam enfatizar uma identidade constituída de uma vez por todas, como marca de uma origem, e que vai se perdendo na ida ao mercado” (NAPOLITANO, 2000, p. 184). Para Caldeira o verdadeiro ponto de inflexão do samba enquanto forma moderna das massas urbanas é a obra de Noel Rosa, para a qual não estava em jogo a questão da autenticidade, e sim a formulação de novas soluções estéticas adequadas tanto aos novos meios de comunicação quanto para o novo tipo de público formado por audiências mais amplas. Tanto ele quanto Sinhô são “herdeiros da tradição de individualização da autoria, iniciada por Donga, de um tipo de música que até então era um fenômeno coletivo (roda de samba)” (NAPOLITANO, 2000, p. 184).

compositores, o “povo bom-rústico-ingênuo do folclore” era radicalmente separado daquele outro que aparece como verdadeiro anti-modelo: “as massas urbanas, cuja presença democrático-anárquica no espaço da cidade (nos carnavais, nas greves, no todo-dia das ruas) espalhada pelos gramofones e rádios através do índice do samba em expansão, provoca estranheza e desconforto”²⁵⁸. O nacionalismo musical marca uma clara oposição a essa cultura popular urbana que emergia desordenadamente nas cidades, e tomava conta das transmissões sonoras do rádio²⁵⁹. Entretanto, é precisamente nesse ponto fora da curva que os brasileiros progressivamente passam a reconhecer sua identidade. Segundo Wisnik, a música urbana que emerge nas ondas do rádio não é redutível ao programa nacionalista, pois apresenta uma dupla novidade ao trazer à tona elementos negros recalcados pelo sistema colonial-escravocrata, não redutíveis à visão romântica do popular enquanto essência da nacionalidade, e realizar-se a partir dos meios modernos de reprodução, enquanto cultura de massa.

Enquanto o nacionalismo musical quer implantar uma espécie de república musical platônica assentada sobre o ethos folclórico (no que será subsidiado por Getúlio), as manifestações populares recalcadas emergem com força para a vida pública, povoando o espaço do mercado em vias de industrializar-se com os sinais de uma gestualidade outra, investida de todos os meneios irônicos do cidadão precário, o sujeito do samba, que aspira ao reconhecimento da sua cidadania, mas a parodia através de seu próprio deslocamento (WISNIK, 1983, p. 161).

Será, pois, a emergência da indústria fonográfica que tornará possível o aparecimento dessa cena cultural fortemente recalcada no projeto oficial de música brasileira, a grande responsável por formatar a canção brasileira em seus aspectos fundamentais. Uma forma estética com linguagem própria, irredutível à cultura erudita, comprometida tanto com a inventividade artística quanto com o sucesso comercial (ou

²⁵⁸ WISNIK, 1983, p. 131.

²⁵⁹ “Sintomática e sistematicamente o discurso nacionalista do Modernismo musical bateu nessa tecla: re\neugar a cultura popular emergente, a dos negros da cidade, por exemplo, e todo um gestuário que projetava as contradições sociais no espaço urbano, em nome da estilização das fontes da cultura popular, rural, idealizada como a detentora pura da fisionomia oculta da nação” (WISNIK, 1983, p. 133). Para uma discussão aprofundada sobre o nacionalismo musical, ver o ensaio de Wisnik. WISNIK, José Miguel. Getúlio da paixão cearense. In: *O nacional e o popular na cultura brasileira - Música*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1983.

seja, a oposição entre arte e mercado, própria à cultura erudita, não se aplica diretamente ao contexto da canção), atrelada ao cotidiano em sua temática e no modo de dizer\cantar seus conteúdos. O samba urbano, produzido sobretudo no Rio de Janeiro por figuras fundamentais como Wilson Batista, Sinhô, Noel Rosa, Geraldo Pereira, Ismael Silva, entre outros, delineou a linguagem melódico-entoativa da canção popular brasileira.

O modelo interpretativo proposto por Tatit tem grandes consequências no campo de compreensão não só da canção brasileira, mas da própria esfera cultural do país. Além de provocar uma reviravolta no sistema de valoração estética local - que no geral privilegia elementos da chamada alta cultura e das artes autônomas - revelando que a canção possui um sistema próprio de organização estrutural, esse modelo permite compreender o poder de penetração da canção na nossa cultura, e a força que esta encontra entre as camadas mais populares, excluídas de outras esferas artísticas a não ser enquanto personagem ou fonte de “inspiração”. Isso porque, ao se situar no meio termo entre as práticas cotidianas e as artísticas, como uma forma *híbrida*, a canção se mantém aquém da necessidade de um saber especializado, ocupando um espaço diferente daquele proposto pela música instrumental e pela literatura, por exemplo. Por isso é tão comum encontrarmos cancionistas excepcionais que são textualmente e musicalmente não-alfabetizados. Ao firmar-se sobre um princípio não especializado de constituição – Tatit chega a afirmar que o cancionista é o não-especialista por excelência – a canção consegue criar uma forma estética que encontra uma maneira de incorporar em seu campo de significação aqueles sujeitos que são excluídos enquanto cidadãos da esfera pública. Uma forma que, assim como o futebol em outro plano, realiza esteticamente aquilo que o país nega sistematicamente aos sujeitos no plano social. Dessa perspectiva, a canção afasta-se do modelo negativo de constituição da nacionalidade brasileira, efetivada a partir da negação da alteridade, e instaura performativamente outro modelo de racionalidade, ou uma *gaia ciência* (nos termos de José Miguel Wisnik), que revela uma imagem outra do país enquanto potencialidade a se realizar.

A radicalidade do trabalho de Tatit está, portanto, em tornar possível ao pensamento reconhecer em um traço formal um elemento decisivo que afeta radicalmente todo o campo da cultura. Pois esse caráter entoativo é a forma que as classes populares - historicamente excluídas de instituições nacionais como a educação formal e a cultura letrada – encontraram para desenvolver uma linguagem que lhes fosse

própria, escapando ao não lugar simbólico previsto pelo país oficial. Essa forma desenvolve-se a partir de um padrão eminentemente *híbrido* de constituição, por conta principalmente da centralidade do lastro entoativo (entre a fala e o canto), da sua não-institucionalização (entre o país e suas margens) e de seu caráter mercadológico (entre o popular e o mercadológico). Como consequência, sua constituição estrutural é não orgânica e aberta por excelência, daí o fracasso em capturar tal forma em esquemas rígidos e definições de pureza, como no projeto do nacionalismo modernista.

O fenômeno da música popular brasileira talvez espante até hoje e talvez por isso mesmo também continue pouco entendido na cabeça do país, por causa dessa mistura em meio à qual se produz: a) embora mantenha um cordão de ligação com a cultura popular não-letrada, desprende-se dela para entrar no mercado e na cidade; b) embora se deixe penetrar pela poesia culta, não segue a lógica evolutiva da cultura literária, nem se filia aos seus padrões de filtragem; c) embora se reproduza dentro do contexto da indústria cultural, não se reduz às regras da standardização. Em suma, não funciona dentro dos limites estritos de nenhum dos sistemas culturais existentes no Brasil, embora se deixe permear por eles (WISNIK, 2004, p.178).

Esse caráter *híbrido* do samba, que atravessa o conjunto da canção popular, permite que ele se torne progressivamente (e não sem disputas) um dos lugares em que o “brasileiro” melhor se reconhece enquanto tal - ao lado do futebol e do carnaval - dotado de uma identidade transcultural e transétnica que atravessa o conjunto da sociedade. O samba passaria cada vez mais a representar uma “identidade nacional mestiça, fundada em encontros “raciais”, culturais, sociais e semiológicos”²⁶⁰, especialmente a partir dos anos 1930, quando os esforços do populismo getulista em encontrar um símbolo nacional-popular que unificasse a nação se encontram com os interesses da indústria fonográfica em criar um mercado nacional e com o projeto de Gilberto Freyre de valorização da mestiçagem²⁶¹. Será a essa tradição que a MPB irá se

²⁶⁰ BOSCO, 2007, p. 61.

²⁶¹ Em *O mistério do samba*, o antropólogo Hermano Vianna procura acompanhar como o samba passa da condição de perseguido e marginalizado nos anos vinte, para se tornar em pouco tempo o símbolo maior da identidade nacional. Munido de uma visão complexa de “mito”, que para a antropologia nunca significou algo simplesmente “falso”, ou ideológico, Hermano reconhece que aquela passagem radical só poderia ser bem sucedida caso incorporasse, em alguma medida, certa dimensão de verdade. Em suma, o caráter híbrido do samba em alguma medida encarna uma característica fundamental da história cultural brasileira, que o antropólogo reconhece na tradição dos “encontros culturais” e seus mediadores. O

incorporar, como vimos, a partir de outros parâmetros inaugurados pela Bossa Nova. Uma tradição comprometida com o potencial utópico inscrito na forma melódica entoativa que torna possível aos negros e pobres criar sua própria forma de participação na identidade brasileira, naquilo que ela possui de melhor – não suas vergonhosas instituições excludentes, mas aquele ponto em que se concretiza uma visão utópica de um país que superou suas contradições e reinventou os rumos equivocados do mundo. Um país que se reconhece (e todo reconhecimento tem uma dimensão de falsidade) na pluralidade étnica e cultural, e que por isso é capaz de criar uma forma cultural híbrida – a canção popular – que é uma das grandes construções culturais não só do Brasil, mas de todo o mundo. Para Caetano, só a partir da aceitação do lastro positivo que a cultura dos grupos marginalizados inscreveu à força no país é que pode haver superação dos malefícios coloniais. Afinal, foi essa aposta progressista no encontro e na incorporação do popular que tornou possível a projeção utópica por excelência da utopia desenvolvimentista, a MPB (ao lado da arquitetura moderna e do futebol). Inseridos nessa tradição, que se apoia nas conquistas que os negros brasileiros já realizaram, é que Caetano e Gil propõem sua versão mestiça do rap.

A importância progressista dessa insistência nos pontos em que o país dá mostras de superar sua vergonhosa condição, que quase invariavelmente serão os pontos que terão os mais pobres como protagonistas, consiste na possibilidade de focalizar os polos de resistência ali mesmo onde o sistema social se esforçou por eliminar outras

encontro fundamental, elevado pelo livro à condição de paradigma, será o que reúne membros da elite intelectual brasileira – Gilberto Freyre, Sérgio Buarque, Luciano Gallet, Prudente de Moraes Neto – e compositores negros de matriz popular – Pixinguinha, Donga e Patrício. A partir desse encontro, o livro interpreta uma série de mediações ao longo da história do país, cujo resultado conduz a própria invenção do samba e sua posterior consagração: “[...] a transformação do samba em identidade nacional não foi um acontecimento repentino, indo da repressão à louvação em menos de uma década, mas sim o coroamento de uma tradição secular de contatos (o encontro descrito acima é apenas um exemplo) entre vários grupos sociais na tentativa de inventar a identidade e a cultura popular brasileiras” (VIANNA, 1995, p. 34). Ou seja, o mistério do samba não estaria em sua “súbita” consagração pública, mas em seu poder de encarnar com graça e vigor estético, algo de essencial da cultura brasileira, que por sua vez só é capaz de reconhecê-la por meio de sua materialização formal. O que se pode objetar ao trabalho de Hermano é precisamente o segundo momento a que levaria a sua pergunta. Pois, se existe algo de essencial de nossa cultura inscrito no samba, porque ele foi perseguido antes? Ou seja, o que há de verdadeiro também nessa perseguição, que será o lugar a partir do qual o rap e as chamadas estéticas da periferia tentarão construir sua rede de significados? O livro não ignora essa questão – não se trata de um elogio acrítico da democracia racial – mas sem dúvidas, o mistério que lhe interessa não é esse. Para uma crítica contundente desse recalque da violência presente nos “encontros culturais”, que Hermano afirma reconhecer, mas não apresenta, ver PENNA, João Camillo. O encontro e a festa. *Teresa: Revista de Literatura Brasileira*, n. 4/5. São Paulo, Editora 34, 2004.

vozes, constituindo-se em um modo de estabelecer uma narrativa contra hegemônica. Como afirma Wisnik com relação ao futebol: “em vez de dizer que o Brasil se faz reconhecer pelo seu poderio futebolístico mas não pelas coisas de fato importantes, é o caso de reconhecer que talvez seja difícil alguma coisa “de fato importante” acontecer se não formos sequer capazes de compreender o sentido da importância que o futebol ganhou no Brasil”²⁶². Trata-se de escapar à armadilha de certa negatividade paralisante, que complementa a exclusão social com uma exclusão simbólica que nega o protagonismo popular, sem cair no campo oposto do otimismo ingênuo que se dá por satisfeito com a supremacia cultural. Movimento que exige um olhar atento para as contradições, capaz de submergir na barbárie até o ponto de encontrar nela a luz. Como nesse trecho de prosa dialeticamente inspirada de Caetano:

[...] considerar vantajosas até mesmo as condições adversas com que a história nos presenteou; fazer, por exemplo, do fato de não termos sido eficientes o suficiente no extermínio dos índios como os nossos irmãos do norte – cuja eficácia nesse campo aprendemos a aplaudir nos filmes em que outro herói hollywoodiano prova ser tão frequente quanto o jornalista delator: o matador de índios – e mesmo o fato de vermos que ainda estamos efetuando com atraso, esse extermínio, uma oportunidade de nos tornarmos índios ao passo que nos reconhecemos ultraocidentais (VELOSO, 2004, p. 320).

Dito isso, é preciso reconhecer que o rap surge no momento em que o paradigma desenvolvimentista desaparece do horizonte, levando com ele a condição histórica de sustentação da “canção tal como a conhecemos”. Isso significa que existem diferenças estéticas e ideológicas fundamentais entre os dois paradigmas que problematizam a aproximação proposta por Caetano e Gil. Não que ela não seja possível de ser feita, e de forma bem realizada – “Haiti” é, sem dúvida, uma grande canção, e não se parece de forma alguma como mero pastiche do rap. Contudo, dada a radicalidade do modelo, própria das grandes obras, tal aproximação sempre deixará ruídos, marcas do conflito que procurou superar, e que expressam as próprias “limitações” decorrentes da escolha do ponto de vista. É possível propor diversas formas de aproximação entre os modelos

²⁶² WISNIK, 2008, p. 403.

do rap (tendo como paradigma a radicalidade estética\ética dos Racionais) e da tradição melódica-entoativa, mas a qualidade da realização não é suficiente para fazer desaparecer certa diferença constitutiva, cuja matriz é, em última instância, social²⁶³. Nenhum dos aspectos formais é, nesse sentido “inocente”, o que significa dizer que existe um elemento decisivo formalizado pelo rap dos Racionais que se coloca em tensão com o modelo proposto por Caetano Veloso, e que este é incapaz de incorporar.

Afinal, como é possível, a partir dessa tradição do *hibridismo* (a malandragem, a mestiçagem, a cordialidade, o samba), escapar aos pontos em que ela se articula ao sistema ideológico local, que ressignifica os traços positivos em favor dos setores dominantes? Mesmo a abertura formal constitutiva do samba se choca com certo movimento em sentido contrário, da eleição de um único padrão entoativo como sendo representante do modo nacional de ser, movimento que está no cerne da apropriação político\ideológica do gênero como símbolo maior de brasilidade. A partir especialmente dos anos 30, com a transformação do samba em símbolo de unidade nacional, elegeu-se um paradigma específico - carioca, do bairro do Estácio²⁶⁴ - como sendo o representante mais legítimo da identidade nacional, levando a um gradual “apagamento” de outras formas de manifestações populares – apesar destas não desaparecerem e seguirem fornecendo material para a atualização da música brasileira, são a partir de então tratadas como manifestações regionais, pois nacional era apenas o paradigma do Estácio. Além disso, todo um conjunto muito rico de formas e estilos diferentes, de diversas regiões do país, é nesse movimento reduzido à categoria comum de “samba”, pela própria necessidade de se sustentar o mito unificador do país. O Brasil é um só, o samba é um só. Por outro lado, convém insistir que sem essa fixação do heterogêneo, o samba não poderia se constituir enquanto produto estético e mercadológico, e não existiria tal como hoje o conhecemos, o que não elimina o problema, pois os custos resultantes de uma determinada formação estética, progressista ou não, sempre devem ser considerados.

²⁶³ Obviamente que o contexto em que surge uma proposta mais conciliatória e esteticamente bem sucedida como a de Criollo é completamente diverso. A MPB, o rap e o momento histórico são radicalmente diferentes, e exigem outra aproximação. Por outro lado, é perfeitamente possível ler o sucesso do encontro como sinal de que algo “fracassou” na aposta original dos Racionais.

²⁶⁴ SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações no samba 1917-1933*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2001.

Da mesma forma, é preciso considerar a relação do samba com o mecanismo de dominação cordial que funciona pelo apagamento violento da alteridade negra, que não encontra espaço de representação quando assim o deseja. Carlos Sandroni demonstra que entre os anos 1930 e 1940, quando os termos “negro” ou “negra” apareciam no título ou na letra de uma canção, essa não era classificada como “samba”. Mesmo quando obedecia as convenções do gênero – como o paradigma do Estácio no acompanhamento rítmico – a canção era classificada como “batuque”, “macumba”, ou “jongo”. “Demarca-se assim um domínio fonográfico em que a associação com certo “africanismo” é mais intensa, como sendo diferente do domínio do samba”²⁶⁵. No samba, o predomínio absoluto é do mulato. Note-se que esse caso não diz respeito a sujeitos negros que não se reconheciam enquanto tal e que, portanto, desejam representar-se enquanto mulatos, e sim de sujeitos, negros ou não, que desejam representar-se enquanto negros e que não podiam fazê-lo no espaço do samba, pois ali só caberia a identidade brasileira mestiça. Também nesse caso o hibridismo funciona como um dispositivo em que se negociam identidades, cujos parâmetros são precisamente aquilo que o rap quer subverter não para negar, e sim para liberar seu potencial socialmente reprimido.

Não é, portanto, por mero acaso que o projeto de rap mestiço de Caetano e Gil não foi desenvolvido pela vertente paulista do rap, cujas obras mais importantes seguiram parâmetros bem diversos, em grande medida como forma de romper com a tradição dos encontros culturais e trazer ao primeiro plano o que essa recalca. Por conta disso, quando anos depois (2006) Caetano volta a tratar do rap com a canção “O herói”²⁶⁶, o projeto de *rap mestiço* elaborado em “Haiti” aparece enquanto imagem utópica, projetada no futuro, como aposta a se realizar. Como se o que fora realizado ali

²⁶⁵ SANDRONI, 2010, p. 139.

²⁶⁶ Nasci num lugar que virou favela\ cresci num lugar que já era\ mas cresci a vera\ fiquei gigante, valente, inteligente\ por um triz não sou bandido\ sempre quis tudo o que desmente esse país\ encardido\ descobri cedo que o caminho\ não era subir num pódio mundial\ e virar um rico olímpico e sozinho\ mas fomentar aqui o ódio racial\ a separação nítida entre as raças\ um olho na bíblia, outro na pistola\ encher os corações e encher as praças\ com meu guevara e minha coca-cola\ não quero jogar bola pra esses ratos\ já fui mulato, eu sou uma legião de ex mulatos\ quero ser negro 100%, americano\ sul-africano, tudo menos o santo\ que a brisa do brasil beija e balança\ e no entanto, durante a dança\ depois do fim do medo e da esperança\ depois de arrebanhar o marginal, a puta o evangélico e o policial\ vi que o meu desenho de mim\ é tal e qual\ o personagem pra quem eu cria que sempre olharia\ com desdém total\ mas não é assim comigo\ é como em plena glória espiritual\ que digo:\ eu sou o homem cordial\ que vim para instaurar a democracia racial\ eu sou o homem cordial\ que vim para afirmar a democracia racial\ eu sou o herói\ só deus e eu sabemos como dói.

projetasse não aquilo que passou, mas contivesse, embrionariamente, o futuro do rap. É difícil por ora afirmar se Caetano está certo ou não em sua previsão de estar na vanguarda também desse movimento – de fato, o rap tem se mostrado mais “aberto” em diversos sentidos, e mesmo Mano Brown insiste cada vez mais no empoderamento pardo²⁶⁷. Por outro lado, a proposta formal de raps mais “abertos” como os de Criolo e Emicida não é exatamente aquela pensada por Caetano e Gil. O que é possível afirmar é que a passagem da realização bem acabada em “Haiti” (talvez porque o rap nacional ainda não tivesse firmado por completo seu próprio caminho) para uma canção em que esse projeto aparece na forma de exposição de uma tese, com resultado estético inferior, indica que o rap preferiu trilhar seu próprio caminho, em grande medida se contrapondo à tradição melódica-entoativa dos encontros culturais. E dado o resultado estético e excepcional de alguns desses trabalhos, pode-se defender que algo decisivo da matéria histórica nacional foi captada a partir desse outro paradigma. Em todo caso, se “Haiti” em alguma medida indica traços futuros do rap brasileiro, com certeza este não irá se realizar da forma imaginada em 1993. Ali, tratava-se tanto de recuperar o potencial crítico da MPB, retirando-a da posição de monumento irrelevante, quanto de mostrar o que o rap poderia ganhar com as lições contidas na tradição de resistência da música popular brasileira. Entretanto, tudo indica que será naquilo que o rap e sua legião de manos e minas localizados da ponte pra cá têm a dizer para a velha geração MPB - e não o contrário - que se inscreve o verdadeiro potencial emancipatório, cuja proposta será objeto de investigação no próximo capítulo.

²⁶⁷ “Sou até muito mais discriminado do que o Blue. 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, s/n).

CAPÍTULO III

“Vim pra sabotar seu Raciocínio”: Racionais MC’s como fim da canção

“Naquele 2 de outubro de 1992, uma sexta-feira, quando foi chamado para fazer a perícia no Pavilhão 9, na Casa de Detenção de São Paulo, mais conhecida como Carandiru, o perito Osvaldo Negrini Neto achou que se tratava de um evento de resistência seguida de morte, ou seja, que os detentos haviam morrido em decorrência de confronto com a Polícia Militar, mas logo mudou de ideia.

“Depois percebi que foi um massacre seguido de muitas mortes”, disse o ex-perito, em entrevista à "Agência Brasil". Na época, contou, era perito de uma seção especial do Instituto de Criminalística de São Paulo que analisava exatamente os casos de resistência seguida de morte. Após o episódio, chegou a sofrer ameaças.

O que o levou a classificar o episódio como um massacre estava, segundo ele, “escrito nas paredes” do Pavilhão 9. “Todas as celas que eu examinei tinham muito poucos tiros nos corredores. No corredor, eu contava dois ou três buracos de balas. *Mais de 90% dos tiros estavam dentro das celas. E sempre da porta para o fundo, ou seja, impossível que tenha sido algum tiro dado pelos presos em direção aos policiais militares. E, realmente, não tinha nenhum policial ferido por balas.*”

[...] “Colhi material das paredes e vi que, em muitos casos, *não era bala de revólver, mas de metralhadora*. Os tiros seguiam uma sequência quase na mesma linha. Uma pistola e um revólver não fazem isso.”

[...] O perito descreve a situação de um dos andares mais atingidos: “No terceiro, a coisa estava bárbara. Na primeira cela em que entrei, tinha mais de 20 buracos de bala. Na outra, 15, na outra, dez. Fui contando e havia mais de 450 buracos de bala na parede. *Em alguns, tinha [marca] no chão como se tivesse matado gente que estivesse sentada ou ajoelhada*”, descreveu”.²⁶⁸

“Quem não reagiu está vivo”

(Luiz Antônio Fleury Filho, ex-governador de São Paulo, sobre o massacre do Carandiru, ocorrido durante seu mandato).

Onde houver dominação, haverá sempre luta pela libertação, onde houver exploração humana, haverá sempre combates pelo fim da opressão, onde houver violação dos direitos haverá sempre resistência em nome da dignidade. (Cartilha do PCC, encontrada numa das tubulações do Centro de Detenção Provisória de Bauru).

²⁶⁸ “Nunca vi algo tão desumano”, conta perito ao lembrar massacre do Carandiru. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 01/10/2012. Caderno País. Disponível em: <http://www.jb.com.br/pais/noticias/2012/10/01/nunca-vi-algo-tao-desumano-conta-perito-ao-lembrar-massacre-do-carandiru/>. Acesso em 20/01/2013. Grifos nossos.

3.1. “Diário de um detento”, ou o que sobrou de um país.

A dimensão espacial do sistema

São Paulo, dia primeiro de outubro de 1992

Oito horas da manhã

Aqui estou, mais um dia

Sob o olhar sanguinário do vigia

Você não sabe como é caminhar

Com a cabeça na mira de uma HK

Metralhadora alemã ou de Israel

Estraçalha ladrão que nem papel.

A voz de mano Brown anuncia, seca e *a capella*, local, dia e hora em que se passam os eventos que serão narrados. A canção irá tratar, portanto, dos acontecimentos imediatamente anteriores ao massacre, da perspectiva de um dos seus sobreviventes²⁶⁹. A opção por não se concentrar apenas no dia exato do episódio já aponta para uma consciência reflexiva: trata-se de considerar o episódio como o desdobramento lógico inevitável de um sistema articulado demoniacamente para o extermínio dos presos, e não como um caso marcado pela excepcionalidade. Todos os dias da vida de um detento guardam massacres em potencial. A ausência de acompanhamento musical nesse trecho confere densidade à voz, denotando gravidade (sobretudo porque, na ordem do álbum, a música anterior era instrumental, ou seja, puro “acompanhamento”). Na estética do grupo, por diversas vezes *o menos é mais*. A pura vocalidade desse trecho chama atenção sobre si: o assunto é sério. Sério e objetivo, desprovido de subjetividade no plano do conteúdo (a agressividade se deixa adivinhar, entretanto, na *entonação* da performance) porque seu sentido é coletivo. O ponto de vista é épico²⁷⁰.

Logo depois entra em cena o acompanhamento musical proposto por Kl Jay, marcando a passagem do polo puramente objetivo da delimitação temporal para a

²⁶⁹ Lembrando aqui que a letra da canção é uma parceria entre Mano Brown e Jocenir (Josemir Prado), um dos sobreviventes do massacre do Carandiru, à qual foram acrescentados outros materiais, como cartas e conversas com os detentos (GARCIA, 2007, p. 189).

²⁷⁰ “Por comunicar experiências coletivas que participam do chamado massacre do Carandiru, “Diário...” acusa uma base épica” (Idem, p. 181). Segundo Walter Garcia, tal sistema marca uma diferença decisiva entre o rap e a tradição lírica da canção popular no país.

corporificação propriamente dita do narrador. O efeito sobre a voz é imediato, e o que era pura recitação ganha um pronunciado efeito rítmico. O narrador, agora definitivamente em cena, exhibe todo o “veneno” de seus versos, que não existem sem o contraponto rítmico proposto pelo Dj. Se os versos iniciais obedeciam inteiramente aos contornos da fala, visando a inteligibilidade da mensagem [*São Paulo | dia primeiro de outubro | de 1992 | oito horas da manhã*], agora soma-se a essa a relação rítmica complementar com o acompanhamento, que podemos por hora descrever como o acréscimo de elementos temáticos que se sobrepõem ao padrão figurativo ainda predominante.²⁷¹ [*Aqui esTOU | mais um dia | Sob o oLHAR | sanguínário do vigia | Você não sabe como É | caminhar | com a caBE | ça na mira de U | ma HK | Metralhadora alemã | ou de Israel | Estraçalha ladrão | que nem PA| PEL*].

Essa inclusão temática, derivada da relação que o intérprete agora estabelece com o acompanhamento instrumental, ainda que acrescente sentidos à performance vocal do narrador - que irá entrar de vez em cena exibindo todo seu “veneno” (diretamente relacionado aqui com a definição desse personagem como um “ladrão de proceder”)²⁷², ainda não sai de todo da esfera da ausência construída inicialmente. “KL Jay, Dj do grupo, entra com duas notas agudas (descontando-se a apojetura) de um piano digital, três notas graves de um baixo e uma batida de percussão. Sobre esse acompanhamento seco, como seca foi a introdução, Brown inicia seu canto”²⁷³. O acompanhamento é econômico, reduzido a três elementos dispostos nas alturas grave, média e aguda, e na sequência os dois elementos mais extremos vão ser retirados, primeiro o baixo, depois o piano, para deixar a voz acompanhada apenas do acompanhamento percussivo.

Musicalmente, portanto, pela falta, a canção chama a atenção para esse momento inicial, que podemos denominar como uma espécie de introdução. Mas qual é a mensagem a que precisamos estar atentos, se é que não se trata apenas de uma

²⁷¹ “Mano Brown comentou que Jocenir fazia “o rap dele reto, não tinha ritmo”. Em parte, as variações que a medida e a acentuação irregulares dos versos conferem a letra podem ser entendidos como o ritmo que Brown diz haver colocado” (GARCIA, 2007, p. 198)

²⁷² Diga-se de passagem que mano Brown possui um talento extraordinário de imprimir a sua voz diferentes texturas, que ajudam a construir os diversos personagens e mesmo os diferentes estados emocionais e situações vividas por suas personagens. O seu talento no uso do timbre – categoria importante na análise de modelos de canções predominantemente entoativas – é fundamental na construção de sentido de cada canção.

²⁷³ GARCIA, 2007, p. 180.

introdução preparada por Kl Jay voltada principalmente para o corpo dos ouvintes, que após um momento inicial de suspensão podem enfim ligar-se completamente aos impulsos sonoros da batida? Evidentemente que se trata disso também, mas, como acontece na introdução do “Capítulo IV, versículo III”, o grupo se aproveita desse momento de preparação musical para relacioná-lo diretamente a um elemento importante no plano do significado da letra. No caso, nesses 23 segundos iniciais em que a voz de Brown paira sobre a percussão como um ogan alagbê a entoar a próxima cantiga (o que, como veremos, marca uma perspectiva local que não projeta um compromisso melódico com a nação), será definido todo o sistema do “Diário de um detento”, que irá organizar não só sua narrativa, mas, em certa medida, todo o projeto de *Sobrevivendo no inferno*. Esse sistema foi originalmente identificado por Walter Garcia²⁷⁴, cuja formulação iremos reproduzir aqui.

Aqui estou [eu], mais um dia
Sob o olhar sanguinário do **vigia**
Você não sabe como é caminhar
Com a cabeça na mira de uma HK

Retomando a sequência inicial com especial atenção para os lugares e espaços nela demarcados, observamos de início que uma restrição de lugar é acrescentada àquela primeira, relativa a São Paulo. “O local, anunciado na introdução falada como São Paulo, restringe-se a um “aqui”, a cadeia, a Casas de Detenção, o Carandiru”²⁷⁵. *Aqui* se refere, portanto, ao espaço circunscrito do Carandiru, local do massacre a partir de onde será narrada a experiência, ao qual se acrescenta uma particularidade importante - e aqui acrescentamos, por nossa própria conta e risco, outro aspecto ao sistema identificado por Garcia. A locução *mais um dia* carrega uma cifra de desenvolvimento temporal que pressupõe certa relação de continuidade entre fixação espacial (*estar aqui*) e distensão temporal (*mais um dia*), como se o tempo não produzisse movimento, transformação, e a experiência estivesse, por assim dizer, suspensa, cada dia sendo a reprodução de um mesmo estar aqui. Diga-se de passagem, ao longo de toda canção esse *aqui* será retratado como o lugar do tempo morto, que

²⁷⁴ GARCIA, W. “Diário de um detento”: uma interpretação. In: Nestrovski, A. (org.) *Lendo Música*. São Paulo, Publifolha, 2007.

²⁷⁵ Idem, *ibidem*, p. 191.

marca passo sem sair do lugar²⁷⁶. Voltaremos a isso. Por ora, importa verificar a especificidade desse espaço, um lugar em que o tempo não aparece como desenvolvimento, mas antes como a eterna reposição de um mesmo estar aqui. Essa é, por assim dizer, a estrutura em que se dá a experiência do detento, à qual irá somar-se um conteúdo determinado.

No interior desse sistema são a princípio configuradas “quatro papéis ou funções principais”²⁷⁷. Em primeiro lugar temos um *eu* implícito, o detento, aquele que propriamente vive nesse *aqui* definido até agora como o lugar do tempo, literalmente, morto²⁷⁸. Lugar nem um pouco confortável, de quem caminha na condição de alvo, (e) não só do olhar que mira de cima. Esse será também o espaço que irá configurar a fala, o lugar de organização do relato. A esse é imediatamente contraposto outro, *o olhar* sanguinário que mira a cabeça do detento.

Configuram-se assim dois lugares opostos, um que atira e o outro, seu alvo potencial. Separados como estão por uma muralha (“Na muralha, em pé”), os polos não se comunicam, sendo a única mediação a realizada pelo fuzil. Um sistema que abriu mão de integrar os polos antagônicos em um mesmo lado do muro, e que se limita a gerenciar, violentamente, essa separação. Ao longo da canção, tanto o lugar de quem atira (ou que está pronto para atirar) como o de quem é alvo serão ocupados por diferentes personagens. Em cima da muralha podem estar o juiz, gente de bem, Robocop do governo, Hitler, Fleury e sua gangue.²⁷⁹ Do lado de cá do muro, caminhando sob os olhares de ódio dos cidadãos de bem e do vigia sanguinário, traficantes, homicidas, estelionatários, ladrões considerados, além de “duque gansos”

²⁷⁶ Bem diferente é a cifra temporal presente no título do trabalho seguinte dos Racionais, *Nada como um dia após outro dia*, que traz implícita uma ideia de desenvolvimento temporal, explicitada em seu subtítulo, “Chora agora... ri depois”.

²⁷⁷ Idem, Ibidem.

²⁷⁸ Metáfora que ganha em potência ao se relacionar com a imagem mais concreta do segundo elemento, o vigia que mira a cabeça daquele que é alvo de seu olhar sanguinário. Um dos pontos de força da linguagem dos Racionais consiste nessa incrível capacidade de conferir a diversas metáforas uma concretude quase sempre terrível, procedimento a rigor distinto daquele mais valorizado por um padrão estético afeito ao modelo da autonomia, que propõe desautomatizar a linguagem por meio de uma torção de seus significantes. O grupo não foge dos lugares comuns ou dos clichês da cultura de massas. Antes, mergulha neles profundamente. A tal ponto, porém, que reencontra o seu núcleo traumático, a dimensão do Real, sempre terrível, que sustenta a realidade. Assim, a definição do espaço da cadeia como lugar de um tempo que não se desenvolve não é uma metáfora entre outras, como, aliás, o desdobrar dos acontecimentos narrados deixará entrever.

²⁷⁹ Idem, Ibidem, p. 193.

(estupradores) e pilantras de toda sorte que “testam a moral” do ladrão. Adiantemos que o projeto dos Racionais vai se concentrar, sobretudo, nos múltiplos aspectos dessa violenta cisão interna entre os que estão do lado de cá, sempre considerada, contudo, a partir de seu lugar no interior dessa cisão maior, originária, tal como se apresenta nos primeiros versos de “Diário de um detento”. Por ora, contudo, delimita-se o cenário de estilhaçamento dos laços sociais a partir da separação radical entre os de dentro e os de fora que, mediado pela violência, organiza o sistema identificado por Walter Garcia.

Existe, contudo, um terceiro elemento, que se configura no interior dessa relação sem, no entanto, confundir-se com ela. Trata-se de um *você* que não sabe como é ser um detento, um lugar do não saber que se contrapõe tanto àquele que sabe como é caminhar e *se sabe* alvo (e que sabe ainda que para sobreviver é preciso não dar brecha, ou seja, não confirmar-se na condição de alvo) e aquele que não sabe como é caminhar (porque segura o fuzil, literal ou metaforicamente) mas sabe quem é o alvo. Um lugar para onde o detento pode dirigir sua narrativa e seu olhar, e que pode vir a escapar dessa relação de extermínio, dependendo do sucesso do narrador em fazer com que seu relato se converta em um determinado *fazer* por parte de quem ouve²⁸⁰.

Cabe aqui um parêntese. Ainda que concordemos com Garcia, quando afirma, baseado em Luiz Tatit, que “de acordo com o processo básico de comunicação “você” pode se referir tanto a uma personagem quanto ao próprio ouvinte da canção”²⁸¹, veremos mais a frente que a narrativa procura encenar também a presença de um interlocutor específico, não se tratando, pois, de um ouvinte qualquer, e sim alguém com certa disposição particular que, de algum modo, trava contato “real” com o detento. Um ouvinte que, em certa medida, está potencialmente do lado de cá do muro, sem, no entanto, ter o mesmo destino do detento (a depender do sucesso da narrativa, o próprio rap). Não qualquer um, mas alguém que é potencialmente alvo, e a quem é necessário ensinar como sobreviver. O próprio crítico aponta para esse aspecto ao mostrar que ao ouvinte da canção está vedado o lugar da neutralidade:

²⁸⁰ “Segundo: há a presença do pronome você, evidenciando um destinatário pressuposto na letra, a quem o diário se dirige na sua própria redação ficcional. Quem é esse “você”? A forma de tratamento abre a possibilidade de que seja uma personagem da esfera íntima do detento, e com intimidade tal que o diário lhe seja endereçado. Mas vamos reter o que a letra esclarece: trata-se de alguém que “não sabe como é” estar ali, ou seja, que não sabe o que sente a voz da canção” (GARCIA, 2007 p. 191).

²⁸¹ Idem, ibidem, p. 191.

Considerando-se uma situação ideal: de início, o papel do observador que escuta com neutralidade, sem paternalismo e sem preconceitos, atendendo à forma de tratamento típica entre pessoas de mesmo nível (“você”). Ocorre que a narrativa vai mostrando “como é” estar no lugar em que o detento está. Mostrando com inegável contundência, o que dificulta bastante a neutralidade. E, ao fim, não mais se admitirá a observação imparcial, o que fica bem claro por dois motivos: 1) afirma-se que a autoridade que foi neutra não impediu e permitiu o massacre; 2) é deixada uma pergunta: “Mas quem vai acreditar no meu depoimento?” (GARCIA, 2007, p. 195).

Concordamos com isso, apenas acrescentando que esse lugar que impede a atitude contemplativa neutra, e que mede seu acerto estético a partir do sucesso em consegui-lo ou não, está configurado a priori. O ouvinte ideal a quem a canção se dirige é aquele que já não é neutro, que também está na mira do olhar sanguinário, mas que ainda tem alguma chance de sobreviver. Mesmo porque, como demonstra o sistema, não existe um lugar possível de neutralidade: ou se está com quem atira, ou com quem é alvo. Assim, se é verdade que o “você pode se referir tanto a uma personagem quanto ao próprio ouvinte da canção”, esse papel pressuposto do ouvinte *não pode ser ocupado por qualquer um* da perspectiva da canção. Ainda que seja possível e mesmo recorrente ser um alvo e fazer o jogo do sistema (nesse sentido, ser ao mesmo tempo quem atira e quem morre), aquele que não é um alvo sempre faz esse jogo, independentemente de demonstrar “simpatia” pelos que estão dentro do muro (não é possível, pois, ser quem não morre, mas também não atira)²⁸².

A construção desse *você* como lugar do não saber que é também alvo potencial, ainda que fora dos muros da prisão (o morador da periferia, por exemplo) implica no

²⁸² Na canção “Capítulo IV, versículo III”, diferente do que se passa em “Diário de um detento” o grupo oferece um exemplo de alguém que não é um alvo potencial, mas que também não faz o jogo sujo do sistema: “Talvez o cara que defende o pobre no tribunal”. Além de constituir uma exceção, esse sujeito trabalha diretamente ao lado do preso, possuindo um vínculo efetivo que vai muito além da mera simpatia, estando potencialmente do lado de dentro do muro. Note-se ainda que essa relação com os de fora no disco seguinte *Nada como um dia após outro dia*, irá apresentar novos elementos, como a aproximação simpática, ainda que irônica, do narrador de *Negro drama* pelo garoto branco de elite que “quer ser preto”. No caso do *Diário*, entretanto, essa aproximação parece vedada. O que dizer então do exemplo meramente hipotético e ilustrativo de um pesquisador que toma a experiência da periferia como “objeto” de seu “olhar”? Não seria essa a própria representação do *olhar* a que o Racionais procura se contrapor? O recado dos Racionais é duro e implacavelmente lógico: a única maneira que esse olhar “científico” tem de sair da condição do lugar de quem contribui com a morte do detento é contribuindo *concretamente* com a sobrevivência desse “você”.

aparecimento de um quarto e último lugar no interior desse sistema, aquele que sabe como é caminhar mas, por conta mesmo desse saber, não é um alvo. Esse é o lugar do rapper, criado pelo sistema e justificado pela presença desse *você* com quem é possível dialogar, e a quem é preciso ensinar a manter-se vivo. “[...] em seu trabalho, o rapper se identifica, mas não se confunde com o detento, à medida que assume o papel desse mas mantém uma distância que é dada por recursos épicos e pela elaboração da linguagem”²⁸³. Em “Diário de um detento”, a voz do rapper se confunde com a do sobrevivente do massacre, sendo ao mesmo tempo portador da experiência de ser detento e da capacidade de superação do destino inevitável. A figura do rapper é, pois, a imagem cristalizada do caminho que torna possível a sobrevivência do *você*: compreensão do sistema em sua complexidade, solidariedade absoluta com os detentos, não fixar-se na condição de alvo. Andar pelo certo, ter proceder.

Temos assim fechado o sistema a partir da relação entre esses quatro elementos, onde o rap (instrumento do rapper) pretende oferecer uma mediação para que o *você* não se converta em *objeto* desse *olhar* sanguinário. Buscando sistematizar a estrutura definido por Garcia, com a já discutida mudança na função do “você” (aquele que sabe e não é alvo está, necessariamente, do lado de dentro do muro), podemos chegar ao seguinte esquema:

Detento: aquele que sabe (caminhar) e é (alvo).

Olhar: aquele que não sabe e não é.

Rapper: aquele que sabe e não é.

Você: aquele que não sabe e é.

A missão do rapper consiste em garantir sua própria sobrevivência, e de seus trutas de batalha. Essa se torna possível mediante a aquisição de um saber, conteúdo mesmo da mensagem do rap, e que só se aprende estando do lado de dentro do muro (ou do lado de cá da ponte). Armado, porém, com as armas de Jorge, a palavra, condição de sua libertação. A canção irá, portanto, movimentar-se por essa dupla inclinação, revelando a forma como o sistema se organiza como um caminhar para a morte e, ao mesmo tempo, organizando um modo de resistência possível a partir de seus códigos.

²⁸³ Idem, *ibidem*, p. 194.

Estamos, pois, diante de um modo de articulação entre as classes que é recusado pelo narrador, a quem, a propósito, não é dada outra alternativa. Um modelo alternativo que não aposta no caminho da conciliação, pois reconhece que o projeto do Brasil contemporâneo é um imenso Carandiru, e o lugar que cabe aos marginalizados é o de mercadoria descartável. A mudança não é pequena, pois toda a tradição que viemos acompanhando até aqui se constitui a partir desse horizonte final de integração, sendo esta a forma mesma do projeto nacional. Ao identificar o sistema do qual participa como um projeto de exclusão permanente do campo da cidadania, garantido pela violência extrema, e também todo o esforço necessário para se constituir enquanto sujeito nesse contexto que não é de hoje, mas assume novas formas de radicalidade, uma mudança estrutural profunda entra em curso, e *Sobrevivendo no inferno* é um de seus pontos de maturação. Cabe voltarmos aquele processo de dissolução do projeto de formação nacional, visto agora da perspectiva que, do ponto de vista da MPB, assumia contornos fantasmagóricos.

João César de Castro Rocha, em um importante artigo sobre o tema,²⁸⁴ procura definir estruturalmente um novo modelo de representação presente na literatura marginal (e também no rap):

[...] a dialética da malandragem está sendo parcialmente substituída ou, para dizer o mínimo, diretamente desafiada pela “dialética da marginalidade”, a qual está principalmente fundada no princípio da superação das desigualdades sociais através do confronto direto em vez da conciliação, através da exposição da violência em vez de sua ocultação. (ROCHA, 2004, p. 161-162)

Esse é o princípio a partir de onde se pode perceber a mudança proposta pelos Racionais em relação ao padrão estético anterior que viemos acompanhando, desde que se observe uma diferença entre nosso horizonte interpretativo e o proposto por Rocha. É que o conceito de “dialética da malandragem” de Antonio Candido não é exatamente sinônimo do princípio de conciliação, como dá a entender o artigo em algumas

²⁸⁴ ROCHA, João Cezar de Castro. A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: “a dialética da marginalidade”. In: *Revista de pós-graduação em Letras – PPGL/UFMS*. Disponível em: http://w3.ufsm.br/revistalettras/artigos_r32/revista32_2.pdf. 2004. Acesso em 5 de janeiro de 2013.

passagens. De fato, a relação é muito mais da parte com o todo: o ideal conciliatório é uma das formas da dialética, imediatamente complementado por sua contraparte, a segregação absoluta dos mais pobres. Ela é uma das formas do sistema do favor, ou do princípio da cordialidade de Sérgio Buarque, que é o nome mesmo da forma de dominação tal como configurada no país. De tal modo que podemos dizer que a dialética da malandragem já contém em si, como seu oposto complementar, a dialética da marginalidade. A rigor, o Outro do artigo de Castro Rocha não é o conceito de Antonio Candido, mas uma visão culturalista adocicada da sociedade brasileira. Entretanto, sua escolha torna possível sustentar seu próprio conceito a partir de estratégias de aproximação e diferença.

Para construir sua interpretação o crítico opera como que uma paralisia da dialética presente no ensaio de Candido, como se o conceito conservasse apenas seu polo positivo, ao invés de ser a contraparte positiva de uma dinâmica interna que pressupõe o seu oposto – ainda que o ensaio termine com uma nota positiva, criticada posteriormente por Schwarz²⁸⁵. Em outras palavras, o modelo de integração nacional via horizonte da malandragem é já, em si, um modelo de desagregação social. Edu Teruki Otsuka, em um trabalho exemplar de reinterpretação de *Memórias de um Sargento de Milícias*, aponta para o núcleo de violência, vingança e rixas que estrutura e organiza a obra, de tal maneira que a dialética da ordem e da desordem se constituem em sua relação com a dinâmica de violência e desigualdade profundas da sociedade brasileira. A rigor, portanto, a “descoberta” de Rocha trata da mesma forma da nossa dialética perversa, de matriz colonial²⁸⁶ - inclusive, a proximidade fonética entre ambas as

²⁸⁵ “Se formos fundo na própria formulação textual de Antonio Candido, porém, vemos que ela mesma é mais complexa do que a sua conclusão explícita e vai mais além de uma caracterização dual do positivo e do negativo. Ao definir a sociabilidade brasileira a partir da análise do romance, Candido apresenta-a como uma “vasta acomodação que dissolve os extremos, tira o significado da lei e da ordem, manifesta a penetração recíproca dos grupos, das ideias, das atitudes mais díspares, criando uma espécie de *terra de ninguém moral onde a transgressão é apenas um matiz na gama que vai da norma ao crime*” (o grifo é meu). Ou seja, essa realidade movediça, na qual se reconhece o Brasil, é um largo gradiente sem lastro fixo que comporta, como aspectos do mesmo processo, a malandragem carnavalizante e a marginalidade terrífica confundida com a ordem” (WISNIK, 2008, p. 426).

²⁸⁶ “Por mais assombroso que pareça, já vivemos tudo isso antes: na Colônia. [...] Explico-me: enquanto a Europa ainda se arrastava no emaranhado do Antigo Regime, em sua franja colonial se encontrava em plena ebulição um verdadeiro laboratório de vanguarda do capitalismo total. Várias guerras bárbaras de limpeza étnica depois, a banalização de todo um território, por força de uma razão econômica de novo tipo, repovoado por assentamentos humanos exclusivamente empresariais e, por isso, voltados integralmente ao mister selvagem de extração da mais-valia com uma intensidade e crueldade jamais vistas na história do trabalho humano, pelo menos desde os tempos do trabalho escravo nas minas do

dialéticas trai, em certa medida, o propósito do crítico, ao conservar no plano do significativo o conceito original no momento mesmo em que afirma sua superação. Cabe aqui a mesma advertência que Edu Teruki faz de leituras mais apressadas do conceito de Antonio Candido:

Mas talvez se possa dizer também, generalizando um pouco, que a visão corrente sobre as Memórias, rotinizada depois da "Dialética da malandragem", baseia-se em apenas um (a meu ver, o menos revelador) dos movimentos interpretativos do ensaio de Candido. Com efeito, tal visão parece destacar no romance a representação da malandragem entendida somente como um traço cultural do brasileiro em geral, e não tanto a figuração da malandragem enquanto comportamento historicamente enraizado no quadro específico das relações entre as classes na sociedade brasileira oitocentista – em que no entanto está, pelo menos a meu ver, a contribuição decisiva do ensaio de Candido para a crítica literária materialista.(OTSUKA, 2007)

Dessa maneira, é como se Rocha confundisse aquilo que Candido aponta como sendo um “sintoma” de um modelo específico de configuração social com o modelo em si, deixando margem para interpretar o ensaio como uma forma de celebração do caráter conciliatório das relações sociais no país. Paralisando, portanto, a dialética, que consiste justamente em ser a marginalidade o avesso constitutivo da malandragem, sua razão de ser²⁸⁷. Só dessa maneira é possível construir sua lógica de oposição, confundindo a subjetividade do malandro com a dialética identificada por Candido:

Império Romano. O que antes se apresentava como uma zona residual de comportamentos extremos, a exceção que prosperava nos subterrâneos da normalidade burguesa em formação, desde então ameaça tornar-se a regra nos momentos de colapso do sistema” ARANTES, P. Bem vindos ao deserto brasileiro do real. In: *Extinção*. São Paulo, Boitempo, p. 274, 2007.

²⁸⁷ O que não significa dizer que Candido realiza o movimento oposto, da “crítica da ideologia”, a desmistificação da verdade por detrás das aparências, como se a malandragem fosse o lugar do ocultamento da verdade da exploração. Acredito que a interpretação proposta por Slavoj Zizek da dinâmica do sonho tal como interpretada por Freud pode servir aqui como parâmetro interpretativo. Para Freud, na estrutura do sonho estão em ação sempre três elementos: seu *conteúdo manifesto*, seu *conteúdo latente* e o *desejo inconsciente* que “intercala-se no interstício entre o pensamento latente e o texto manifesto” (ZIZEK, 1996, p. 299). Ao contrário do que supõe uma interpretação mais tradicional, para qual a verdade do sonho é o que se oculta por detrás do seu conteúdo manifesto, sua constituição essencial é esse desejo inconsciente, o próprio trabalho de conferir forma ao sonho, a verdade de seu significativo, ou em termos hjelmslevianos, o significado do significant. “Esse, portanto, é o paradoxo básico do sonho: o desejo inconsciente, aquilo que supostamente constitui seu núcleo mais oculto, articula-se precisamente através do trabalho de dissimulação do “núcleo” do sonho, de seu pensamento

[...] enquanto a “dialética da malandragem” representa o modo jovial de lidar com as desigualdades sociais, como também com a vida cotidiana, a “dialética da marginalidade”, ao contrário, apresenta-se através da exploração e da exacerbação da violência, vista como um modo de repudiar o dilema social brasileiro. (ROCHA, 2004, p.162)

Isso não significa, obviamente, afirmar que estamos vivendo no mesmo regime que Antonio Candido identificou em funcionamento na estrutura das *Memórias*, ou que nada tenha mudado no país desde a situação colonial. E aqui está o acerto da formulação de Rocha, na identificação de um novo sintoma de nossa desagregação a partir de um olhar atento para as produções periféricas, de onde emerge um novo modelo de subjetividade. Constatamos que o crítico se apressa em dizer que se trata de uma dialética inteiramente nova, pois a dialética da malandragem é também um sistema de exclusão social a partir da dissolução da esfera pública que cria padrões específicos de subjetividade, mas acerta ao apontar para uma nova atitude do sujeito que renuncia ao horizonte conciliador por percebê-lo como um dos mecanismos do sistema que, a rigor, também não é mais o mesmo. Aliás, ao final do ensaio, no momento em que sua própria definição já está bem articulada, o crítico propõe uma oposição bem mais matizada ao conceito:

latente, através do trabalho de disfarçar esse conteúdo-núcleo por meio de sua tradução no “rebus” do sonho” (ZIZEK, 1996, p. 299). A dialética da malandragem, a nosso ver, tem uma estrutura similar ao sonho freudiano, como o desejo inconsciente de nossa formação social: não é que Candido toma o *conteúdo manifesto* (a malandragem em sua dimensão cordial) pelo *conteúdo latente* (relações capitalistas periféricas), propondo que as relações no Brasil são marcadas pelo ideal conciliatório, ou pelas relações de docilidade e comunhão. Tampouco considera a malandragem como mera “falsidade” que disfarça o conteúdo latente (essa é a visão de Rocha sobre a malandragem) da exploração violenta. Em ambas as posições falta o terceiro elemento - o desejo inconsciente -, a verdade da própria forma que se revela no próprio processo de sua constituição. A questão não é, portanto, o modo como a malandragem oculta o núcleo “real” da violência, ou como nossas relações são, no fundo, marcadas pela afetividade, mas antes, a sua *dialética*, a forma mesma dessa relação entre conteúdo latente e o conteúdo manifesto, no caso, o texto do *Memórias de um Sargento de Milícias*. Dizendo de modo bem mais preciso: “a reprodução da ordem escravista [conteúdo latente] cria na esfera dos homens livres [conteúdo manifesto], que não são proprietários e tem de viver no parasitismo, a mencionada dialética da ordem e desordem [o desejo inconsciente]” (SCHWARZ, 1987, p. 142). A verdade não está nem no plano oculto das forças produtivas capitalistas, e tampouco no conteúdo manifesto da singularidade cultural. A *dialética da malandragem* é lugar do perverso e do positivo, do malandro e do otário, é a condição de sua existência e a própria realização, a forma mesma do modelo perverso de exclusão social e abandono que os marginais pretendem superar, e que é possível por conta de uma alteração profunda no campo do conteúdo manifesto.

“Mas em que medida essas abordagens ainda constituem um modelo de interpretação válido para o Brasil contemporâneo? *É indiscutível a permanência da lógica do favor* como motor da vida social. Nesse sentido, suas teorias continuam pertinentes, revelando a capacidade das elites brasileiras de se apegar ao poder político a fim de perpetuar seus privilégios. Entretanto, *pouco ajudam* no entendimento de parcela significativa da produção cultural contemporânea. É importante então insistir que não estou sugerindo que a “dialética da malandragem” deveria simplesmente desaparecer no futuro próximo, sendo assim substituída por uma triunfante “dialética da marginalidade”. Ao contrário, a “dialética da malandragem” mostra cada vez mais provas de vitalidade na Brasília dos dias atuais, e em todos os níveis – e, como hoje sabemos, em todos os partidos e ideologias.[...] *Estou antes tentando mostrar a natureza agonística de uma formação social que foi capaz de ser razoavelmente inclusiva no tocante a uma técnica de proximidade física dos corpos. Essa formação foi, ao mesmo tempo, preparada para excluir uma larga percentagem da população de seus direitos sociais básicos.* [...] Já o modelo que proponho da “dialética da marginalidade” pressupõe uma nova forma de relacionamento entre as classes sociais. Não se trata mais de conciliar diferenças, mas de evidenciá-las, recusando-se a improvável promessa de meio-termo entre o pequeno círculo dos donos do poder e o crescente universo dos excluídos”. (ROCHA, 2004, p.174)

Ora, justamente o caráter agônico de uma sociedade de proximidade física que, ao mesmo tempo, exclui uma larga percentagem da população é o mecanismo da *dialética da malandragem*. Daí que o ensaio tenha precisão analítica na identificação de um novo modelo de relação social que exige um novo arsenal interpretativo, mas opera um deslocamento de sentido no conceito de Antonio Candido. Digamos que o que desaparece não é o mecanismo, mas a crença (ou aposta) em suas promessas festivas de inclusão. A ideologia muda de forma e com isso torna possível a emergência de outro modelo de consciência que recusa a malandragem, mas participa de sua “dialética”, que só será superada caso o marginal consiga deixar de sê-lo. A persistência do favor e a emergência de uma nova subjetividade marginal fazem parte de um mesmo mecanismo estrutural, cuja dinâmica é preciso compreender.

“Diário de um detento” é, por diversas razões, o núcleo estruturador do projeto narrativo de *Sobrevivendo no Inferno*, além de um marco decisivo na carreira do grupo.

Estruturalmente a canção ocupa o centro do disco, o que poderia não significar nada caso não fosse um disco com um elevado senso de organicidade, pensado como obra integral, coletivamente construída. Além disso, a faixa imediatamente anterior é a única que não possui letra nem nome (o seu nome é o seu silêncio), que por sua vez inscreve-se na obra após duas canções que relatam dois casos de morte de bandidos (“To ouvindo alguém me chamar” e “Rapaz comum”, respectivamente), como se o disco aderisse integralmente à voz das personagens e fosse, assim como eles, silenciado. Temos assim que a adesão à perspectiva daqueles que são exterminados não é apenas tema do disco, mas a própria matéria que compõe sua estrutura. Diante dessa perspectiva constituída pela própria ausência, ou por um conjunto de ausências, como continuar narrando? A resposta será, após 2:35 de silenciamento de todas as vozes, a narrativa do massacre, a compreensão do sistema que engendrou aquelas mortes, contada da perspectiva de quem sobreviveu ao inevitável e precisa construir formas de resistência²⁸⁸.

Um segundo aspecto é que a canção é a realização mais plena da construção de uma voz coletiva, o projeto por excelência da consciência marginal, uma vez que a letra é fruto da parceria entre Jocenir e Brown, além de relatos de outros presos. É a canção em que o grupo mais sai de cena para passar a palavra para outros irmãos, e que realiza, assim, o projeto de enunciação coletiva em que “ninguém é mais que ninguém”, desde que participe da mesma “caminhada”, base de seu ponto de vista épico. Fora isso, a questão apontada por Garcia, e que vimos acompanhando até aqui, do “Diário” enquanto lugar em que se organiza o “sistema” no interior do qual os Racionais irão traçar sua estratégia de sobrevivência, que depende diretamente do grau de “consciência” com que consegue identificar seus mecanismos de atuação e da definição precisa de seu próprio papel e dos seus irmãos. Sistema que encontra no massacre do Carandiru seu marco histórico, ao mesmo tempo ponto extremo e desdobramento lógico.

O massacre é, portanto, a imagem símbolo que condensa a experiência limite que a canção irá esteticamente reconfigurar na forma de um sistema que organiza as relações sociais, tanto na canção como no plano efetivo da vida dos detentos. Mas não

²⁸⁸ É interessante notar que essa faixa instrumental é interrompida com sons de tiros, que fazem com que as vozes surjam outra vez, como se a situação de precariedade extrema que silenciou as narrativas forçasse ela mesma seu retorno. Nesse caso, a morte não é lugar de paz, ou ainda, se a interrupção das narrativas funciona como um momento de alívio, ele não dura muito. O reino da melodia como dimensão do encanto não encontra espaço suficiente para representação.

apenas, pois a multiplicidade de sujeitos que ocupam tanto os lugares de fora quanto de dentro do muro permite afirmar que se trata de uma imagem de maior escopo, o massacre funcionando como imagem acabada do modelo social que parece ter substituído o horizonte de integração nacional, cujo histórico procuramos acompanhar no primeiro capítulo. O Brasil, se ainda faz sentido usar esse significante, é o massacre do Carandiru, ou antes, foi substituído por ele, “sintoma”²⁸⁹ contemporâneo da sociedade brasileira. É essa experiência do genocídio da população carcerária, sua transformação em material descartável, que define o lugar e as condições de fala do grupo, dele decorrendo a dupla tarefa de trazer a experiência do horror à consciência, formalizando-a, e evitar a todo custo sua repetição, mantendo-se vivo. O massacre é o paradigma do novo modelo de relações sociais existentes no país, desde o abandono do projeto de integração nacional. O poder de revelação da obra, decorrente da formalização precisa de sua matéria histórica e de seu compromisso radical com os mais pobres, impressiona.

Francisco de Oliveira defende a ideia de que a política nos tempos atuais tornou-se irrelevante. Não qualquer política, evidentemente, e sim a “verdadeira” política, portadora da capacidade de “tirar do limbo social novos atores; de reconfigurar Estado e sociedade pela conquista de novos direitos; de expandir a esfera pública e aprofundar a democratização da riqueza socialmente produzida; de reinventar formas sociais de representação por meio do dissenso”²⁹⁰. A política como forma de regulação de direitos, de produção da igualdade e construção da cidadania, em suma, como projeto de integração de todos os sujeitos na *pólis*. Em seu lugar é instaurado um modelo perverso de gestão da miséria, submetendo os sujeitos marginalizados diretamente aos interesses do mercado, integrando a sociedade pelo medo (fuzil), sempre na eminência de uma explosão violenta. Um país cindido em dois onde os desprivilegiados são atirados à própria sorte enquanto a classe superiora, desobrigada de qualquer senso de integração nacional ou de lealdade, busca as mais diversas e ilusórias formas de proteção.

²⁸⁹ Usamos o termo “sintoma” na acepção de Slavoj Žižek, a partir da leitura de Lacan: “o lugar que o antagonismo social imanente assume uma forma positiva, penetra na superfície social, o lugar onde se torna evidente que a sociedade não funciona, que o mecanismo social é falho” (ŽIŽEK, 1992, p. 125). Nesse sentido, o Carandiru (ou antes, o conjunto de presos que o compunham) não é o elemento desviante que impede o país de dar certo, e sim a realização de seu projeto no estado mais puro. Assim como a periferia é o sintoma das metrópoles, o judeu é um sintoma do nazismo, o negro é sintoma do racismo, etc.

²⁹⁰ ARANTES, 2007, p. 287.

É claro, a modernização do país nunca se completou e, no limite, as promessas de conciliação funcionaram como cimento ideológico para as contradições reais. O Estado, como qualquer instituição simbólica do país, sempre foi redimensionado pelo favor e nunca assumiu integralmente o papel de portador da racionalidade, que evitaria o avanço da irracionalidade do mercado por meio, por exemplo, da regulamentação do trabalho, promovendo políticas sociais, assegurando o desenvolvimento econômico e social com incentivos, subsídios, produção da infra-estrutura, regulando preços, etc²⁹¹. O massacre do Carandiru, nesse sentido, revela não só a dimensão de miséria do cenário, mas também o caráter farsesco de todo o projeto de modernização nacional:

O motor da industrialização patriótica esteve na Volkswagen e os esforços de integração da sociedade brasileira resultaram num quase-apartheid. A burguesia nacional aspirava à associação com o capital estrangeiro, que lhe parecia mais natural que uma aliança com os trabalhadores de seu país, os quais por sua vez também preferiam as empresas de fora. O que parecia acumulação se perdeu ou não serviu aos fins previstos. A verificação recíproca e crítica entre as culturas tradicional e moderna não se deu, ou melhor, deu-se nos termos lamentáveis das conveniências do mercado, etc. (SCHWARZ, 1999, pp. 158-9).

Entretanto, essa não é toda a verdade do nosso projeto modernizador que, a seu modo, em seus setores mais avançados, procurava trazer a população, ainda que precariamente, ao universo da cidadania, “do trabalho assalariado” e da “economia moderna”, funcionando assim, quando bem intencionado, como projeto civilizatório. Contudo - eis sua dialética - o mesmo movimento deixava os pobres “largados à disposição passavelmente absoluta das novas formas de exploração econômica e manipulação populista”²⁹². Em todo caso, acompanhando o argumento de Schwarz, o projeto de modernização nacional desenvolvimentista, em sua dimensão progressista, armou um imaginário social novo, em que “parecia razoável testar a cultura pela prática social e pelo destino dos oprimidos e excluídos”, o que trouxe, nos anos 60, inúmeros avanços culturais e políticos (cujo movimento no campo da canção procuramos

²⁹¹ MARICATO, E. As ideias fora do lugar e o lugar fora das ideias: planejamento urbano no Brasil. In: ARANTES, O.; VEINER, C.; MARICATO, E. *A cidade do pensamento único: desmanchando consensos*. Petrópolis, Vozes, 2000.

²⁹² SCHWARZ, R. Fim de século. In: *Sequências brasileiras*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999, p. 156.

descrever, mas que também era reconhecível em outras esferas da cultura, como Cinema Novo, Teoria da Dependência, Método Paulo Freire, Teatro de Arena) que foram abortados com o golpe de 64, onde a modernização assume decididamente sua dimensão conservadora, e os interesses econômicos se sobrepõem aos democráticos, até a dissolução da ideia de nação a partir dos anos 80. O nacional desenvolvimentismo foi, assim, o modo nacional de exploração e, simultaneamente, a condição (abortada) de passagem para outro modelo de desenvolvimento. O abandono dessa “ilusão”, verdadeira forma de abstração concreta, retira de cena qualquer possibilidade de estabelecer marcos regulatórios de sociabilidade. Ou antes, libera a sociedade para a regulação imediata do mercado, abandonando a ideia mesma de política:

[...] como se governa para o mercado, a política consiste em não ter nenhuma política, só gestão, quer dizer servir ao mercado sem a pretensão de monopolizar, no plano político estatal, a intermediação de seus interesses [...] Um estado concentrado na tarefa exclusiva de extorquir a riqueza produzida paradoxalmente por uma sociedade assustadoramente empobrecida e, por isso mesmo, controlada por políticas focalizadas de administração de suas zonas de vulnerabilidade e risco (ARANTES, 2007, p. 282).

Na sociedade brasileira contemporânea, portanto, o “desejo” de construir um projeto de integração nacional foi abandonado. Ainda que o país nunca tenha efetivamente se realizado enquanto tal, é a virtualidade mesma da categoria de nação, sua dimensão de mecanismo ideológico, que torna possível imaginar/criar um modelo alternativo de sociedade. Já o atual “divórcio entre a economia política de livre mercado e a economia moral da civilização burguesa”²⁹³ é caminho certo para a tragédia social perpétua. Daí que o papel decisivo dos Racionais não esteja somente na denúncia contundente da falsidade do atual conceito de nação, na exibição de sua face mais perversa.²⁹⁴ O rap busca inserir-se em um contexto de formação de uma consciência

²⁹³ ARANTES, 2004, p.24.

²⁹⁴ Isso é o que faz o BRrock, ainda que sem o mesmo teor de contundência e com ar de rebeldia juvenil inconsequente – a morte é quase sempre simbólica, o Sistema é uma abstração e as drogas tem um teor libertário, quase em tudo oposto, portanto, ao conteúdo dos raps. O BRrock, tanto por seu conteúdo crítico - emblemáticas são canções como *Que país é esse* (Legião Urbana), *Brasil* (Cazuza), *Lugar Nenhum* (Titãs) – quanto por sua forma diretamente “importada” sem fazer referência explícita a uma mediação genuinamente nacional, fornece também uma imagem de um país em dissolução. Creio que o melhor exemplo nesse caso é a banda trash mineira Sepultura, a propósito, mais radical que os outros citados.

marginal, cujo resultado é o desenvolvimento daquilo que Tiarajú²⁹⁵ denomina de “sujeito periférico”, um projeto coletivo que implica na criação de novos laços identitários, uma forma alternativa de comunidade imaginária, que não passa pelo conceito de nação tal como configurado até aqui. Conscientização e sobrevivência: dois momentos de uma mesma tarefa histórica a que o rap se propõe, posto que a condição da sobrevivência é a conscientização, e a validade desta é medida pelo grau de contribuição efetiva que oferece aos sujeitos em sua luta cotidiana. Só sobrevive no inferno quem conhece seu jogo, as artimanhas do demônio, e não cai em suas garras. Boa parte da força dos Racionais consiste na nomeação precisa das muitas encarnações do demo, assim como na compreensão precisa do alcance de seu poder de persuasão.

Para mostrar algo do alcance e relevância cultural do sistema indicado acima, pode ser interessante a observação de um aspecto importante do filme *Tropa de Elite I* (2007), do diretor José Padilha, cuja estrutura é baseada nessa mesma configuração, mas para efeitos em tudo opostos aos do grupo. Nele podemos encontrar uma discussão que foi muito louvada por setores mais conservadores, que entenderam tratar-se de um verdadeiro “tapa na cara” da elite universitária. Referimo-nos aqui ao afrontamento do capitão Nascimento aos jovens de classe média consumidores de maconha que, em sua opinião, alimentam o tráfico de drogas e são responsáveis diretos pela morte dos moradores do morro. Ao invés de entrar no mérito da adequação ou não do argumento, é interessante observarmos que essa cobrança não constitui um caso isolado. Ao contrário, ela se distribui por múltiplas camadas ao longo do filme, criando seu próprio sistema. Fazem parte dessa constelação, além dos “maconheirozinhos”, os pseudo intelectuais leitores de Foucault que pensam entender a violência da guerra ao tráfico protegidos em seus apartamentos. Também a visita do Papa e sua insistência de ficar na favela cumprem a mesma função, ou seja, mostrar ao espectador que aqueles que estão no topo da cadeia social nada entendem da realidade brasileira e que suas atitudes, em franco descompasso com as condições reais de sobrevivência, apenas aumentam as trapalhadas e imbróglios que o Bope precisa desfazer, sempre com prejuízo dos mais pobres. “Põe na conta do papa”. Podemos dizer que essa separação entre saber e prática

²⁹⁵ D'ANDREA, Tiaraju Pablo. *A Formação dos Sujeitos Periféricos: Cultura e Política na Periferia de São Paulo*. Universidade de São Paulo, 2013. Tese apresentada ao departamento de Sociologia.

(a mesma muralha que separa os detentos da sociedade de bem no “Diário”) funciona como um princípio regulador da estrutura do filme. Desde o início, este é o vetor que sustenta as ações do Bope, é o abismo colocado entre as “altas esferas” e a “vida real” que obriga o batalhão a se mobilizar para consertar as trágicas confusões decorrentes de eventuais encontros. Todo o filme é construído a partir desse movimento. Uma interpretação, uma ordem equivocada, imposta de cima para baixo, gera efeitos desastrosos no plano prático, onde transcorre a vida do cidadão comum. Esse descompasso é orquestrado pelo olhar analítico do capitão Nascimento, especialista no assunto. Seu papel é justamente colocar as coisas no lugar, quando tal separação conduz ao inevitável choque.

Ora, em certo sentido, esse descompasso é da mesma ordem daquele expresso pelo sistema do “Diário de um detento”, e está no centro da vida social brasileira. O abismo social, que gera um desnível entre o plano da interpretação (universidade, política, Foucault) e o plano concreto (polícia, bandidos, cidadãos). Tanto “Diário de um detento” quanto *Tropa de Elite I* apresentam uma separação que impossibilita o trânsito entre as classes e, conseqüentemente, o sonho desenvolvimentista de integração nacional. A lógica de negação da subjetividade do outro permanece, mas rompe-se a possibilidade de resposta do oprimido. É o fim do *agregado*, o eu que suprime seu desejo para tornar-se o outro, e também do *malandro*, aquele que faz com que o outro deseje o seu desejo. A alteridade é literalmente reduzida à condição de mercadoria descartável.

Mas, diante desse efeito perverso da cordialidade, captado pelo olhar analítico do capitão Nascimento, qual é a solução proposta pelo filme? A resposta oferecida no caso é, evidentemente, regressiva: exige-se do pensamento que ele assuma de vez sua face grotesca e violenta, ao invés do movimento contrário, a tentativa de romper com o muro, proposta pelo rap. Para o chefe de operações especiais do BOPE, a solução ideal não é acabar com o muro, mas fazer com que cada um fique do seu lado, sem intervir no espaço do outro. Toda tentativa de transposição, por menor que seja, é apontada pelo filme como um erro fatal, a despeito de um dos lados sofre cotidianamente os mais diversos tipos de abuso. A culpa não está na existência do muro, mas no fato de ricos e pobres não cumprirem à risca o imperativo de se manterem separados - como se o problema do senhor de escravos fosse a ideologia liberal abolicionista e não o fato de ele ter escravos. A proposta do filme, em tudo contrária à dos Racionais, é obscurantista.

Em suma, *Tropa de elite I* é uma espécie de “Diário de um detento” narrado da perspectiva do Robocop do sistema.

Antes de continuar na trilha do “Diário”, passemos rapidamente por outra canção que também formaliza um sistema em que as relações são transpassadas por um muro e mediadas por relações de violência. Trata-se de “Mágico de Oz”, a antepenúltima faixa do álbum que, juntamente com “Fórmula mágica da paz”, encerra o disco,²⁹⁶ e tratam da possibilidade de realização concreta de um horizonte mágico de superação da violência. Ou seja, são canções que se questionam acerca das possibilidades efetivas de realização de seu próprio projeto de simbolização a partir de um horizonte de total precariedade da vida.

A história de “Mágico de Oz” se passa no mesmo sistema do “Diário”, ainda que não seja em um presídio, e vai se concentrar na história do “você”, ou seja, aquele interlocutor para quem o rap (e toda sociedade, segundo os manos) tem a obrigação de oferecer alguma alternativa. Inicialmente ouvimos um sampler com a voz de uma criança viciada em “pedra”, contando quais são seus sonhos. Novamente, a mesma estratégia de comoção utilizada pelos mecanismos mais conservadores da cultura de massas, cujo objetivo é quase sempre transferir a responsabilidade do ouvinte para o plano da sensibilidade, de modo que a comoção com o conteúdo humano da tragédia libere de quaisquer outros compromissos éticos efetivos. A dor do outro interessa apenas na medida em que reflete a minha própria condição narcísica. Entretanto, também aqui o mecanismo a princípio conservador sofre uma torção que o reconfigura enquanto instrumento profundo de reflexão, pois a solidariedade com a situação da criança torna possível a compreensão dos mecanismos e dos agentes responsáveis pela barbárie. O oposto da solidariedade é a neutralidade, e esta cumpre no sistema a mesma função que a polícia e o traficante. O ponto de partida da canção é o compromisso de lealdade para com os desamparados, mas seu plano de ação não é comover o ouvinte de classe média em busca de compensações imaginárias, e sim compreender os mecanismos de atuação do sistema para poder marcar um posicionamento. Reforçar

²⁹⁶ A última faixa do disco é efetivamente, o “Salve”, mas essa já não faz parte do seu “núcleo narrativo”, e sim de sua “contextualização”, a especificidade de seu lugar de fala. Tanto o início – “Jorge da Capadócia” e “Gênesis” – quanto o “Salve” final funcionam como elementos exteriores de enquadramento narrativo, que se abre para o projeto de composição de uma voz coletiva, para além da voz dos Racionais.

essa solidariedade, no caso, é uma forma de marcar o afastamento daqueles que nada fazem para mudar a situação, e se beneficiam com ela. Ainda que esses ouvintes venham a se sentir comovidos, a canção não permite uma forma de identificação inocente porque define qual é o papel exato de cada agente no interior do sistema. Assim como no “Diário”, a identificação não pode ser puramente imaginária, pois depende da posição ocupada no interior do sistema. O narrador, inclusive, dramatiza criticamente essa posição de quem presta solidariedade a uma criança de rua, talvez a mesma do sampler.

Rezei para o moleque que pediu
“Qualquer trocado, qualquer moeda, me ajuda tio...”
Pra mim não faz falta, uma moeda não neguei
Não quero saber, o que que pega se eu errei.
Independente, a minha parte eu fiz
Tirei um sorriso ingênuo, fiquei um terço feliz.
Se diz que moleque de rua rouba
O governo, a polícia, no Brasil quem não rouba?
Ele só não tem diploma pra roubar
Ele não esconde atrás de uma farda suja
É tudo uma questão de reflexão irmão
É uma questão de pensar.

O trecho se contrapõe à perspectiva do senso comum que afirma ser imprudente fazer caridade para crianças de rua, pois estas sempre estão acompanhadas por algum adulto explorador. Ao mudar a perspectiva, o narrador coloca a questão em outros termos: caso eu deixe de ajudar, estarei contribuindo para que? Por que não ajudar, uma vez que o foco da questão não são as atitudes individuais, afinal, a criança é o ponto de partida, mas é o sistema que se deve compreender? Quanto de frieza e anestesia da sensibilidade são necessários para um sujeito tornar-se capaz de negar o pedido de socorro de uma criança pobre? Desloca-se o foco do plano mais imediato para se concentrar na estrutura que leva a essa situação de desamparo, onde as ações individuais só fazem sentido ao serem ressignificadas no interior desse contexto, o qual se alcança mediante reflexão.

A canção começa com a descrição do principal personagem da história. Um “moleque” esperto, talentoso, portador das principais características consideradas pelo narrador como positivas. Atitude, humildade no trato com os outros, estejam ou não no

plano da ilegalidade, respeito, sagacidade para saber reconhecer quem são seus verdadeiros inimigos. “Confia neles mais do que na polícia / quem confia na polícia? Eu não sou louco”. Em suma, o garoto tem “proceder”, anda pelo certo e, pelos critérios meritocráticos, deveria ter futuro garantido. Entram em cena então os principais anti-sujeitos da história, sendo o primeiro deles o *crack*, elemento que aqui vai cumprir a mesma função do fuzil no “Diário”, como principal elo de mediação em um sistema que se organiza para o extermínio. Na sequência serão identificados os atores principais, aqueles que levam a droga para a comunidade, assim como suas motivações pouco nobres: “Matando os outros, em troca de dinheiro e fama.” O esforço é por identificar e criminalizar os verdadeiros culpados pelo genocídio dos mais pobres, não excluindo a parcela de culpa daquela parte da comunidade que se rende as regras do jogo social.

Como ganha o dinheiro?

Vendendo pedra e pó.

Rolex, ouro no pescoço à custa de alguém

Uma gostosa do lado, pagando pau pra quem?

A polícia passou e fez o seu papel

Dinheiro na mão, corrupção a luz do céu.

Eis identificados os principais elementos do sistema, que devem ser compreendidos em profundidade não pelo prazer ao conhecimento, mas para evitar que a tragédia se repita. Aliás, o valor desse conhecimento é testado por sua capacidade em garantir a sobrevivência no confronto com a realidade. “Guia-me pelo caminho da justiça”, eis o salmo presente na capa do disco. Traficante e polícia, embora de uma perspectiva estrita estejam em oposição, cumprem a mesma função estrutural. O elemento regulador é o dinheiro, que atua a partir de uma sucessão de metamorfoses homicidas, no caso, pedra e pó. Metamorfoses da forma-mercadoria, que conferem inteligibilidade ao processo, integrando presos, traficantes, policiais, gente de bem, trabalhadores e viciados em um mesmo esquema de lucro a todo custo que dispõe sobre o conjunto de relações individuais.

A essa estrutura é somada ainda outro polo, o da gente de bem, tornando inviável, mais uma vez, a posição de neutralidade:

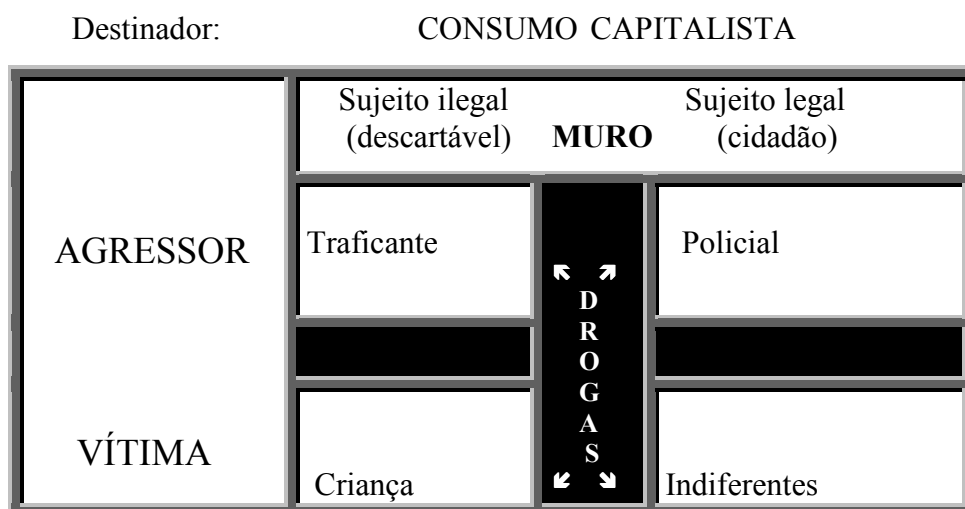
Vira a esquina e para em frente a uma vitrine

Se vê, se imagina na vida do crime

Dizem que quem quer segue o caminho certo
 Ele se espelha em quem tá mais perto
 Pelo reflexo do vidro ele vê
 Seu sonho no chão se retorcer
 Ninguém liga pro moleque tendo um ataque
 Foda-se quem morrer dessa porra de crack.

A indiferença contida na impessoalidade desse “ninguém” anônimo e coletivo, que já se acostumou com a brutalidade e tenta viver da melhor maneira possível, também faz parte das regras do jogo. A construção narrativa dessa passagem é primorosa, toda organizada a partir de um complexo jogo de espelhamentos que organiza seus elementos. O garoto para em frente a uma “vitrine” – o espelho lacaniano, condição da formação da subjetividade – em busca de uma imagem de si. No entanto, o espelho no caso, é também vitrine, intrinsecamente recortada pela esfera do consumo, que remete imediatamente à imagem da vida do crime – nesse contexto, o único lugar reservado ao consumo do pobre, breve vida de luxo e fama. “Se vê, se imagina na vida do crime”. A primeira imagem é, pois, uma anti-imagem, posto ser o crime lugar do caminhar para a morte. A mesma vitrine, contudo, devolve o olhar para o menino que, sempre mediado pelo vidro/mercadoria, vê a si próprio caído no chão, vítima do crack, enquanto os cidadãos de bem caminham indiferentes. “Pelo reflexo do vidro ele vê / Seu sonho no chão se retorcer”. Os versos organizam um jogo de espelhos em que cada elemento remete a outro - consumo, tráfico, droga, vício, indiferença – e cuja organização leva ao mesmo desfecho sombrio.

A canção, *grosso modo*, organiza o seguinte esquema:



O grande destinador²⁹⁷ do Sistema, aquele que organiza o conjunto das relações, é o consumo capitalista, para o qual valores como luxo e fama encontram-se acima de quaisquer valores éticos, e cuja reprodução se faz no embate entre os sujeitos, traduzindo o direito de vida e morte em termos de maior ou menor poder de consumo. Ser cidadão é ser consumidor, ainda que nem todos possam ser cidadãos porque o mercado, ao contrário do que se diz, não é para todos. Um muro - dessa vez simbólico - separa as esferas da legalidade, pertencente ao campo da cidadania, e ilegalidade. Aqueles que se encontram no campo da ilegalidade (traficante e criança) são sujeitos descartáveis, podendo ser mortos, enquanto que do outro lado ficam aqueles que, pelas leis do sistema, não podem ser mortos (indiferentes e policiais). Outra divisão completa o circuito: a cisão entre vítimas (criança e indiferentes) e agressores (policiais e traficantes). A mediação entre todos esses campos é feita pelo *crack*, mercadoria que comporta em si dois princípios igualmente úteis ao sistema, funcionando como imagem metonímica do próprio sistema de troca de mercadorias: valor de troca e poder de morte.

O polo que concentra o maior grau de violência é a *polícia*, agressor legal que não pode ser morto, cuja função é garantir a separação entre as esferas e a sobrevivência dos que ocupam o campo da legalidade. Já o *traficante* é o agressor que não pode ser cidadão, ou seja, aquele cuja morte é permitida e prevista pelo sistema. Sua presença legítima e justifica a atuação policial, cuja função é proteger o campo da esfera legal de seus agressores, ao mesmo tempo em que enfraquece o campo da ilegalidade ao agredir o elo mais fraco e desprotegido da relação, a criança, vítima ilegal. O *traficante*, pois, realiza o jogo do sistema por uma via dupla: fornecendo a justificativa necessária para a atuação policial e minando possibilidades de resistência ao voltar-se contra seus irmãos. O polo da indiferença (neutralidade), por sua vez, mesmo quando recusa a mercadoria principal do sistema (droga), depende da existência do muro, mantido pela polícia, para sustentar o conforto de sua posição. Os campos se relacionam entre si pela mediação das drogas, ao mesmo tempo valor de troca e portador da morte, sendo negado qualquer

²⁹⁷ O Destinador, dentro do conceito greimasiano de Estrutura Narrativa, é o actante que manipula o Sujeito e o faz partir em busca de seu Objeto de valor. Utilizamos a categoria sem pretensões de realizar uma análise semiótica mais profunda, apenas para nomear mais precisamente um elemento importante de organização da estrutura narrativa.

outro modelo de integração – a nação como campo de extermínio, cujo paradigma será o massacre do Carandiru.

E qual é o lugar da voz narrativa nesse esquema? Ela se situa, por assim dizer, no ponto cego da relação, a partir da recusa de seus termos. O seu lugar é ao lado da vítima descartável, único elemento que não se beneficia com o esquema de violência sendo, portanto, quem mais se interessa em negar seus termos. O rap cria um lugar no ponto cego do sistema, que se aproxima do campo do agressor ilegal (“um rap venenoso ou uma rajada de PT”) na medida em que precisa sair do lugar de vítima para sobreviver, mas não se confunde inteiramente com ele – pois seu horizonte final é a morte - oferecendo uma alternativa de sobrevivência. Essa passa por um gesto fundamental de *recusa* dos dois polos agressores, polícia e traficante, manipulados pelo mesmo destinador, o dinheiro, (“A polícia sempre dá o mau exemplo / lava a minha rua de sangue / leva o ódio pra dentro”; “Das duas uma, eu não quero desandar / por aqueles manos que trouxeram essa porra pra cá”) a levar a morte para o elo mais fraco. Recusa-se também a se acomodar tranquilamente no campo da legalidade, do lado de fora do muro, criando uma dimensão radical que inverte os campos ao julgar o caráter criminoso da esfera legal²⁹⁸. O rapper rejeita assim todos os papéis que lhe são oferecidos no esquema, sendo ao mesmo tempo um agressor que não agride (e assim não justifica o sistema) e um sujeito descartável que não morre (contrariando as estatísticas). O sucesso da batalha depende da lealdade para com seus irmãos - colocada acima dos interesses individuais -, da recusa em aceitar os papéis preestabelecidos pelo sistema, do conhecimento profundo das regras do jogo e da negação da violência e da lógica capitalista mediante um processo de conscientização – o que não tem nada a ver com recusar dinheiro. Em suma, a proposta é por um novo projeto de sociedade, que recusa o modelo de integração nacional tal como se apresenta nos termos atuais (consumo, violência e droga), em nome de outra ordem, mágica, a se criar. Dada a configuração atual da sociedade, é preciso negar qualquer projeto de conciliação, pois, enquanto a muralha estiver de pé, será impossível criar condições reais de cidadania.

²⁹⁸ “Argumento que, se usualmente o “crime” é figurado no polo oposto da lei e da ordem, bem como dos valores morais que amparariam a política e a comunidade, nessa tradição expressiva ele progressivamente salvaguarda a paz, a justiça, a liberdade e a igualdade, construindo um ideal normativo específico, que legislaria a ordem das periferias. O “crime” seria, nessa perspectiva, o esteio de uma comunidade centralmente afeita a valores justos. Comunidade que, por isso, denuncia a injustiça dos estigmas a que é submetida e, ao fazê-lo, apresenta-se como comunidade moral, portanto passível de integração ao mundo da ordem estatal e religiosa dominantes” (FELTRAN, 2013, p. 46).

Tarefa nada simples que exige um bocado grande de fé, quase impossível. “Não quero que um filho meu um dia Deus me livre morra / ou um parente meu acabe com um tiro na boca / é preciso eu morrer pra Deus ouvir a minha voz?” *Sobrevivendo no inferno* é o disco mais aporético e trágico dos Racionais.

Na muralha, em pé
Mais um cidadão José
Servindo o Estado, um PM bom
Passa fome, metido a Charles Bronson
Ele sabe o que eu desejo
Sabe o que eu penso
O dia tá chuvoso
O clima tá tenso
Vários tentaram fugir, eu também quero
Mas de um a cem, a minha chance é zero.

Após esses 23 segundos iniciais, em que é configurado o sistema que vimos acompanhando, todos os demais instrumentos entram em cena. Uma bateria eletrônica marca continuamente o segundo e quarto tempos do compasso. Sobrepondo-se à percussão, o piano e o baixo, anteriormente interrompidos, retornam. Soma-se a esses o som de tambor de revólver girando, que cria um padrão de acompanhamento contínuo e praticamente invariável; bastante sincopado, contudo²⁹⁹. O canto de Brown faz acompanhar a pouca variação timbrística por uma grande variação rítmica. O tom é pouco raivoso ou “carregado” (comparado com o início de “Capítulo IV, versículo III”, ou as variações de timbre de “Fórmula mágica da paz”), ainda que agressivo, e repete um mesmo padrão entoativo, quase sempre aos pares, despejando o texto em um fluxo de fala contínuo. Entretanto, dentro dessa sucessão contínua, pesadamente marcada pela rigidez da batida da bateria eletrônica, a variação rítmica e “melódica” da entoação é intensa:

1 \ 2 \ Na muRA \ Iha em PÉ\

1 \ mais um ci \ daDÃO \ JoSÉ.

(Acentuação sincopada no terceiro e quarto tempo).

²⁹⁹ GARCIA, 2007, p. 197.

*SerVINdo \ o EsTAdo \ um PM \ BOM *

Passa FO \ me, meTIdo \ a CHAR \ les BRONSON.

(Acentuação coincide com os tempos fortes dos quatro tempos. Leve prolongamento nos tonemas finais, cujo sentido formal se acrescenta ao conteúdo irônico do texto).

*Ele SAbe o que \ eu deSEjo \ SAbe o que | eu PENso *

O DIA tá \ chuVO \ so, o CLI \ ma tá TENso.

(Acentuação coincide com os tempos fortes dos quatro tempos. Os tonemas, contudo, são descendentes nos segundo e quarto tempo, marcando o fim dos versos e acelerando o andamento da entoação).

O “veneno” do rapper, sua habilidade performativa, consiste em saber trabalhar com as tensões de cada contorno melódico da entoação, com os tonemas ascendentes e descendentes, com a aceleração do andamento que provoca deslocamentos da métrica em relação ao sentido e na capacidade de estabelecer um diálogo dessas variações com a sonoridade proposta pelo Dj (e vice versa). Esse conjunto de habilidades é o *flow* do rapper, que no caso de Brown se tornará progressivamente mais “venenoso”.

O narrador irá então definir um dos personagens que ocupa a posição daquele olhar que mira de cima da muralha. Um PM, sujeito também marcado pela precariedade, sem nome próprio, e que poderia estar do lado de dentro do muro. Talvez por isso mesmo tenha “vendido a alma” para o Estado. Afinal, antes passar fome a morrer, pra não falar da compensação narcísica de ficar por cima, com poder de morte. O policial é comparado duas vezes com figuras da cultura de massas. Primeiro, ele é “metido” a Charles Bronson, ator cujo papel mais marcante para o público brasileiro é o do vingador Paul Kersey, da série *Desejo de matar*. Já no final da canção, ele encanará a figura desumanizada do Robocop, metade homem, metade máquina. Ao mesmo tempo em que essas imagens servem para rebaixar a figura do policial, um Zé ninguém que acredita ser “mocinho” de filme de ação, ao final do massacre “quando da comparação se vai à alegoria³⁰⁰, ficará evidente que poucas coisas são piores do que um indivíduo que tem a autorização do Estado para tratar a realidade como um filme de ação hollywoodiano, ou um vídeo game. Nada mais concreto, portanto, que essa

³⁰⁰ Idem, ibidem, p. 212.

ficcionalização da realidade. Novamente a cultura de massas, ao assumir a literalidade que sua forma “espetacularizada” pretende ocultar, é forçada a revelar seu “avesso obscuro”: ao invés da heroicidade do sujeito burguês, a total descartabilidade da vida humana. Em termos de linguagem, a estratégia é utilizar o padrão hollywoodiano – talvez o único padrão cultural a que esses sujeitos tenham acesso – para revelar a sua convivência, para dizer o mínimo, com o massacre (nos filmes, ambos os personagens são positivados enquanto heróis)³⁰¹. Do outro lado, o detento, que não faz por menos e sente o mesmo “desejo” do policial, mostrando que este está diante de um homem, e não um covarde.

Será que Deus ouviu minha oração
Será que o juiz aceitou apelação?
Mando um recado lá pro meu irmão
Se tiver usando droga, tá ruim na minha mão
Ele ainda tá com aquela mina
Pode crer, moleque é gente fina.

Após a invocação de uma prece pouco conformista – Deus é convocado a intervir concretamente - o narrador manda um recado para alguém que está do lado de fora da prisão, na condição de interlocutor privilegiado. Trata-se do primeiro personagem a ocupar a posição daquele “você” que “não sabe” como é o caminhar de um detento. No caso, seu irmão, “moleque gente fina”, a quem é preciso alertar. Geralmente a família aparece nas canções dos Racionais como um dos lugares que ainda guarda certa positividade, sobretudo quando se trata da mãe e dos irmãos (a figura paterna é mais problemática, sendo boa parte das vezes representada como lugar da pura

³⁰¹ A título de curiosidade, vale relembrar a base do enredo de *Desejo de Matar*. Paul Kersey (Charles Bronson em papel originalmente oferecido a Steve McQueen) é um arquiteto nova-iorquino que defende ideais pacifistas e humanitários. Entretanto, começa a rever seus valores quando tem sua esposa morta e sua filha violentada por um grupo de bandidos. Após perceber que a polícia não fará nada para investigar o caso – que tragicamente termina por deixar sua filha em coma - Kersey faz uma viagem para o Oeste americano. Lá, como era de se esperar, descobre que quase toda a população anda armada e a criminalidade é mínima. Mas a verdadeira epifania de Kersey acontece enquanto ele assiste a um show de faroeste, que o faz relembrar dos gloriosos “pioneiros” do sul dos USA (brancos escravocratas, não custa lembrar). Ao ganhar de presente um revólver dado pelo fazendeiro que o contratou, volta para New York e se transforma no “Vigilante”, um “herói” obcecado (e muito satisfeito) em matar bandidos, negros e latinos em sua maioria, com requintes de sadismo. Desnecessário dizer que o filme compra totalmente a perspectiva de Kersey. Acrescenta-se, ao caso brasileiro, a particularidade que o papel do vigilante que age fora da lei para fazer o que é justo – e que, a princípio, a polícia não poderia fazer por representar a lei – cabe a própria polícia.

falta, como em Fim de semana no parque: “Nem se lembra do dinheiro que tem que levar / Do seu pai bem louco gritando dentro do bar”³⁰²). Dessa maneira, se é verdade que o “você” do sistema aponta idealmente para qualquer ouvinte, uma posição que não é nem a do detento e nem a dos que estão em cima do muro (interessante notar como a expressão “ficar em cima do muro”, geralmente associada a uma posição de neutralidade, aparece aqui como o lugar concreto do executor), é certo também que a canção projeta seu interlocutor privilegiado, aquele que seria seu ouvinte ideal, para quem toda a história é contada. O outro possível interlocutor, que se encontra fora da periferia, será basicamente acusado enquanto olhar inimigo, sem que haja interlocução. A canção torna problemática não apenas a escuta desinteressada que não se posiciona, mas também aquele ouvinte que toma o rap enquanto “objeto de conhecimento” distanciado, ou o olhar que simpatiza com a situação, mas permanece do outro lado do muro³⁰³. Pois seu objetivo último não é fazer com que toda a violência do massacre seja “experimentada, observada e criticada”³⁰⁴. Essa dimensão, efetivamente presente, está por assim dizer a serviço de outra, pois esse conhecimento só é válido na medida em que serve para que um “você” específico sobreviva. Para esse sujeito - que desconfia de todo trânsito social, inclusive o do “conhecimento” - a definição desse interlocutor é fundamental, pois a canção quer marcar um posicionamento ético que, em certo sentido, condiciona o sucesso de sua dimensão estética. O conhecimento expresso pela canção não tem valor em si: caso o sujeito a quem ele se dirige não sobreviva, o rap, em alguma medida, também fracassou. É claro que sempre é possível e mesmo desejável que se reconheça o grau elevado de elaboração estética que, no caso dos Racionais, realmente impressiona. Mas para os próprios parâmetros dessa forma, que fazem parte de sua força, o avanço estético será sempre remetido a sua dimensão política, coletiva,

³⁰² “É óbvio que a orfandade simbólica produziu não uma ausência de figuras paternas, mas um excesso de pais *reais*, abusados, arbitrários e brutais como o “pai da horda primitiva” do mito freudiano. O que falta à sociedade brasileira não é mais um *painho* mandão e pseudo protetor (vide ACM, Getúlio, Padre Cícero, etc.), mas uma *fratria* forte, que confie em si mesma, capaz de suplantar o poder do “pai da horda” e erigir um pai simbólico, na forma de uma lei justa, que contemple as necessidades de todos e não a voracidade de alguns”. (KEHL, 2001, p. 98)

³⁰³ Essa é a matriz do mal estar manifestado por Maria Rita Kehl, que vai tentar superá-lo pela identificação, sem esquecer sua diferença clara de posição: “Não, eles não excluem seus iguais, nem se consideram superiores aos anônimos da periferia. Se eles excluem alguém, sou eu, é você, consumidor de classe média - “boy”, “burguês”, “perua”, “babaca”, “racista otário” - que curtem o som dos Racionais no toca-CD do carro importado *e se sente parte da bandidagem*” (KEHL, 1999, p. 97).

³⁰⁴ GARCIA, 2007, p. 197.

pautando uma pela outra. O sucesso da “forma periférica” sem o sucesso correspondente da “comunidade periférica” é incorporado formalmente enquanto problema, especialmente a partir de *Nada como um dia após o outro dia*. Em certo sentido, um rap que não se preocupa com essa questão está propondo outro parâmetro – daí as polêmicas comuns no meio hip hop sobre a legitimidade do sujeito que canta. Atinge-se assim o coração do pacto cordial que permite que a cultural popular seja legitimada sem que as condições de vida dos mais pobres melhorem. Um dos aspectos impressionantes da obra dos Racionais (e de certa tradição paulista do rap) é que a relação entre política e estética se torna ali um aspecto da própria forma, a tal ponto que é possível afirmar que nela os moradores da periferia encontraram um meio adequado para imaginar-se enquanto *comunidade periférica* – assim como a MPB foi a forma estética para os brasileiros imaginarem-se enquanto nação moderna. Não por acaso:

[...]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 (D’ANDREA, 2013, p. 27).

Existem dois momentos em que a narrativa se dirige diretamente a um interlocutor que está do lado de fora da cadeia, para quem ele pretende “dar a letra” e passar um alerta. No primeiro caso, trata-se do irmão do narrador, a quem este se dirige com autoridade (“se tiver usando droga / ta ruim na minha mão”), provavelmente como um irmão mais velho que elogia a conduta do garoto com relação à fidelidade com a parceira. No segundo, (“Aí moleque, me diz: então, cê qué o quê? / A vaga tá lá esperando você / Pega todos seus artigos importados / Seu currículo no crime e limpa o rabo”) o “moleque” aparentemente já foi seduzido pelo *glamour* da vida bandida, e a canção vai se esforçar ao máximo por desfazer essa imagem sedutora da bandidagem, afastando-se da temática *gangsta* de elogio à vida bandida. Em ambos os casos, o “você” não funciona como um lugar possível de ocupar do lado de fora do muro, mesmo que simpático ao detento. A outra possibilidade de ocupar essa segunda pessoa é a que se posiciona junto ao “olhar” (“minha vida não tem tanto valor \ quanto seu

celular, seu computador”), e esse é o lugar do inimigo. Estar ao lado do detento, “correr junto”, já pressupõe certo modo de estar do lado de dentro do muro, ainda que não se trate da mesma experiência (nesse caso, não faria sentido os insistentes apelos para esse ouvinte não cair na tentação de transpor os limites da legalidade).

Dentro do sistema organizado pela canção, portanto, só existem duas posições possíveis, que formam projetos em oposição: dentro e fora. Não se configura a possibilidade de um lugar fora do muro que esteja, ao mesmo tempo, ao lado do detento. Quem não sabe o que é caminhar, e não é alvo, está do lado do olhar, o que é condição social, independente de simpatias ou “afinidades” ideológicas. Por aqui já se nota a inviabilidade do projeto de conciliação de classes a partir dessa perspectiva. O que existe é a aposta em lugares – como o rap, mas também formas de organização entre os presos, como o PCC - dentro do muro que permitem escapar ao destino que o sistema oferece aos pretos pobres de periferia: a morte. Mas esse não é o lugar da mera contemplação estética, daqueles que admiram o rap enquanto arte, manifestação cultural ou objeto do conhecimento. Essa alternativa de cruzar o muro e, de algum modo, permanecer “junto” dos que não tiveram sorte, só será investigada pelos Racionais a partir do disco seguinte, quando algo das condições históricas mudarem e eles próprios, a partir da consolidação do rap, ocuparem essa posição. Nesse momento surgirão algumas poucas imagens de sujeitos fora da periferia e que tentam construir alguma proximidade – como o filho do playboy que “quer ser preto” em “Negro Drama”. Ainda assim, esses casos serão olhados com desconfiança e ironia, muito mais como uma forma de afrontar o playboy do que como uma genuína aceitação de proximidade. Pois se o rap em alguma medida permite o trânsito social ele é, por assim dizer, de mão única, de baixo para cima. O movimento contrário é sempre olhado com muita desconfiança – daí o caráter “ilegítimo” que assume um artista como Gabriel, o pensador, para o movimento hip hop. O que é investigado mais seriamente é a posição do sujeito que vivia na miséria e conseguiu sair – que é, aliás, o grande tema das “narrativas do cárcere” – posição que em *Sobrevivendo no inferno* ainda não se configura, o que explica o caráter mais trágico desse disco.

Podemos dizer que, ao definir seus interlocutores privilegiados (ou ao menos desejados) como garotos de periferia que guardam alguma relação de proximidade com

o detento ou com a vida do “crime”³⁰⁵, mas que ainda não passaram definitivamente para o outro lado – não cruzaram o muro – o relato do massacre encontra sua justificativa ética. Não se trata de comover quaisquer ouvintes com a história dos “pobres” detentos, ou pior, com a exibição da tragédia enquanto espetáculo, circo, zoológico. E tampouco se trata (apenas) de produzir conhecimento sobre a periferia. É claro que está presente o desejo de dar a ver a tragédia, fazendo com que ela não caia no esquecimento, justamente para evitar sua repetição. Entretanto, o relato assume uma função ainda mais específica quando direcionada para os jovens negros de periferia que são as vítimas em potencial do sistema, pois seu conhecimento se legitima na medida em que cumpre uma função: fazer com que esses jovens sobrevivam³⁰⁶.

A dimensão temporal do sistema

Tirei um dia a menos ou um dia a mais, sei lá
Tanto faz, os dias são iguais
Acendo um cigarro, e vejo o dia passar
Mato o tempo pra ele não me matar.

A representação do tempo da cadeia, do ponto de vista de quem está cumprindo pena, é a de um *continuum* que não se desenvolve linearmente, reproduzindo continuamente a mesma experiência. Um tempo que esvazia as experiências de sentido, igualando todos os gestos e ações em um mesmo movimento indiferente, como se a

³⁰⁵ Conceito utilizado não só para fazer referência aos atores que praticam crimes, mas também a uma ética e uma conduta prescrita por um determinado *proceder*. Para uma definição do conceito de “crime”, ver BIONDI, Karina. *Imanência e transcendência no PCC*. Universidade Federal de São Carlos, 2009. Dissertação apresentada ao departamento de Antropologia Social.

³⁰⁶ Nesse sentido, a palavra recua de sua condição estética para recuperar certa dimensão ritual, válida na medida em que cumpre uma função, no caso, oferecer para os jovens a quem foram negados os meios mais elementares de integração social, alguma possibilidade de redenção. Daí seu caráter normativo, que só se justifica na medida em que os valores expressos são coletivos, o que em termos formais é resultado da presença de múltiplas vozes em modelo épico de organização do ponto de vista, que permite ao rap se constituir enquanto alternativa “real” de sobrevivência. Ela oferece o caminho da salvação, mas apenas na medida em que cumpre o que promete. Adquire, assim, função similar a que apresentam nas literaturas de testemunho, das quais a chamada “literatura do cárcere” é uma das vertentes: “[...] o estudo do testemunho articula estética e ética como campos indissociáveis de pensamento. O problema do valor do texto, da relevância da escrita, não se insere em um campo de autonomia da arte, mas é lançado no âmbito abrangente da discussão de direitos civis, em que a escrita é vista como enunciação posicionada em um campo social marcado por conflitos, em que a imagem da alteridade pode ser constantemente colocada em questão” (GINZBURG, 2011, p. 20).

prisão fosse um momento de suspensão em que a temporalidade se paralisa e todos os instantes e acontecimentos fossem mera repetição do mesmo.

Todas as vezes que a canção trata explicitamente da passagem do tempo na prisão, essa representação vem seguida imediatamente de algum conteúdo relacionado à morte. Aqui a associação é explícita desde seu conteúdo (“Mato o tempo pra ele não me matar”) e na sequência reforça-se a ligação com o relato do assassinato de um estuprador. O momento seguinte (“Tic, tac, ainda é 9h40 / O relógio da cadeia anda em câmera lenta”) vem acompanhado de uma onomatopéia que simula tiros (“ratatátá”), e da representação do olhar da gente de bem que goza com a morte dos presos. E por fim (“Faltam só um ano, três meses e uns dias”) à demarcação temporal segue-se a imagem do preso que se enforca com o lençol. Em todos os casos, a sensação de paralisia do tempo é imediatamente complementada com seu conteúdo, a reposição da morte a cada segundo, como se cada instante da experiência fosse um *caminhar para a morte*. Sabendo o ouvinte do desfecho trágico do episódio narrado, a metáfora adquire uma concretude perturbadora, mas podemos dizer - observando o conjunto do disco - que seu sentido é ainda mais amplo e não se restringe ao cotidiano dos detentos do Carandiru.

A canção rompe nesse momento com o pressuposto “realista” da representação linear e causal do tempo cronológico, para retratar uma temporalidade que não se realiza completamente, como se o correr do tempo fosse mais sofrido do que efetivamente vivido. Esse andar em falso que marca passo em um mesmo lugar caracteriza um *regime lento* de indiferenciação horizontal do tempo (formalmente, a repetição dos significantes e o jogo entre sonoridades próximas enfatizam a sensação de reposição indiferenciada “Tirei *um dia a menos* ou *um dia a mais*, sei lá/ Tanto *faz*, os *dias* são iguais”), que *contrasta com a velocidade vertiginosa da mudança de perspectiva do narrador*, que organiza verticalmente o relato – outro dos traços épicos da obra³⁰⁷. Apenas nesse momento inicial o narrador dá uma visão panorâmica do sistema, traça um perfil do PM, faz considerações sobre o clima e sobre a fuga de alguns irmãos, entoando uma prece ligeira, manda um recado para o irmão, reflete sobre o tédio e a rotina e descreve um assassinato. Por vezes uma perspectiva ocupa apenas dois versos antes de ser substituída por outra. Trata-se de um olhar que se movimenta continuamente, em ritmo acelerado, mas que paradoxalmente acaba por se deparar com o mesmo sentido a

³⁰⁷ Outros desses traços, segundo Garcia, são as interrupções do fluxo narrativo, que explicitam o papel do narrador, e a dimensão coletiva do relato.

cada instante, gerando a sensação de paralisia, repetição e monotonia. *Vida loka*: o caminhar incessante e sem descanso para a morte, porque “ladrão não pode parar”.

Essa perspectiva paradoxal, ao mesmo tempo em que é imposta ao detento pelo sistema - pois a metamorfose incessante e sem pausa deriva diretamente de sua posição de alvo permanente – decorre de uma postura de resistência, pois essa espécie de mobilidade no vazio obriga ao sujeito criar um modelo narrativo alternativo, efeito colateral não previsto pelo sistema. O tempo, vivenciado como um caminhar para a morte, é o campo por onde o narrador irá se mover, e cuja evidência será reposta a cada gesto, palavra e atitude. Contudo, essa experiência não será sofrida passivamente. A ela irá se contrapor outro elemento narrativo fundamental presente no diário: um sistema de organização da experiência a partir de um mecanismo de *concentração verticalizada* do olhar. Se de uma perspectiva *extensa* o tempo se apresenta como lugar de reposição horizontal infinita do mesmo, a narrativa irá desenvolver uma perspectiva *intensa*, vertical, que torna possível um modelo outro de organização narrativa. O olhar que transforma a vida do preso em um caminhar contínuo para a morte, impedindo assim seu desenvolvimento linear – o tempo cronológico como sentença de morte - obriga a verticalização da experiência, um movimento de concentração que multiplica cada instante em um conjunto de perspectivas. Tudo se passa como se a atonização do tempo em sua extensão fizesse com que a narrativa sofresse um processo de *espacialização* marcado pela transição ininterrupta do olhar. Em outros termos, à *desaceleração* do tempo corresponde uma *aceleração* do olhar que não permanece muito tempo em um só lugar, além de não corresponder exatamente a uma experiência individual específica. O sistema definido por Garcia em sua dimensão espacial é, desse modo, complementado por sua dinâmica temporal, a articulação do modelo de organização social no campo da experiência subjetiva. Esses dois campos tensivos organizam a dinâmica narrativa e estabelecem uma dialética própria em que a dimensão espacial do sistema adquire uma forma temporal específica. O sistema da canção, portanto, é não só um modelo de organização do espaço, mas também do tempo e, desse modo, é vivenciado integralmente pelo detento.

A indiferença do tempo que torna todos os momentos iguais e, portanto, sem sentido, é o que torna possível a compreensão do todo a partir de um olhar em profundidade para cada instante. É por não ter acesso à mobilidade que caracteriza a “gente de bem” que o narrador pode organizar seu relato a partir de outro padrão. Assim, a experiência de um só dia na vida do preso contém o segredo da totalidade, a

dimensão radical do presente. É certo que cada momento do sistema é já o mesmo, e a “vida bandida” é “sem futuro”, mas esse mesmo continuamente repostado, por conta mesmo de sua rigidez e fixação, torna possível aos Racionais construir um discurso organizado espacialmente, permitindo a articulação coletiva de uma multiplicidade de olhares. Uma vez que o desdobrar da existência no tempo não é capaz de organizar a experiência, por conta da descartabilidade da vida, o olhar narrativo decompõe-se e se multiplica no interior de um mesmo instante³⁰⁸.

Aqui, portanto, “Diário de um detento” insere um elemento de tensão nos discursos que valorizam o rap enquanto relato cru e fiel do cotidiano violento das periferias. Não deixa de ser verdade em certo sentido, desde que nos entendamos sobre a noção de “representação do real”. Ao definir a vida na cadeia como um caminhar para a morte em que o tempo é uma contínua sucessão do mesmo, e instaurar a narrativa a partir do rompimento com a lógica da causalidade, a canção organiza esteticamente sua matéria histórica rompendo com o modelo de representação realista, ou jornalístico - que não é neutro nem tampouco imparcial como se diz. Contudo, essa pode ser a forma mais legítima de aproximar-se da “realidade” dos sujeitos marginais – horizonte final do rap. O realismo das composições deve ser entendido em sentido mais amplo, não como crença na linguagem enquanto campo neutro de representação não afetado pela subjetividade, mas no compromisso com a representação da subjetividade dos mais pobres³⁰⁹.

³⁰⁸ César Takemoto - um dos parceiros desse trabalho, sem o qual essa leitura que estamos propondo não seria possível – ao tratar do romance *Cidade de Deus* reconhece a mesma relação entre movimentação contínua e paralisia, um conjunto tumultuado de experiências abortadas que não tem força para configurar uma matriz estrutural ao livro, que fica assim como que desprovido de um foco narrativo. “Pois como manter um ponto de vista interno e coerente quando o processo de proliferação e substituição de personagens – que morrem e são substituídos – não tem trégua? Que história em comum pode ser contada com as suas histórias, ações, pensamentos, que vá além da abundância desnecessária delas mesmas? O narrador não pode fundamentar seu ponto de vista na permanência de nenhuma personagem, assim como não pode medi-los moralmente, pois a própria substância social está em transformação e não oferece parâmetros estáveis.” (QUITÉRIO, 2012). A principal diferença entre a perspectiva romanesca de Paulo Lins e a de “Diário de um detento” é que o sujeito da canção não quer apenas dar conta dessa experiência fragmentária, mas também fornecer um ponto mais ou menos sólido, coletivo, em que os sujeitos possam se agarrar para fugir do caminho inexorável - uma espécie de *Cidade de Deus* com alternativas.

³⁰⁹ “O conceito de real é especificamente problematizado, quando pensamos em testemunho. Não estamos diante de uma percepção do senso comum. A vítima do testemunho não vê apenas o que é trivialmente aceito. O que merece testemunho, em princípio, é caracterizado por uma excepcionalidade, e exige ser relatado. O real é entendido como traumático. Para Penna, “o testemunho fala e narra o nosso encontro com o Real do trauma, assim como concebido por Lacan, o encontro com estas experiências do corpo que sofre”” (GINZBURG, 2011, p.22).

Homem é homem, mulher é mulher
Estuprador é diferente, né?
Toma soco toda hora, ajoelha e beija os pés
E sangra até morrer na rua 10

Um dos versos de maior impacto da canção surge como uma pancada no estômago, ou melhor, no ouvido. Sua força vem de seu caráter abrupto, a arbitrariedade no interior de um conjunto já em si arbitrário (assim como as demais, a imagem não terá desenvolvimento, pois a morte marca o seu limite) além, é claro, de seu conteúdo de violência e humilhação. A cena surge assim, repentinamente, mesmo que absolutamente de acordo com a lógica do sistema. Assusta também (ou deveria) a adesão do narrador à perspectiva brutal e, talvez ainda mais, a anuência que ele cobra do seu interlocutor, mostrando que não se está ali de brincadeira. A violência contra o policial é mais facilmente “compreensível”, uma vez que se trata de uma luta por sobrevivência. Mas e contra o “duque treze”³¹⁰? A brutalidade regula também a relação dos presos entre si e, mais do que isso, traz à tona um “código de ética” bastante rigoroso a partir do qual o mundo é organizado, e que irá mediar a relação entre os sujeitos por toda a canção, separando aqueles que correm “junto com o ladrão” dos pilantras que merecem ser “cobrados”. O narrador só é respeitado na medida em que obedece aos parâmetros desse ponto de vista coletivo, a partir de onde pode também cobrar todos os outros. Em suma, estamos no terreno da lei da cadeia, o “proceder” que vai permitir ao sujeito permanecer vivo. O que causa uma interessante contradição, pois é desse lugar rigoroso da lei da cadeia que será construído o código de ética cujo objetivo é fazer com que seu interlocutor permaneça fora da cadeia. Sob essa contradição - instaurar uma lei que pretende acabar com o lugar a partir de onde ela foi criada - é que se assenta o rapper. Ser “ladrão” é a condição para que não haja mais ladrões na cadeia, a passagem da dimensão concreta para o plano simbólico³¹¹.

Dito isso, a força dos versos deriva também de sua organização formal. De início temos a construção de uma tautologia, a mais elementar de todas, fundada na cisão sexual originária do sujeito (“Homem é Homem / Mulher é Mulher”). A estrutura

³¹⁰ Alcinha que os presos atribuem ao estuprador, numa referência ao artigo 213 do código penal.

³¹¹ “Ladrão” é quem se reconhece e/ou é reconhecido como fazendo parte do “Crime”, independente de ser ou não criminoso. Aquele que sabe se portar, que é aceito pelo seu “proceder” correto.

tautológica ecoa também no plano do significante: mesmo número de sílabas, mesmo verbo de ligação. O efeito é de perfeita simetria no plano das certezas inabaláveis, sendo que esta funciona como imagem fundadora da espécie humana, homem e mulher, Adão e Eva, origem da vida. Aqui, tudo está em perfeita conjunção, não existem distúrbios ou rupturas, o pleno encontro do sujeito com seu objeto, que é ele mesmo. É nesse contexto de harmonia integral que irrompe a figura demoníaca do estuprador. Note-se que ele não rompe com a estrutura tautológica, pois se trata ainda do encontro do sujeito com sua propriedade fundamental, via verbo de ligação (“Estuprador é diferente, né?”). E o fundamento do estuprador é ser diferente, o lugar do não coincidente. Não apenas o estuprador é diferente de homem e mulher, aparecendo como excesso irreconciliável da harmonia básica da vida: ele é a própria diferença, a marca do não conciliável, o senhor de toda discórdia. A estrutura de paralelismos simétricos é rompida pelo estuprador, que surge como interrupção da harmonia da própria linguagem, a figura do excesso, portadora de todo mal. Após essa exclusão radical no campo da linguagem – que não deixa de ser uma interessante interpretação do significado concreto do estupro, uma interrupção violenta no sistema de identidade na diferença em que se baseiam as relações de gênero - não se estranha que seu destino seja de humilhação, abandono e morte. A violência da cena emana de sua matéria formal³¹².

Cada detento uma mãe, uma crença
Cada crime uma sentença
Cada sentença um motivo, uma história de lágrima
Sangue, vidas e glórias
Abandono, miséria, ódio, sofrimento
Desprezo, desilusão, ação do tempo
Misture bem essa química

³¹² Esse tratamento dispensado aos estupradores na cadeia também é um aspecto coletivo, e pode ser observado em diversas outras letras de rap, além dos relatos dos próprios detentos. O grupo 509-E, formado dentro de um presídio por Dexter (ex-Tribunal Popular) e Afro X (ex-Suburbanos), descreve uma cena muito similar em “Só os fortes sobrevivem”: “Um cara queira se esconder atrás da bíblia / a mentira não vira não se cria/ o crime é podre, mas não admite falhas/ não somos fã de canalhas/ a mixa caiu mó BO 213 ih vai dar uó/ sem dó vai morrer igual porco/ ladrão na ira arranca o pescoço”. No caso, a mixa (mentira) de um detento que se dizia evangélico para encobrir o fato de ser 213 (estuprador) é descoberta, e como a lei do crime é implacável, seu destino (estupro e morte) está selado. É interessante notar como essa canção, lançada em 2000 (três anos após *Sobrevivendo no Inferno*) e também um relato sobre o cotidiano violento dos presos, por diversos momentos reproduz o olhar e as imagens de “Diário de um detento”, o que demonstra a condição paradigmática deste.

Pronto: eis um novo detento.

Mais um salto do narrador que agora tem um esforço de compreensão mais amplo do sistema que acaba de descrever. Novamente o olhar se concentra nos mecanismos de produção da violência. As características enumeradas como em um receituário são as mesmas encontradas no cotidiano do Carandiru, revelando que os detentos já estavam do lado de dentro do muro muito antes de se encontrar efetivamente presos, justamente porque o mesmo sistema que promove seu extermínio é aquele que o produz enquanto ser para a morte desde o nascimento, ao excluí-lo permanentemente da condição de cidadania. Daí a dimensão coletiva do relato, que tanto fala da experiência vivida no Carandiru quanto daqueles potenciais detentos produzidos cotidianamente.

O narrador, entretanto, em mais um salto de perspectiva, adianta-se em relação a qualquer crítica que o acuse de retratar os presos como vítimas inocentes:

Lamentos no corredor, na cela, no pátio
Ao redor do campo, em todos os cantos
Mas eu conheço o sistema meu irmão
Hã... Aqui não tem santo
Rátátátá... preciso evitar
Que um safado faça minha mãe chorar
Minha palavra de honra me protege
Pra viver no país das calças bege.

Rapidamente alterna-se a perspectiva do relato, que da adesão à violência entre os presos contra o estuprador passa para a percepção dos mecanismos de produção da barbárie. Mas esse lugar que poderia trazer algum conforto e repouso – a explicação sociológica da violência, de caráter conformista – é na sequência regulado por outro, que avisa para o sujeito ficar esperto se não quiser ser o próximo. Tal ressalva não deve ser entendida como uma concessão à Sociedade – outro nome para o lado de fora do muro, da qual o narrador não se considera parte – para quem os detentos são os únicos culpados, mas como mecanismo mesmo da sua dinâmica interna, pois levar em conta todos os múltiplos aspectos de cada questão é condição indispensável à sobrevivência. Ficar vivo significa compreender em profundidade os mecanismos acionados em cada movimento, tanto os códigos externos (que estão à espera de um único movimento em falso para exterminá-lo) quanto os internos (para não romper o código dos ladrões e ser

considerado um traidor). Em suma, movimentar-se, verticalizar sua perspectiva, pois ficar parado é tornar-se alvo, papel designado pelo sistema.

A princípio o sujeito só pode contar com sua “palavra de honra” para sobreviver, mas esta não tem a ver com um compromisso firmado com a verdade factual - sobretudo se atentarmos para o fato de que a “caguetagem” (prática de denunciar outra pessoa visando benefício próprio) é considerada falta grave. Manter a palavra de honra pode significar, nesse caso, o exato oposto, e depende antes da sagacidade com que o ladrão consegue identificar os códigos vigentes naquele contexto e pautar-se por eles de modo a não prejudicar a si mesmo ou ao coletivo. É esse código de honra que permite ao sujeito “andar pelo certo”, e que o autoriza a se defender, violentamente se necessário, de quem atentar contra sua “moral”. Código coletivo que, ao se converter em palavra de honra, é compartilhada pelo rapper. A lucidez e complexidade dessa canção, que “surpreende” (a quem?) por erguer-se no centro de um mecanismo perverso de exclusão da comunidade letrada imaginária, assemelha-se à lucidez contida no olhar daqueles sujeitos que, segundos antes de encontrar a morte, têm diante de si, às claras, o segredo do absoluto.

Tic, Tac, ainda é 9h40

O relógio da cadeia anda em câmera lenta.

Nova explicitação direta do tempo do relógio, tempo cronológico que não se desenvolve e reitera o caminhar para a morte. Nesse momento a voz se interrompe e KL Jay nos faz experimentar por “23 segundos o tédio da rotina da cadeia”³¹³, reforçando o compromisso do acompanhamento com o tempo em suspensão. Temos assim a construção de uma espécie de *intermezzo* musical³¹⁴ que será interrompido pelo som de tiros simulado pelo canto, em interessante paralelo com a faixa instrumental do disco, imediatamente anterior ao “Diário”, também interrompida por um sampler de tiros. Como se a forma melódica da canção comportasse em si um horizonte utópico de

³¹³ GARCIA, 2007, p. 199.

³¹⁴ “O acorde de Fm7 agora é tocado por guitarras (com wah wah), enquanto o teclado sustenta a 9ª maior – sai dela para a 3ª menor, na duração de uma semínima, por duas vezes. Nos dois últimos compassos desse intermezzo, por assim dizer, breve solo de guitarra prepara o retorno da voz, a qual de novo nos conduzirá pela narrativa”. (GARCIA, 2007, p. 200)

conciliação, um lugar positivo de interrupção da barbárie que é por sua vez obstruído pela irrupção do Real. Ou ainda, como se a melodia, na função de anti-sujeito que seduz, carregasse consigo a bala, da qual é preciso se desviar com a sagacidade entoativa. “Falha a fala, fala a bala”. Essa relação tensa da canção com a melodia – que tomamos aqui como emblema formal da tradição cancional brasileira que viemos acompanhando – entre a recusa e a procura, percorre todo o disco e encontra paralelo no desejo expresso pelo narrador nos versos “Lealdade é o que todo preso tenta/ conquistar a paz de forma violenta”. A paz, como a melodia, ocupa a posição do Destinador ao fornecer uma imagem utópica de conciliação que mobiliza o horizonte de desejo do sujeito. Na medida, porém, que essa imagem não corresponde à realidade marcada por relações de violência, ela é recusada como meio, ainda que seja fim. A paz é a finalidade, mas, uma vez que nas condições atuais toda imagem de conciliação é ilusória e desmobilizadora, a travessia se realiza no sentido oposto.

Temos, pois, delineados nessa primeira parte, os elementos principais da canção, que ajudam a definir toda a poética do disco, assim como aspectos decisivos na produção dos Racionais. Retomemos brevemente. O diário começa com a configuração de um sistema, composto por um aspecto *espacial objetivo*, o campo por onde os atores irão se movimentar - o olhar, o detento, o rapper e o interlocutor - relacionando-se entre si. A mediação entre as partes é feita pelo muro e pelo fuzil, configurando um espaço de pouca mobilidade em que o horizonte final é a morte. A esse aspecto soma-se uma dimensão *temporal subjetiva* que é o modo singular como os detentos vivenciam aquela experiência. Uma temporalidade paralisada, que não se desenvolve e se apresenta como reposição contínua da morte. Vimos como essa forma remete a imagem de uma sociedade que abandonou o horizonte de formação nacional, substituído por um processo perverso de gestão da miséria que impossibilita quaisquer projetos de integração entre os dois lados do muro.

Essa obstrução no desdobramento linear do tempo leva a configuração de um projeto narrativo verticalizado, marcado por uma movimentação rápida e ininterrupta entre fragmentos ou cenas, caracterizadas por sua fugacidade. Tal movimentação vertical profunda não é um modo de narrar entre outros: trata-se ao mesmo tempo de um modelo imposto “de fora” pelo sistema e uma forma de se contrapor a ele, oferecendo aos detentos e, sobretudo, aos seus interlocutores, um modelo de resistência. Traçar um retrato fiel e cru da realidade cotidiana das periferias de São Paulo (o material narrado) é, sem dúvida, um dos aspectos do disco, sua dimensão por assim dizer estética. Mas

essa é “regulada” pela dimensão ética, o compromisso com a sobrevivência dos irmãos, a lealdade para com sua comunidade marginal, negra e periférica. Além de revelar o que acontece, sobretudo para tirar qualquer traço de glamour da vida bandida, o narrador também descreve – para quem precisa ouvir - quais atitudes e caminhos seguir para permanecer vivo e contrariar as estatísticas. Oferece não só um retrato em raio-X do campo de batalha – o que já é um avanço extraordinário em termos de produção do conhecimento – mas uma verdadeira estratégia de guerra, que passa pela conscientização e pela definição de um padrão ético de comportamento, assim como de um modelo narrativo apropriado³¹⁵, que pauta tanto a relação dos marginais entre si, quanto a relação destes com a sociedade. A forma é julgada por sua função, dotando a palavra de um aspecto fortemente performativo. “Eu não sou artista. Artista faz arte, eu faço arma. Sou terrorista” (Brown). Essa dimensão ética é fundamental e explica diversos aspectos estruturais da produção do grupo, como a singularidade de sua religiosidade, o tom “autoritário” de seu discurso, a perspectiva épica, a construção do olhar, a escolha das vozes narrativas, a proximidade com a “ética dos ladrões”, etc.

A segunda parte da canção tem início logo após o *intermezzo* e termina com o início propriamente dito da narrativa do massacre. Seu foco inicial, até o momento em que novamente se dirige diretamente a um interlocutor, será a representação das diversas dimensões da morte na cadeia, começando com a de mais um dos atores que ocupam a posição do “olhar” que mira de cima os detentos – a “gente de bem”:

Ratatatá, mais um metrô vai passar
Com gente de bem, apressada, católica
Lendo jornal, satisfeita, hipócrita
Com raiva por dentro, a caminho do Centro
Olhando pra cá, curiosos, é lógico
Não, não é não, não é o zoológico
Minha vida não tem tanto valor
Quanto seu celular, seu computador.

Hoje, tá difícil, não saiu o sol
Hoje não tem visita, não tem futebol

³¹⁵ “A designação *mano* faz sentido: eles procuram ampliar a grande frátria dos excluídos, fazendo da “consciência” a arma capaz de virar o jogo da marginalização. *Somos os pretos mais perigosos do país e vamos mudar muita coisa por aqui. Há pouco ainda não tínhamos consciência disso* (KL Jay)” (KEHL, 2001, p. 96).

Alguns companheiros têm a mente mais fraca
Não suportam o tédio, arruma quiaca
Graças a Deus e à Virgem Maria
Falta só um ano, três meses e uns dias
Tem uma cela lá em cima fechada
Desde terça-feira ninguém abre pra nada
Só o cheiro de morte e Pinho Sol
Um preso se enforcou com o lenço
Qual que foi? Quem sabe? Não conta
Ia tirar mais uns seis de ponta a ponta
Nada deixa um homem mais doente
Que o abandono dos parentes.

A oposição entre a gente de bem e os detentos é construída primeiro espacialmente. O metrô aparece aqui como signo da mobilidade, da pressa, da horizontalidade, oposto à fixação rígida da cadeia. A mediação entre os dois polos é, como no caso do PM, feita pelo olhar carregado de raiva, mas a arma aqui não é o fuzil, e sim os mecanismos de produção da indiferença – o jornal, a velocidade, a substituição da ética pelo consumo. A animalização dos detentos, que os exclui da esfera humana (contra a qual o narrador procura se contrapor negando por quatro vezes a sua condição animalizada: “*não, não é não, não é o zoológico*”), torna possível a auto-satisfação da gente de bem, além de justificar o massacre em nome da segurança. Excluídos da dimensão humana, pois o humano é definido pelo consumo e mobilidade, inacessíveis aos sujeitos marginais, o confinamento dos detentos confirma o corpo social saudável. Capturado por esse olhar, o massacre é perversamente utilizado como objeto de legitimação de toda estrutura, reforçando a alegação da necessidade de mais prisões, por questões de segurança³¹⁶.

Desse campo de reflexões extramuros (cuja duração provável equivale ao instante em que o metrô cruza o campo de visão do narrador) passamos para o pátio interno e à forma como esse olhar é vivenciado pelo preso enquanto dinâmica temporal interrompida: a indiferença entre os dias, o abandono da sociedade e dos parentes mais

³¹⁶ À época do massacre do Carandiru o Estado de São Paulo estava bem no meio de um processo de intensificação sem precedentes de sua política de encarceramento, iniciado no governo Mário Covas. Em 1992 a população carcerária totalizava cerca de 52.000 presos distribuídos em 43 unidades prisionais. Ao final de 2002, esse número triplicou, subindo para quase 110.000 em cerca de 80 unidades. <http://www.sap.sp.gov.br/common/dti/estatisticas/populacao.htm>

próximos, o cotidiano perverso de falta e privação, cujo horizonte final é a morte sem glamour ou heroísmo, realização perversa do olhar da gente de bem. Os presos se dividem entre arrumar confusão (quiaca) para romper o tédio, ou acabar com a progressão temporal absurda mediante suicídio - duas maneiras involuntárias de fazer o jogo do sistema. Por sua vez, a dimensão rebaixada da vida no contexto carcerário é perfeitamente representada na comparação do cheiro da morte com o desinfetante barato (“Só o cheiro de morte e Pinho Sol”) a propósito, um produto com nome próprio, privilégio que não é concedido ao detento. A este, só um número, mais nada. Novamente, é a literalidade da metáfora – trata-se da mesma sensação sinestésica que podemos ter em um hospital – que garante o brilhantismo da construção. De fato, a vida na prisão é bem mais barata que um computador – exatamente o preço de um produto de limpeza – e, compreendida nesses termos, descartável.

Aí moleque, me diz: então, cê qué o quê?

A vaga tá lá esperando você

Pega todos seus artigos importados

Seu currículo no crime e limpa o rabo

A vida bandida é sem futuro

Sua cara fica branca desse lado do muro.

Entra então em cena o segundo “você” da canção, um interlocutor que aparentemente já cedeu aos encantos mórbidos da vida do crime e que, por isso, receberá um recado mais duro e contundente. Seu currículo no crime, seja qual for o conteúdo, só serve para confirmar o jogo de cartas marcadas do sistema. Esse é o momento da canção em que mais explicitamente a voz do rapper se descola da do detento, pois o narrador indica a cadeia como um espaço que está “lá” (“a vaga ta lá”), e não “aqui”, o que revela seu lugar fora dos muros da detenção, ao lado do moleque³¹⁷. Entretanto, trata-se de uma voz com total conhecimento de causa, que se funde à dos detentos (o relato de Jocenir) para construir sua autoridade. Tanto que na sequência e ainda no mesmo tópico ela novamente se localiza no interior da prisão (“desse lado do muro”). A inconsistência do ponto de vista entre ser e não ser detento é o lugar em que se instaura a perspectiva do relato contado por quem já deveria estar morto, e que ao escapar das delimitações rígidas encontra uma possibilidade de sobrevivência. O que

³¹⁷ GARCIA, 2007, p. 203.

torna possível à voz aproximar-se tanto do detento quanto do moleque é justamente o fato de que os dois cumprem a mesma função no interior do sistema (o detento é a realização potencial do moleque), mas essa mobilidade por si encerra uma possibilidade de ruptura. No primeiro momento em que a canção se dirige diretamente ao “você” – o recado para o irmão - esse aspecto técnico (como dramatizar essa fala para o outro que está fora do muro?) foi solucionado de maneira mais “realista” com a mobilização de uma figura intermediária, que levaria o recado para fora. Aqui a solução é mais abrupta, e simplesmente alternam-se os pontos de vista. Pode-se pensar que essa diferença de tratamento da matéria se deva à particularidade de cada interlocutor: no primeiro caso, o moleque era gente fina e não havia cedido aos encantos do crime, enquanto que no segundo recado o rapaz já se iniciou na vida bandida e por isso se encontra ainda mais próximo do detento, abolindo a necessidade de mediadores. Ou ainda que a urgência da matéria exigisse uma maior exposição do rapper, que precisa aumentar o grau de sua participação e se posicionar claramente em um lugar distinto ao do detento, mostrando-se contrário a vida bandida. Um lugar narrativo que não apenas conhece a realidade dos presos, mas concede efetivamente a palavra a eles em um relato produzido coletivamente que se oferece também como alternativa à vida bandida. Também o tom “autoritário” da passagem, que condena o crime tão veementemente a ponto de descolar-se momentaneamente da perspectiva dos presos, justifica-se aqui pela urgência da sua missão. Ainda assim, é imediatamente corrigido pela voz do próprio detento (que está *desse* lado do muro), que confirma a perspectiva e a autoriza.

Maria Rita Kehl, em seu importante artigo sobre a ética que fundamenta a estética dos Racionais esclarece que é “o terror, e não o poder, que dá o tom exasperado dessas falas”, e que o teor desse discurso é moral, porém não moralista, uma vez que “não fala em nome de nenhum valor universal além da preservação da própria vida.”³¹⁸ Não estamos diante de nenhum discurso de superioridade: não se trata da clássica posição daquele que condena a partir de fora, ou de quem se coloca em um patamar hierarquicamente superior. Inclusive o tom áspero com que o rapper se dirige ao moleque só é possível por sua proximidade física, tanto *desse* quanto do detento, marcando a posição daquele que pode falar como quiser por estar efetivamente próximo, pronto também para ouvir uma resposta. Uma fala que atesta urgência, mas não quer diminuir o outro. Ao contrário, estende a mão áspera para evitar que um “preto

³¹⁸ KEHL, 2001, p. 99.

tipo A” se transforme em “mais um neguinho”, entrando para a vida bandida que é, literalmente, sem futuro – o pior que pode acontecer para esse sujeito é ficar com a cara branca dentro dos muros do Carandiru, não evidentemente por conta de qualquer problema intrínseco com sujeitos de pele branca, e sim com o que isso representa em termos de perda de identidade em um contexto em que o que torna possível a sobrevivência é a construção de uma identidade negra. Em suma, não estamos aqui diante da figura do herói³¹⁹, ou do representante da periferia que se destaca em meio ao lamaçal para combater a opressão, pois sua autoridade decorre diretamente da atitude “humilde”³²⁰ que insere essa subjetividade no plano coletivo.

Já ouviu falar de Lúcifer?

Que veio do Inferno com moral um dia

³¹⁹ Na entrevista concedida por Mano Brown ao programa Roda Viva, o rapper fez questão de evitar a todo o momento a posição de líder e de exemplo da juventude na qual os entrevistadores buscavam enquadrá-lo, evitando cair na posição de porta voz dos valores da periferia, como se esta fosse uma unidade previamente constituída – ou seja, como se os Racionais criassem valores e os transmitissem para periferia, ao invés de serem eles próprios portadores de valores comunitários (assim como o cristão porta a palavra divina, mas não é seu criador):

“RENATO LOMBARDI: Mas as mensagens que vocês passam, me explica, eu queria que você falasse um pouco disso. Essas mensagens que vocês passam, vocês conseguem entrar na cabeça, a letra é essa, o caminho é esse, eu vou cair fora do roubo, vou seguir o meu caminho. Você é um exemplo disso.

MANO BROWN: Eu sou uma exceção. Eu não diria que eu sou um exemplo porque eu não sou um exemplo nem para o meu filho.

RENATO LOMBARDI: Sim, mas você tem uma legião que acredita no que você canta, no que você passa.

MANO BROWN: Não, assim, tenho amigos, pessoas que gostam da música, mas eu não gosto seguir a música de outros músicos que eu gosto [...] Então, o que eu digo, qual é o meu exemplo, as pessoas que estão perto de mim me vêem, conhecem os meus defeitos e as minhas qualidades, elas sabem até onde a palavra vai ter efeito. Eu não posso achar que realmente eu estou cativando um exército de pessoas. Porque isso aí vai me atrapalhar.

RENATO LOMBARDI: Mas você sabe a responsabilidade que você tem?

MANO BROWN: Não sei.

RENATO LOMBARDI: Não sabe?

MANO BROWN: E não quero ter, entendeu? Quero ser livre. Eu sou um cara livre. Esses fardos eu não aceito, não pego”. A entrevista como um todo revela certo despreparo e desconhecimento por parte dos entrevistadores (com exceção de Maria Rita Kehl), que procuravam enquadrar Mano Brown na posição do líder detentor do discurso de competência, com um olhar apurado para a dimensão macro, quando o potencial crítico dos Racionais deriva de um abandono dessa posição de superioridade para construir um olhar ao lado dos parceiros.

³²⁰ “O “humilde” deve ser entendido exatamente como aquele que *não humilha os humildes*” (MARQUES, 2010, p. 311).

No Carandiru, não, ele é só mais um
Comendo rango azedo com pneumonia.

Tamanha é essa necessidade de persuadir seu interlocutor, que o narrador irá recorrer ao próprio *demo*, figura extrema de representação do mal, aquele que seria o bandido mais “cabuloso” de todos os tempos, e que no Carandiru, onde toda dignidade se encerra, é só mais um número. As figuras bíblicas, assim como as cinematográficas, por seu grau avançado de universalidade, estabelecem um ponto de referência comum que facilita a comunicação da mensagem aos interlocutores. A imagem do pai de todo o mal como sendo mais um pobre diabo, com o objetivo explícito de tirar qualquer encanto da vida bandida mostra o quanto a presença da religiosidade assume na canção um conteúdo crítico.

Mas a autoridade do lugar de fala do narrador deriva do sistema de organização da canção, da perspectiva coletiva que ela cria e que o sujeito precisa respeitar. Como fica claro no momento seguinte:

Aqui tem mano de Osasco, do Jardim D”Abril
Parelheiros, Mogi, Jardim Brasil
Bela Vista, Jardim Ângela, Heliópolis
Itapevi, Paraisópolis
Ladrão sangue bom tem moral na quebrada
Mas pro Estado é só um número, mais nada
Nove pavilhões, sete mil homens
Que custam trezentos reais por mês, cada.

O deslocamento temporário do olhar do rapper, que se separa momentaneamente da perspectiva do detento por conta da necessidade de apontar uma alternativa concreta para o moleque que principia na vida do crime, é corrigido aqui pela necessidade da “humildade”, a proibição de qualquer um colocar-se em uma situação de superioridade em relação a um irmão. Nesse sentido, o narrador que vinha fazendo duras críticas à vida do crime, enfatizando toda sua negatividade, agora precisa matizar a crítica, para não correr o risco de demonizar o criminoso e corroborar a visão da “sociedade de bem”. O problema da vida bandida não está em ser ladrão - que pode ser sangue bom e fazer tudo para ajudar a sua comunidade, família e parceiros, sem passar por cima dos mais humildes - ainda que este faça parte constitutiva do problema (ali ninguém é

santo). A questão é que o sentido da vida bandida escapa aos limites da subjetividade do preso. Pouco importam os valores individuais nesse caso, pois ao deixar-se fixar na categoria detento, o sujeito é capturado pela lógica do Estado que substitui o horizonte integrador da cidadania pela “liberdade” das regras do mercado. Na cadeia todas as individualidades, todas as vozes dos manos de todas as quebradas que o rap faz questão de fazer ouvir e nomear são silenciadas e transformadas em estatística. É interessante observar que a complexidade da visão do narrador que atenta para todas as perspectivas envolvidas no sistema sem apresentar uma visão unilateral deve-se à sua adequação ao código de ética coletivo – o conjunto de olhares dos presos - que exige um modelo não linear de organização do pensamento³²¹.

Na última visita, o neguinho veio aí
Trouxe umas frutas, Marlboro, Free
Ligou que um pilantra lá da área voltou
Com Kadett vermelho, placa de Salvador
Pagando de gatão, ele xinga, ele abusa
Com uma nove milímetros embaixo da blusa

Brown: "Aí neguinho, vem cá, e os manos onde é que tá?
Lembra desse cururu que tentou me matar?
Blue: "Aquele puta ganso, pilantra corno manso
Ficava muito doido e deixava a mina só
A mina era virgem e ainda era menor
Agora faz chupeta em troca de pó!"

³²¹ Com relação ao detento, o compromisso com a coletividade da prisão, seu conjunto de normas, pode significar a diferença entre permanecer vivo ou morrer: “quando presos, os homens que antes infringiam a lei passam a seguir a lei da cadeia a risca. Quem não a segue, segundo as narrativas que compõem o *corpus* dessa tese, não é digno de viver naquele ambiente. O cumprimento de um estrito código de conduta é necessário para ser admitido como um grupo, o que, em ambiente de clausura, é fundamental. Organizam-se para que se pautem todos por um conjunto de procedimentos – essa parece ser a ordem reinante entre os presos. Os presos procuram cumpri-la, porque correm o risco de ter decretada a pena capital se se insurgirem contra ela ou se não a reconhecerem como legítima” (PALMEIRA, 2009, p. 164). Nos relatos do cárcere, mesmo quando o narrador é solto e “volta para as ruas”, em alguma medida permanece apegado a esses parâmetros normativos (para não falar do estigma que o torna para sempre alguém passível de ser encarcerado, suspeito, excluído do convívio normal com a sociedade). É preciso ainda enfatizar que o código de conduta entre os bandidos antes e depois do PCC mudou radicalmente. Pois “aquele menino do tráfico que, há alguns anos, tinha a obrigação de matar um colega por uma dívida de R\$ 5, para se fazer respeitar entre seus pares no “crime”, agora [após o PCC] não pode mais matá-lo pela mesma razão” (FELTRAN, 2010, p. 69). Esse movimento será reconhecido positivamente por parte da periferia, e explicitamente pelos Racionais em depoimentos e entrevistas, enquanto símbolo de um movimento organizado pelos próprios presos que obteve sucesso em garantir a “paz entre os ladrões”.

Brown: "Esses papos me incomoda
Se eu tô na rua é foda..."
Blue: "É, o mundo roda, ele pode vir pra cá."
Brown: "Não, já, já, meu processo tá aí
Eu quero mudar, eu quero sair
Se eu trombo esse fulano, não tem pá, não tem pum
Eu vou ter que assinar um cento e vinte e um.

No último movimento dessa segunda parte, antes do relato do massacre propriamente dito, o olhar volta a focar o cotidiano violento do detento, com suas relações, escolhas e responsabilidades. A narrativa sai do campo mais abstrato da lógica de extermínio do Estado para focar nas relações concretas dos sujeitos no crime, onde o narrador irá pôr à prova sua palavra de honra, comprovando sua lealdade. O deslocamento presente no momento em que era dado um recado para o moleque é compensado agora com uma dramatização que confirma que o narrador não apenas tem uma história na cadeia, mas também é mais um ladrão sangue bom que vai até o fim na defesa de sua honra. Essa dramatização promove um deslocamento temporal em direção ao passado - pela primeira vez na narrativa - que permite ao narrador colocar-se a si próprio como personagem da história. Ao usar esse expediente, assume a condição de ser só mais um, nem melhor nem pior do que ninguém, relativizando ainda mais sua perspectiva como princípio de organização do relato.

O flashback torna possível a entrada de outro personagem, aqui literalmente encarnada por outra voz. A voz de Blue é carregada de violência (que remete a sua aparição explosiva em "Fim de semana no parque") pelo uso do vocabulário da rua carregado de expressões de ódio – o primeiro verso é uma sucessão de cinco termos que buscam desqualificar o "pilantra" - por seu conteúdo propriamente dito e por seu caráter dramático, que rompe a linearidade do discurso narrativo com a materialidade radical de outra voz, reforçando mais outra vez a abertura épica da canção para perspectivas distintas. Brown por sua vez demonstra novamente uma grande capacidade interpretativa pela sutileza com que marca em sua entoação a passagem do narrador para a personagem, saindo de uma entoação mais temática, que recorta ritmicamente a sintaxe discursiva, para outra mais figurativa, próxima à fala, que caracteriza a saída do registro narrativo para o dramático.

O narrador toma a si próprio como personagem para dramatizar uma história na qual ele aparece enquanto ladrão de moral, em oposição ao outro "pilantra" que, assim

como o estuprador, merece ser cobrado severamente pelo crime de traição à própria comunidade, suas origens. A radicalidade dos Racionais está também nessa capacidade de, a partir de um lugar seguramente delimitado (ao lado dos irmãos), e cujo sentido é construído coletivamente, traçar duras críticas a todos os polos da sociedade que de alguma forma contribuem para a tragédia social do presente. Nesse sentido, o pilantra que de algum modo trai sua comunidade é julgado e cobrado tanto quanto os outros “agentes do mal” exteriores, como a polícia e os homens de bem. O antagonista no caso é um sujeito que ascendeu no crime e começou a ostentar seu poder, cometendo uma série de abusos contra membros mais frágeis de sua comunidade – o mais grave e impactante é o de ter levado uma menina para a prostituição, por conta do vício em cocaína³²². Diga-se de passagem, quase sempre o tráfico aparece nas canções do grupo associado à destruição da infância em algum aspecto, sendo por isso um dos polos mais duramente criticados. A ostentação nesse caso é negativa (nem sempre é assim, porque quando se trata de conferir dignidade ao preto de periferia o consumo pode ganhar sinal positivo, desde que regulada pelo sistema ético que estamos discutindo) por se realizar em detrimento da comunidade, o individual vem colocado acima do plano coletivo, reproduzindo internamente – entre os irmãos – a lógica de extermínio dos mais pobres. O traficante é um dos Judas que realiza o jogo do sistema contra a periferia, ainda que esteja do lado de dentro do muro. Diante desse bandido que quer “pagar de malandrão” pra cima dos mais fracos, cabe ao bom ladrão mostrar disposição para defender sua honra, mesmo que isso tenha um alto custo, no caso, ultrapassar novamente o limite da

³²² Nesse ponto a canção apresenta certo avanço em relação a outras do grupo. O valor do homem é aqui medido pelo seu compromisso com as mulheres em geral, e não apenas com a própria mãe – a grande provedora incondicional e passiva. No geral, o trato dos Racionais com o desejo feminino, tido como lugar de negatividade, é um dos seus pontos fracos, apresentando muitas vezes um olhar conservador e regressivo. Mesmo aqui quando a mulher não aparece como a encarnação de Eva – a grande traidora - a condição de positividade condiciona-se à sua pureza, virgindade e candura infantil. O trato com o desejo feminino – o grande Outro cuja significação é bloqueada – evidentemente aparece enquanto sintoma de aspectos do desejo não controláveis pela postura austera e “racional” do grupo. O rap se articula como um discurso de guerra, um manual ético para soldados sobreviverem no campo de batalha que é a vida nas periferias. Como tal, esse discurso é construído de modo a assumir um padrão de virilidade aos quais são acrescentados outros “valores” – retidão de caráter, firmeza de convicção – marcados como “masculinos” (“palavra de homem não faz curva”), enquanto o campo do feminino é construído como o lugar onde tais valores se perdem, espaço da farsa, da traição. A mulher aparece como sintoma do fracasso constitutivo do masculino, lugar que revela a impossibilidade desse projeto se realizar efetivamente. Ou seja, o discurso masculino usa o feminino como mecanismo para ocultar algo de sua própria fratura constitutiva. Por isso as mulheres ora estão no âmbito daquilo que deve ser protegido, portadoras da pureza imaculada, ora como aquilo contra o qual é preciso se proteger, portadoras da traição. Nos dois casos, são representadas como incapazes de conduzir seu próprio destino.

legalidade, aumentando sua pena. A defesa da honra, violenta quando necessária, é fundamental para que o narrador seja um “preto tipo A”, um malandro com “disposição” para não se submeter a quem quer que seja. É óbvio que o objetivo de evitar as mortes entre os irmãos entra em tensão com a necessidade de ter disposição para matar o “pilantra”. Entretanto, ainda que o sujeito não queira ser melhor do que ninguém, ele também não pode aceitar que ninguém o faça, e aqueles que cruzam essa fronteira são cobrados em nome da ética entre os ladrões³²³. Nada de oferecer a outra face, portanto; a humildade cristã aqui não tem nada que ver com a passividade. Disposição e sabedoria guerreiras são as principais armas de Jorge. Nas palavras de Maria Rita Kehl:

A julgar por algumas declarações à imprensa e a maior parte das faixas dos CDs dos Racionais, há uma mudança de atitude, partindo dos rappers e pretendendo modificar a auto-imagem e o comportamento de todos os negros pobres do Brasil: é o fim da humildade, do sentimento de inferioridade que tanto agrada à elite da casa grande, acostumada a se beneficiar da mansidão – ou seja: do medo – de nossa “boa gente de cor” (KEHL, 2001, p. 96).

O equilíbrio complexo entre a *hybris*, a violência excessiva, e a submissão apática é o fio da navalha por onde caminha o ladrão de moral, seu “proceder”. Esse frágil equilíbrio que faz parte do padrão de conduta rapper é didaticamente encenada aqui em uma situação limite em que é preferível continuar preso (praticamente assinando sua sentença de morte) a aceitar uma situação de injustiça. Mesmo porque não lutar pela construção de uma comunidade periférica é caminho seguro para a morte. *É fundamental, portanto, que o sujeito regule suas ações pela perspectiva da*

³²³ Trata-se do equilíbrio delicado entre ter “humildade” e ser “cabuloso”, que define precisamente o sujeito que “tem proceder”. Conforme nos explica Adalton Marques: “Vimos o “proceder” pronunciado como substantivo e derivado para uma forma adjetivante. O “ter proceder” é sim estar em consonância com esse complexo conjunto de regras que, aliás, modifica-se ao longo do tempo, mas não só, já que dos “caras de proceder” se espera mais do que conformidade a uma orientação, espera-se que sejam “humildes” e, ao mesmo tempo, que sejam “cabulosos”. O “humilde” deve ser entendido exatamente como aquele que “não humilha os humildes”. O “cabuloso”, por sua vez, é justamente aquele que “não leva psicológico”. “Dar um psicológico”, expressão de meus interlocutores que serviu de título a uma comunicação (Marques 2007b), conota a capacidade de um indivíduo produzir cautela ou receio (no limite, medo) num outro com o qual se relaciona, seja através de palavras, de gestos ou de atitudes” (MARQUES, 2010, p. 311).

coletividade em que se insere que, se bem sucedido, deverá regular também a dinâmica interna da canção. Só assim o rapper confere autoridade a seu lugar de enunciação.

O trauma

Após o narrador reafirmar seu compromisso com os irmãos, começa a narração do massacre. Essa é a parte mais curta da canção, e se divide em duas: a descrição precisa dos eventos que antecederam a atuação criminosa da polícia, e o relato do próprio massacre, quando a narrativa se acelera. Pensando em termos produtivos, é possível inferir que o modelo de produção desse trecho foi distinto dos anteriores, pois sabe-se que os cadernos de Jocenir circulavam entre os presos, que copiavam trechos, contavam novas histórias, etc³²⁴. Evidentemente que nessa última parte tal possibilidade de circulação foi abortada, uma vez que os presos foram brutalmente exterminados. O ponto de vista que emerge aqui, portanto, forçosamente se individualiza, e a dimensão coletiva do relato é abalada, o que trará consequências estéticas importantes, além de marcar, em certa medida, o fracasso do projeto narrativo do “Diário”.

Um aspecto fundamental na linguagem dos Racionais, que atesta sua qualidade e marca certa diferença com relação a outros grupos de rap, é que a atenção para a realidade da periferia sempre implica em uma atenção correspondente para aspectos subjetivos da narrativa. Os episódios são narrados objetivamente, mas sempre a partir de um ponto de vista subjetivo que também é afetado pelos acontecimentos (sobretudo no caso de mano Brown), interferindo diretamente na linguagem do rapper. A matéria histórica narrada condiciona a forma de maneira radical. É o que vemos nesse trecho final do diário, quando a narrativa se trunca e oscila por entre imagens desconexas, flashes cinematográficos, metáforas desgastadas, máximas e juízos generalizantes. A linguagem é rebaixada e perde parte de sua dinâmica anterior (coletiva), mas não a sua força estética, pois esse truncamento é o próprio movimento de adequação formal entre a voz narrativa e as condições objetivas de sua experiência.

Amanheceu com sol, dois de outubro
Tudo funcionando, limpeza, jumbo
De madrugada eu senti um calafrio
Não era do vento, não era do frio
Acertos de conta tem quase todo dia

³²⁴ GARCIA, 2007, p. 189.

Tem outra logo mais, eu sabia
Lealdade é o que todo preso tenta
Conseguir a paz, de forma violenta
Se um salafário sacanear alguém
Leva ponto na cara igual Frankenstein.

Como no início, a canção volta a marcar com precisão a data. Dois de outubro. E como antes, a delimitação precisa do tempo implica em desfecho fatal. A princípio trata-se de um dia como outro qualquer, com tudo funcionando dentro dos parâmetros da normalidade administrativa, ainda que a tensão própria do lugar implique em ser toda normalidade já exceção, prenúncio de uma tragédia anunciada cotidianamente, desfecho lógico de um sistema sem desenvolvimento temporal. E eis que se revela o evento que desencadeou o processo, um ajuste de contas que o narrador acompanha até então sem surpresa, por se tratar de algo banal. Mais do que comum, o ajuste de contas que serviu como brecha para o sistema é parte inevitável do processo de sobrevivência, faz parte dos valores positivos que os detentos têm a ensinar para a sociedade. A tal ponto que é expressa em caráter de máxima “Lealdade é o que todo preso tenta/ Conseguir a paz, de forma violenta”. Pode-se dizer que esse é o lema de todo o disco, uma forma violenta tanto de se impor perante o outro que lhe oprime quanto de conseguir a lealdade dos irmãos. Só a partir de um mergulho profundo na violência que recusa qualquer subordinação é que pode emergir outro sistema de relações sociais. Ao mesmo tempo em que é o lugar que precisa ser recusado, pois seu horizonte final é o extermínio, é ele que torna possível o surgimento de uma nova voz – a paz *na violência*, e não a despeito dela - a emergência de um novo projeto de sociabilidade. O lugar que vai regular não só relações extramuros – a lógica do revide – mas também a relação entre os próprios sujeitos marginalizados, que autoriza e mesmo exige em certos casos a prática da violência como condição de superação da violência. Uma perspectiva marcada pelo paradoxo, obviamente matizado quando atentamos para os respectivos conteúdos do significante violência: num caso trata-se da manutenção de um sistema de arbitrariedade e opressão, no outro, da resistência radical a esse modelo a partir da proposição “violenta” de outro.

Essa condição paradoxal é, a propósito, uma das matrizes da tensão que atravessa as canções do grupo, pois seu projeto é conceber uma lei forjada no interior desse modelo de gerenciamento violento da miséria, tendo em vista sua superação.

Como é possível aproximar-se dos valores do “crime” tendo em vista o abandono desse caminho? Note-se a necessidade histórica desse ponto de vista, uma vez que para a “sociedade de bem”, ser morador da periferia equivale a ser um criminoso em potencial. Os caminhos para emancipação passam pelo confronto com esses lugares de exclusão, encontrando neles as chaves para sua superação. O objetivo final é a paz, mas sempre como lugar a se alcançar a todo custo, sem abaixar a cabeça, nem perdoar traição. Sem conciliação, apenas o que é certo para todos, num gesto de recusa do horizonte de integração nacional tal como proposto até aqui, e que parece ter chegado ao fim. O rap é a própria formalização desse lugar possível de comprometimento radical com excluídos sem ter por resultado a transformação em mais uma estatística.

Fumaça na janela, tem fogo na cela
Fudeu, foi além, se pã!, tem refém
Na maioria, se deixou envolver
Por uns cinco ou seis que não têm nada a perder
Dois ladrões considerados passaram a discutir
Mas não imaginavam o que estaria por vir
Traficantes, homicidas, estelionatários
Uma maioria de moleque primário.

A narrativa continua o exame minucioso dos eventos que precipitaram o massacre. O acompanhamento musical agora silencia o baixo, deixando a voz de Brown soar por sobre a percussão, solicitando atenção. O narrador observa a participação de todos os envolvidos buscando uma interpretação cuidadosa dos eventos, sem aliviar para quem fez o jogo do sistema, mas também sem colocar todos dentro de um mesmo balaio. A perspectiva aqui é a de alguém que foi pego de surpresa pelos acontecimentos, como a maioria dos que morreram. O próprio lugar de observação do narrador já revela que sob nenhuma circunstância o ocorrido na Casa de Detenção do Carandiru tem a ver com justiça, ainda que alguns dos envolvidos tenham, sim, sua parcela de culpa (não diretamente pelo que aconteceu, mas por fornecer a brecha que o sistema queria, ou seja, por não se manter atento ao “proceder”). Para desautomatizar o olhar de quem enxerga os detentos como uma grande massa desumanizada, é preciso uma análise mais complexa dos acontecimentos e uma descrição precisa do grau de envolvimento de cada grupo, o que só é possível desde uma perspectiva interna: os que não têm o menor problema em colocar sua vida e a dos outros em risco, por não ter nada a perder; os

“considerados” que não faziam ideia do que estaria por vir, mas embarcaram na onda dos acontecimentos; e a grande maioria de inocentes. Ou seja, trata-se de observar a complexidade que recorta a coletividade dos detentos, evitando a saída fácil de distribuição geral da culpa a partir de um olhar crítico que impede a fixação de uma imagem simplista demonizada dos que partilharam do mesmo destino. Sob hipótese alguma – a não ser da perspectiva mercadológica imposta pelo sistema – o massacre se justifica.

Era a brecha que o sistema queria
Avise o IML, chegou o grande dia
Depende do sim ou não de um só homem
Que prefere ser neutro pelo telefone
Ratatata, caviar e champanhe
Fleury foi almoçar, que se foda a minha mãe!

A partir daqui, o horror se instaura, e a dinâmica do sistema pode realizar-se sem freios, pois os detentos que passaram dos limites – e é exatamente de limites que se trata na canção, quais os limites éticos que regulam as minhas ações e a do outro, até onde é possível ir – ofereceram de bandeja a justificativa que o sistema vinha articulando até então. A perspectiva do ladrão é radicalmente atonizada, reduzida a mero objeto descartável, lixo e resíduo. O ex-governador Fleury, por sua vez, é metonimicamente representado por caviar e champanhe, seus únicos interesses. Exatamente porque não lhe interessa o que acontece fora de seu jantar - o que levanta questionamentos acerca de sua concepção do que seja governar um Estado – este assume uma postura de neutralidade. E como mostra o sistema do “Diário”, essa posição é impossível, pois manter-se neutro é optar por colocar-se ao lado do poder, dançar de acordo com as regras do jogo. A neutralidade é assassina, o mesmo que dizer sim.

Cachorros assassinos, gás lacrimogêneo
Quem mata mais ladrão ganha medalha de prêmio
O ser humano é descartável no Brasil
Como modess usado ou Bombril
Cadeia? Claro que o sistema não quis
Esconde o que a novela não diz.

Com a entrada da polícia em cena – tornada possível pela neutralidade do governador – o Real irrompe e ameaça romper a narrativa, que passa a se desenvolver não pela descrição precisa da violência, mas por um conjunto de juízos interpretativos e máximas que traçam críticas à polícia, à descartabilidade da vida humana na prisão e à cultura de massas, respectivamente. As cenas de violência aparecem como flashes de imagem sem desenvolvimento: cachorros, gás lacrimogêneo, cadáveres, sangue jorrando. A passagem da perspectiva coletiva para a individual fica mais clara nesse ponto, pois o sujeito não transita entre cenas a partir de diferentes olhares, mas entre juízos subjetivos e imagens fragmentárias. O extermínio dos presos impede o desenvolvimento do modelo narrativo anterior, baseado na verticalização. Sem o olhar coletivo, a dimensão fragmentária da experiência se impõe, anunciando o fracasso do projeto. O que não significa que a obra perca força ao final, pois justamente esse fracasso é a sua Verdade, sua possibilidade de redenção.

Os fragmentos de imagem são seguidos por comentários críticos que não desdobram narrativamente os acontecimentos, marcando uma fratura entre os eventos e o foco narrativo. Individualmente, os acontecimentos não podem ser narrados, apenas sofridos. Diante do horror absoluto e da impossibilidade de se constituir uma perspectiva ancorada na sobreposição de vozes – sumariamente exterminadas – as palavras se paralisam e as imagens deixam de significar, convertendo-se quase em significantes vazios³²⁵. Os versos nessa terceira e última parte adquirem certo caráter lapidar, de máximas, as quais convêm compreender melhor. Muito já se falou sobre a forma de máximas - frases de efeito em tom proverbial, que sintetizam ideias centrais - que por vezes assumem os versos nas letras do grupo. Tais frases são construções passíveis de serem “destacadas” do seu contexto original para serem “empregadas em diferentes situações, integrando formas de saber compartilhado”³²⁶, ou seja, frases que comprovam a vocação coletiva daquele discurso³²⁷. Nesse sentido, cumprem uma

³²⁵ Nesse momento a canção adquire algo do andamento do romance *Cidade de Deus*, que segundo a interpretação de César Takemoto, se organiza a partir de notas narrativas justamente por conta do alto teor de descartabilidade dos sujeitos, que não oferecem a possibilidade de constituição de um foco narrativo. Interrompida a possibilidade de enunciação coletiva, a narrativa desmorona. QUITÉRIO, César Takemoto. *Cidade de Deus em perspectiva: uma análise do romance de Paulo Lins*. Universidade de São Paulo, 2012.

³²⁶ OLIVEIRA *et all*, 2013, p. 108.

³²⁷ Cabe aqui considerar uma importante diferença entre máximas e leis, tal como tratada por Christian Dunker com relação às máximas lacanianas: “Ora, se pomos em primeiro plano o fato de que o tratamento psicanalítico se funda, e não apenas se inscreve, em uma ética os juízos em questão deve ser

função humanizadora, na forma de “juízos formados a partir da experiência do detento em intersecção com a vida da coletividade”³²⁸. Entretanto, é preciso considerar outro aspecto importante que tais formulações lapidares assumem nesse momento da narrativa. Pois se é verdade que elas expressam uma relação de pertencimento a um coletivo, quando este é brutalmente exterminado, tais máximas passam a conter uma dimensão traumática, portando também as marcas do fracasso daquele modelo de organização. Em relação ao próprio sujeito, a organização por máximas aqui irá indicar também uma fragilidade da organização dos nexos narrativos pela consciência. O que antes era expressão de potencia coletiva, diante do massacre se converte em forma vazia a qual o sujeito se apega, incapaz de simbolizar o Real. Nesse sentido existe uma dimensão negativa importante contida nos versos e imagens finais, uma relação dialética entre a necessidade de tornar aquela experiência narrável a partir da organização de um projeto de enunciação coletivo e o fracasso concreto desse projeto, com a execução dos detentos, constituindo-se assim uma narrativa traumática³²⁹.

acolhidos como máximas, isto é, representantes sintéticos de um processo que comporta dentro de si distintas possibilidades. Elas incidem sobre o tratamento como horizontes possíveis de sua conclusão. Máximas são regras ou princípios de ação adotados como válidos, por vontade própria. Não são leis, uma vez que são juízos centrados na particularidade do sujeito, enquanto leis pretendem alcançar a universalidade na qual este sujeito se inscreve. Há, basicamente, duas formas de fazer a passagem de uma a outra. Ou se postula um princípio universal, ao qual a máxima deve se constringer, caso do imperativo categórico kantiano, ou se postula que o princípio particular pode ser estendido a uma comunidade de vontades, o que ocorre, por exemplo, no caso dos juízos estéticos. A diferença crucial é que na primeira situação a validade da máxima é aferida por um tribunal, que assume valores intrínsecos como fundamento, por exemplo, a razão ou a liberdade. No caso da extensão da máxima, a validade é obtida por valores extrínsecos, dados por um consenso normativo” (DUNCKER, 1999, p. 8). Ou seja, ao passo que as leis implicam uma autoridade última reguladora, portadora da Verdade, as máximas dependem de um consenso coletivo externo ao sujeito. Assim, a normatividade regulatória presente no discurso dos Racionais é fundamentada não por seus valores intrínsecos, mas por aquilo que partilha com uma comunidade pressuposta, que expressa um desejo por uma normatividade rigorosa e não doutrinária.

³²⁸ GARCIA, 2007, p. 215.

³²⁹ Esse caráter ambíguo do relato é comum às narrativas de traumas, marcadas pela incomensurabilidade entre as palavras e a experiência da morte. De um lado, o evento exige ser narrado, tanto porque o sobrevivente sente que a sociedade tem um “compromisso moral de escutá-lo”, quanto pela consciência de sua “missão” em fazer com que os crimes sejam registrados e documentados: a “Justiça tem parte essencial no trabalho de luto e de memória” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 67). A escritura tem um efeito de aliviar o peso da memória traumática, fazendo com que o sujeito crie mecanismos para sua simbolização, concluindo o trabalho de luto. Por outro lado, os testemunhos de catástrofes são marcados pela “impossibilidade de narração”, ou seja, a impossibilidade daquele que participou do núcleo do evento traumático ter condições de se afastar de “um evento tão contaminante para poder gerar um testemunho lúcido e íntegro” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 66). Os relatos de Primo Levi a respeito dos *Musulmänner* são emblemáticos dessa posição do sujeito que é completamente absorvido pelo trauma.

Essa forma fraturada, que se organiza a partir de flashes da experiência e juízos mais amplos (esse é o momento em que o olhar mais se descola do plano interno à prisão – novela, Fleury, cultura de massas, o Brasil) - apresenta pelo menos dois aspectos. É a forma possível de expressão dessa experiência a partir de sua própria impossibilidade e, desse modo, a imagem do fracasso, da insuficiência da linguagem e da própria subjetividade diante do horror, mas é também uma maneira de circunscrição da experiência em uma dimensão mais ampla, mostrando de que maneira o conjunto do sistema está ali em atuação no momento em que se consuma o massacre. Ou seja, dado que a possibilidade de narrar o evento é vetada por conta do teor de violência e despojamento absoluto (uma narrativa linear e coerente dessa perspectiva pode por si só ser interpretada enquanto traição do compromisso com os marginalizados), sobretudo porque a linguagem disponível tende ao espetáculo grotesco, a saída possível para o narrador é concentrar-se na compreensão da dinâmica do sistema. Diante do massacre, cujo horror não pode ser descrito, o narrador adota sua estratégia de combate: ao invés de oferecer a morte daqueles presos como espetáculo sádico de carnificina para regozijo da gente de bem – a rigor nesse trecho só é descrita uma única morte, número sintomaticamente baixo para o maior extermínio prisional da história do país – prefere tecer comentários sobre o modo de atuação do sistema, como se fossem o mercado, a violência policial e a cultura de massa que na prática puxassem o gatilho. Ao invés de oferecer um simulacro da experiência, o rapper a oferece enquanto objeto de reflexão que, entretanto, não deixa de ser a marca de um fracasso fundamental. Para voltarmos a nossa comparação com a MPB, note-se que diferentemente do que acontecia em “Haiti”, a passagem para uma perspectiva mais ampla é marcada por um fracasso fundamental, pois comporta um distanciamento com seus irmãos. O conhecimento comunitário ainda se mantém, com grande dificuldade, mas é muito pouco diante da chacina, e não tem forças para continuar. Não por acaso um dos versos mais fortes da canção opera metonimicamente nesse momento: “o ser humano é descartável no Brasil, como modess usado ou Bombril.” A interpretação de Walter Garcia do sentido desses versos é bastante precisa, cabendo aqui sua citação:

A substância dos versos [...] que subjaz a cena, é um destroço inapreensível. Mas as suas linhas principais estão configuradas na imagem. Produtos baratos de higiene e de limpeza, consumidas por todas as classes sociais com algum poder de compra. Depois, jogados ao lixo, retendo em si

algum tipo de sujeira – sangue no primeiro caso. O preconceito atribuí ao segundo a utilidade de ser comparado a cabelo de negro. Os nomes das marcas substituem a designação dos produtos, acompanhando a metonímia estabelecida pela linguagem coloquial na necessidade das trocas capitalistas. Mercadorias reles que, na circulação simbólica, anunciam a eficácia do sistema: qual ser humano no Brasil é comparável a isso? (GARCIA, 2007, pp. 215-216).

Transpondo para uma linguagem mais rapper, é como se a imagem dos jovens negros chacinados e empilhados no pátio interno do presídio fossem vistos pelo sistema como um amontoado de Bombril (o cabelo crespo), produto que serve para limpeza pesada, e *modess* usado (sangue). Um olhar racista colonial profundamente enraizado enquanto traço cultural pela forma mercadoria. Poucos versos são capazes de reter com tamanha propriedade o horror que emerge de nosso racismo à brasileira, cujo resultado final é o corpo negro. Reduzidos a menos que dejetos obscenos descartáveis, explica-se como toda uma classe específica de seres humanos pode valer bem menos que um aparelho celular. Interessante observar ainda que o governador Fleury também é metonimicamente representado por mercadorias – o capitalismo reifica a todos - porém na lógica do sistema ele é tachado enquanto produto de altíssimo valor, o que no limite marca a diferença entre quem vive e quem morre.

Ratatatá! sangue jorra como água
Do ouvido, da boca e nariz
O Senhor é meu pastor, perdoe o que seu filho fez
Morreu de bruços no salmo 23
Sem padre, sem repórter, sem arma, sem socorro
Vai pegar HIV na boca do cachorro.

A onomatopeia anuncia mais um cadáver, única morte promovida pelo massacre que será efetivamente descrita. Ainda assim, compreende-se a exceção do registro dado o caráter profundamente simbólico da cena, a morte de bruços por sobre a bíblia no salmo vinte e três, o mesmo que está na capa do disco e que clama para que o Senhor sirva de guia pelos caminhos da justiça. Dessa forma, a descrição violenta da cena justifica-se pela interpretação que o narrador faz da passagem, na qual se percebe as bases da religiosidade militante do grupo. Deus aqui cumpre uma função guerreira, incita a luta, cobrando uma postura irremediavelmente ativa por parte de seus filhos. A

salvação só oferta-se a quem tem “atitude” e “disposição pro mal e pro bem”. Dessa forma, invertendo a perspectiva tradicional, o detento deve pedir perdão a Deus, não por ter usado de violência excessiva – “ofereci a outra face” - mas por não ter sido capaz de sobreviver violentamente. Deus aqui é resultado do processo de sobrevivência, não causa, e não faz sentido algum a ideia de esperar pela salvação divina o que, diga-se de passagem, está de acordo com a ética das igrejas neopentecostais, para as quais o paraíso é aqui e agora. Como vimos até aqui, um dos projetos de *Sobrevivendo no inferno* é instaurar uma palavra divina para além das leis falidas da sociedade brasileira, que permita a organização de um novo modelo de sociabilidade capaz de garantir a sobrevivência de todos os marginalizados³³⁰. Essa cena de um sujeito que morre de bruços por sobre a bíblia realiza, pois, um comentário simbólico negativo sobre o fracasso do projeto da canção – e do disco como um todo - de construção da palavra divina que garantiria a sobrevivência de todos os detentos.

Cadáveres no poço, no pátio interno
Adolf Hitler sorri no inferno!
O Robocop do governo é frio, não sente pena
Só ódio e ri como a hiena
Ratatata, Fleury e sua gangue
Vão nadar numa piscina de sangue.

Aqui não há mais uma organização narrativa propriamente dita, apenas uma sucessão de imagens de horror. A perspectiva do sistema torna impossível o relato, sendo substituída por uma sucessão de imagens desgastadas (“nadar numa piscina de sangue”, “rir como uma hiena”) e personagens de cinema e da cultura geral, massificada (Robocop, Hitler). O massacre em seu momento conclusivo aparece como imagens desconexas em um filme de ação. Trata-se de uma adesão à fórmula do espetáculo, uma das metamorfoses culturais da mercadoria? Vejamos.

Como as imagens concretas aqui não significam – são a pura experiência do horror - o sujeito vai buscar elementos externos de significação, no caso, imagens da

³³⁰ Para Maria Rita Kehl, Deus aparece na obra do grupo no lugar da Lei capaz de interditar o circuito perverso do gozo: “Mas sugiro que o Senhor que aparece em alguns destes raps (junto com os Orixás! ver “A fórmula mágica da paz” – Mano Brown: “agradeço a Deus e aos Orixás/ parei no meio do caminho e olhei para trás”), além de simbolizar a Lei, tem a função de conferir valor à vida, que para um mano comum *vale menos que o seu celular e o seu computador*” (KEHL, 2001, p. 100).

cultura de massa, sobretudo cinematográficas, as únicas disponíveis. Entretanto, ao sobrepor barbárie e cultura de massa, o narrador não faz com que as imagens tornem a realidade do massacre mais palatável e acessível, tirando-lhe seu teor de radicalidade obscena. Ao contrário as duas passam a operar na mesma lógica, justificando-se uma pela outra. Na lógica hollywoodiana Alex Murphy, vulgo Robocop, é um zeloso protetor da lei e da ordem, positivado enquanto herói. No “Diário”, ele ainda está do mesmo lado da lei, mas é a própria encarnação do sujeito sádico desumanizado que se compraz com o sofrimento do Outro, como se a verdade do star system americano se realizasse literalmente, com toda sua carga de horror, na figura do policial de periferia³³¹. O terror é descrito cinematograficamente, o que é uma forma de rebaixamento involuntário da experiência, sem dúvida, mas que não ocorre por falta de capacidade ou talento, ou ainda como forma de ocultar ideologicamente o horror com imagens desgastadas. A interrupção da perspectiva coletiva marca certo enfraquecimento da capacidade de articulação da experiência do narrador, que passa a descrevê-la mediante recursos imagéticos disponíveis a baixo custo. Além desse rebaixamento da linguagem estar plenamente adequado ao rebaixamento da vida que é o conteúdo do relato, ao transpor tais fragmentos reificados para o contato com a realidade do extermínio, eles assumem uma dupla dimensão de violência, tornando impossível o acesso dos sujeitos à própria experiência, e ganhando em literalidade perversa (a violência sádica dos mocinhos, a “piscina” de sangue efetivamente formada no pátio do presídio, etc.).

Num movimento muito preciso, a imagem do terror absoluto a que não se tem acesso – o Real – surge na forma de figuras imaginárias massivas cuja função é livrar o sujeito da dissolução e conseguir dar conta daquela experiência com sentido absolutamente negativo. A interpretação corrente seria de que essas imagens cumprem a função de ocultar a verdade do indivíduo, que cria imaginariamente uma ficção para conseguir suportar o vazio Real que sustenta sua experiência. Mas, invertendo a equação, podemos afirmar que é justamente porque o sujeito é forçado a contar sua experiência com o apoio da fantasia mais desgastada da cultura de massa, que a

³³¹ Não por acaso José Padilha, diretor de *Tropa de elite*, foi convidado para filmar o remake de Robocop em hollywood, após o sucesso internacional de seu filme. Afinal, não pode *Tropa de elite* ser visto como a trajetória da transformação do aspirante Mathias - que tem inteligência e capacidade para ser um bom policial, mas guarda vestígios de ideologia humanista esquerdista - em um Robocop do sistema, capaz de detonar bandido com tiro de doze na cara, por pura *jouissance*?

dimensão real do horror pode ser contemplada. O fracasso, no caso, seria conseguir encontrar palavras e imagens mais “adequadas” ao contexto. Tudo o que há de terrível nessa experiência se inscreve na necessidade de usar a imagem rebaixada do Robocop e de Hitler para descrever a tragédia humana contida no massacre. Longe de ocultar a real dimensão do horror, essa imagem rebaixada é o próprio lugar onde o horror se inscreve em sua dimensão mais perversa³³².

Cabe aqui um comentário mais geral sobre a construção poética dos Racionais. Sua obra escapa do padrão de construção da *palavra poética*, entendida como aquela que rompe com a fala desgastada da linguagem cotidiana. Ao contrário, as letras do grupo desejam extirpar toda poeticidade – seu poder transfigurador – das palavras, concentrando-se em seu material bruto. A operação formal básica consiste em inserir metáforas em situações narrativas a tal ponto violentas que as imagens perdem o seu poder transfigurador, quedando enquanto materialidade “mineral”, modess usado ou Bombril. As metáforas, contaminadas pelo Real traumático, perdem sua capacidade de transfiguração aberta para sugestão, e chocam pela sua condição miserável. “Nadar numa piscina de sangue”, por exemplo, é uma metáfora que pelo desgaste já não consegue descrever o horror da experiência à qual originalmente pode ter remetido. Contudo, inserido no contexto descrito na canção, perde as camadas de simbolismo reificado para recuperar sua literalidade perturbadora, a qual a insuficiência da imagem reforça.

Esse trato com a linguagem enquanto elemento residual, lixo descartável a partir de onde o sujeito precisa reinventar formas de dizer\existir, está expresso desde o título,

³³² Novamente aqui é possível traçar paralelos com o dilema da posição de testemunha, na qual o rapper, agora sozinho, se coloca. A imaginação nesse caso apresenta-se como meio para enfrentar a crise do testemunho, que tem inúmeras origens: “a incapacidade de se testemunhar, a própria incapacidade de se imaginar o *Lager*, o elemento inverossímil daquela realidade ao lado da imperativa e vital necessidade de se testemunhar, como meio de sobrevivência. A imaginação é chamada como arma que deve vir em auxílio do simbólico para enfrentar o buraco negro do real do trauma. O trauma encontra na imaginação um meio para sua narração” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 70). A “literalidade” da situação traumática, a sensação de sua singularidade absoluta, é o sintoma da ruptura com o simbólico, e o trabalho da imaginação nesse caso consiste precisamente em preencher essa ruptura com a fantasia. Cria-se assim uma forma particular de escritura, híbrida entre a literalidade traumática e a literatura imaginativa, que desloca as delimitações rigorosas entre realidade e fantasia. Esse caráter híbrido é responsável pela posição paradoxal do relato: ao mesmo tempo em que se espera que ele sirva como matéria de comprovação dos eventos descritos, o caráter traumático desses eventos não pode ser tratado de forma direta, precisamente porque a característica do trauma é “romper” com a simbolização. No caso do “Diário de um detento”, a condição para escapar ao bloqueio traumático se dá por meio da organização vertical coletiva do relato, o ponto de vista épico, que reinscreve o sujeito na história.

Sobrevivendo no Inferno, que a princípio poderia ser título de um filme de baixo orçamento de Jean Claude Van Damme. Entretanto, os dois termos passam por uma profunda ressignificação após a audição da obra. O *sobrevivente* nesse caso é em tudo diferente do herói hollywoodiano clássico que corre incontáveis riscos e perigos, necessários ou não, e nunca morre. Nesse caso, ser sobrevivente é seu fundamento, o *ponto de partida* de sua constituição enquanto personagem. Não morrer nunca é seu ethos. Já nos Racionais a sobrevivência adquire um caráter de exceção. É radical e heroico, porém em sentido diverso, como *ponto de chegada* da experiência que contraria a dinâmica do sistema. Enquanto a excepcionalidade do herói hollywoodiano confirma a totalidade (“ele é um sobrevivente porque nós, americanos Ocidentais, somos sobrevivente”), a do rapper a contraria, pois o sentido final da totalidade em que se insere é a morte. Nesse caso, portanto, os sentidos semânticos que servem para maquiagem a realidade são descartados, e a imagem se volta contra o próprio sistema que a transformou em ideologia. Sobreviver, nesse caso, é necessariamente contra hegemônico. Já no caso do *Inferno* a literalidade não é tão imediata como em *sobrevivente*, pois a palavra aqui não perde sua simbologia cristã que, no entanto, é refuncionalizada pelo contexto em que se insere. O inferno nesse caso não pressupõe uma comunidade de cristãos e nem remete a um lugar específico repleto de demônios, ainda que seu impacto semântico se deva à forte presença da cultura cristã (sobretudo neopentecostal, que nessa época começava a avançar com toda força na periferia), ganhando sentido na relação com o todo da performance: suas condições de enunciação, a comunidade a que se dirige, etc. O disco procura recuperar a radicalidade inscrita no termo associando-o ao projeto total da obra, no caso, a construção de um ponto de vista que vem do reino dos mortos, uma fala que, pela lógica do sistema, não deveria existir. Sobreviver no inferno, nesse sentido, é uma contradição em termos, (ficar vivo no inferno não deixa de ser uma forma de ainda estar morto) uma forma de ser que é já o não ser, por não ter espaço de representação, uma vez que *Inferno* é o nome do campo de extermínio a céu aberto que se tornaram as periferias brasileiras. Mas é precisamente essa contradição, que afirma a vida ali onde logicamente não deveria existir nenhuma, que subverte a lógica do sistema por dentro, pois este depende, para existir, da confirmação cotidiana de que o negro periférico “não existe”.

O sujeito marginal está, por assim dizer, chafurdado em ideologia, e seus códigos desgastados (cultura de massa, clichês, metáforas gastas) são os únicos significantes disponíveis. Mas em sua passagem de marginalizado para sujeito marginal,

ele irá submeter esses códigos a outra Lei, como uma *linguagem sampleada* com a qual irá se inscrever no mundo a partir de um lugar não previsto. Ainda aqui, a estratégia é encontrar no interior da experiência mais profunda de desumanização os instrumentos para a criação de um novo conceito, liberto, de humanidade. O “valor estético” dessas canções - relativamente fácil de reconhecer e sentir, mas difícil de ser explicado a partir de critérios tradicionais de análise, como os que se pautam pelos critérios da autonomia estética - não se encontra, pois, em uma aproximação com o campo da chamada “alta cultura”, seu conjunto de valores e modos de composição poética. É preciso, antes, sair desse lugar de valoração para melhor compreender os sentidos dessa forma. Especialmente porque, em seus momentos de maior radicalidade, a cultura que se compromete com a transfiguração poética do mundo sem se atentar para mudanças concretas da realidade da periferia é, em certo sentido, sua antagonista.

Mas quem vai acreditar no meu depoimento
Dia três de outubro, diário de um detento.

A constatação final do rapper, que se cola ao ponto de vista de Jocenir, autor do relato, aponta para a uma dimensão fundamental das narrativas sobre eventos traumáticos, a impossibilidade de se narrar aqueles acontecimentos. São diversos os aspectos dessa impossibilidade, a começar por seu caráter de singularidade radical que, por romper com a possibilidade de simbolização, assume um caráter de *irrealidade*. Talvez a grande perversidade da situação traumática seja o fato de que ela se apresenta como irreal não apenas para quem permaneceu “de fora” dos acontecimentos, mas especialmente para aquele que a vivenciou. Em *É isto um homem*, de 1947, Primo Levi descreveu da seguinte forma sua relação com os eventos vividos por ele nos campos de concentração: “Hoje – neste hoje verdadeiro, enquanto estou sentado frente a uma mesa, escrevendo – hoje eu mesmo não estou certo de que esses fatos tenham realmente acontecido”³³³. Como vimos, a irrealidade do massacre do Carandiru – sua impossibilidade de ser narrado a partir de um ponto de vista subjetivo – atravessa os versos finais de “Diário de um detento”. A dúvida sobre a transmissão dos fatos parte, pois, do “fracasso” da narrativa em captar a singularidade do trauma que, no limite, arrisca tornar o próprio sujeito “irreal”, uma vez que ele participou de um lugar no

³³³ LEVI, 1988, p 105.

espaço tempo que não existe, que escapa a rede simbólica. Um lugar “inexistente” que passa a definir toda a existência do sujeito a partir de então.

Por outro lado, essa narrativa testemunhal que não encontra espaço de simbolização, corre o risco de ser recusada pelo outro, incapaz de absorvê-la em sua singularidade radical:

Sabemos que dentre os sonhos obsessivos dos sobreviventes consta em primeiro lugar aquele em que eles se viam narrando suas histórias, após retornar ao lar. Mas o próprio Levi também narrou uma versão reveladora deste sonho, que ficou conhecida, na qual as pessoas ao ouvirem sua narrativa se retiravam do recinto deixando-o a sós com as suas palavras. A outridade do sobrevivente é vista aí como insuperável (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 66).

Esse risco de silenciamento radical está particularmente presente quando esse outro participa ativamente do processo traumático, sendo o sobrevivente uma espécie de resultado inesperado, uma falha, como no caso dos traumas sociais. Nesse caso, o interlocutor partilha daquele olhar descrito no início de “Diário de um detento”, que visa a total eliminação do grupo inimigo, eliminando não apenas os sujeitos, mas também a memória dos crimes, de modo a impedir qualquer possibilidade de luto ou justiça. Esse “olhar” amplia a sensação de irrealidade inscrita no trauma, ao afirmar que a tragédia não aconteceu. “É bem provável que a dimensão realmente nova de Auschwitz esteja em outro lugar. Talvez ela não esteja apenas no desejo de eliminação, mas na articulação entre esse desejo de eliminação e o desejo sistemático de apagamento do acontecimento”³³⁴. Trata-se daquela operação que Vladimir Safatle denominou de *violência sem trauma*, o crime perfeito que apaga sua existência da trama simbólica. A angústia final do narrador aponta para o projeto genocida da sociedade brasileira cuja forma mais bem acabada é a prisão, ou “campos de concentração para pobres”³³⁵. Sua operação fundamental consiste em retirar o nome do outro, transformá-lo em um “inominável” cuja voz não pode ser ouvida, visto ser tomada de “loucura”, “fanatismo”, “irrealidade”, etc. No limite, é impossível falar com esse ser, pois sua fala remete a uma

³³⁴ SAFATLE, 2010, p. 237.

³³⁵ WACQUANT, Loïc. *As prisões da miséria*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001, p. 11.

ausência fundamental, excluída da memória. O apagamento da memória do trauma é, assim, o gesto final de apagamento do próprio sujeito.

Entretanto, no interior desse não lugar em que o sujeito é condenado a uma dupla inexistência física e simbólica, ele sobrevive. E desse lugar impossível de enunciação, do fundo daquilo que não deveria existir, emerge uma voz também impossível, que concentra as esperanças da canção. Esperança de que o relato na forma de rap consiga escapar da dimensão puramente contemplativa para ser assimilada à experiência vivida de outros sujeitos marginais enquanto modelo ético, criando uma comunidade dos não-existentes, verdadeiro sintoma da sociedade. Ou seja, espera-se que o lugar do fracasso traga em si a possibilidade de redenção, que só pode existir a partir das ações e princípios dos próprios sujeitos marginalizados.

É neste contexto que é preciso pensar os relatos testemunhais de presos como processo de subjetivação, i.e., possibilidade de constituição como sujeitos, de uma população antes anômica, que só passou a existir a partir do acontecimento prisional que lhe conferiu essa visibilidade equívoca. O massacre tem nesse sentido uma função ontológica, constitutiva (PENNA, 2013, p. 157).

Acreditar efetivamente no depoimento implica em reconhecer tanto seu caráter de urgência quanto tomar para si alguns de seus valores fundamentais, por conta de uma atitude de constante vigilância. Afinal, foi essa palavra que permitiu a Jocenir permanecer vivo e transmitir sua experiência, que é de todos os seus irmãos. O poder estético do “Diário de um detento”, uma das mais perfeitas canções brasileiras do final da década de 1990, decorre diretamente da dimensão heroica daqueles que sobreviveram ao massacre, cujo valor se deve não a sua excepcionalidade, mas à consciência de seu caráter coletivo, que abriga a potência de um novo sujeito³³⁶.

³³⁶ Entretanto, como bem aponta João Camillo Penna, esse processo de subjetivação do preso não se dá sem conflito com a sociedade que o criou, e cujos efeitos perversos ainda estamos acompanhando: “o massacre não apenas subjetivou o preso, constituindo um espaço importante de reivindicação de direitos; instituindo o testemunho carcerário no Brasil, mas estimulou a representação política militarizante, com grande apelo de votos, e cujo mote notável é o fortalecimento do aparelho de segurança policial como solução para todos os problemas brasileiros. Portanto, houve uma dupla subjetivação: a do preso e a da representação policial/política, e um espaço de lobismo forte do aparelho policial/militar de segurança; além de, é preciso não esquecer, numa zona cada vez mais ambígua entre a criminalidade e o discurso da reivindicação de direitos, articular a formação do Primeiro Comando da Capital (PCC)” (PENNA, 2013, p. 159).

O Silêncio

Seria uma incoerência continuarmos nosso fluxo argumentativo – ainda que perfeitamente possível – sem nos deixarmos atravessar explicitamente pelo espectro daqueles que foram mortos enquanto eram obrigados a levar os cadáveres das celas para outros locais determinados pela PM, ou enquanto passavam por um corredor polônês feito pelos mais de 300 policiais militares que estavam dentro da Casa de Detenção no Carandiru, no dia 2 de outubro de 1992. Assim, por um mínimo de humildade e respeito, deixamos aqui registrado o nome completo de cada uma das vítimas do massacre:

1) Adalberto Oliveira dos Santos 2) Adão Luiz Ferreira de Aquino 3) Adelson Pereira de Araujo 4) Alex Rogério de Araujo 5) Alexandre Nunes Machado da Silva 6) Almir Jean Soares 7) Antonio Alves dos Santos 8) Antonio da Silva Souza 9) Antonio Luiz Pereira 10) Antonio Quirino da Silva 11) Carlos Almirante Borges da Silva 12) Carlos Antonio Silvano Santos 13) Carlos Cesar de Souza 14) Claudemir Marques 15) Claudio do Nascimento da Silva 16) Claudio José de Carvalho 17) Cosmo Alberto dos Santos 18) Daniel Roque Pires 19) Dimas Geraldo dos Santos 20) Douglas Edson de Brito 21) Edivaldo Joaquim de Almeida 22) Elias Oliveira Costa 23) Elias Palmiciano 24) Emerson Marcelo de Pontes 25) Erivaldo da Silva Ribeiro 26) Estefano Mard da Silva Prudente 27) Fabio Rogério dos Santos 28) Francisco Antonio dos Santos 29) Francisco Ferreira dos Santos 30) Francisco Rodrigues 31) Genivaldo Araujo dos Santos 32) Geraldo Martins Pereira 33) Geraldo Messias da Silva 34) Grimario Valério de Albuquerque 35) Jarbas da Silveira Rosa 36) Jesuino Campos 37) João Carlos Rodrigues Vasques 38) João Gonçalves da Silva 39) Jodilson Ferreira dos Santos 40) Jorge Sakai 41) Josanias Ferreira de Lima 42) José Alberto Gomes pessoa 43) José Bento da Silva 44) José Carlos Clementino da Silva 45) José Carlos da Silva 46) José Carlos dos Santos 47) José Carlos Inojosa 48) José Cícero Angelo dos Santos 49) José Cícero da Silva 50) José Domingues Duarte 51) José Elias Miranda da Silva 52) José Jaime Costa e Silva 53) José Jorge Vicente 54) José Marcolino Monteiro 55) José Martins Vieira Rodrigues 56) José Ocelio Alves Rodrigues 57) José Pereira da Silva 58) José Ronaldo Vilela da Silva 59) Josué Pedroso de Andrade 60) Jovemar Paulo Alves Ribeiro 61) Juares dos Santos 62) Luiz Cesar leite 63) Luiz Claudio do Carmo 64) Luiz Enrique Martin 65) Luiz Granja da Silva Neto 66) Mamed da Silva 67) Marcelo Couto 68) Marcelo Ramos 69) Marco Antonio Avelino Ramos 70) Marco Antonio Soares 71)

Marcos Rodrigues Melo 72) Marcos Sérgio Lino de Souza 73) Mario Felipe dos Santos 74) Mario Gonçalves da Silva 75) Mauricio Calio 76) Mauro Batista Silva 77) Nivaldo Aparecido Marques de Souza 78) Nivaldo Barreto Pinto 79) Nivaldo de Jesus Santos 80) Ocenir Paulo de Lima 81) Olivio Antonio Luiz Filho 82) Orlando Alves Rodrigues 83) Osvaldino Moreira Flores 84) Paulo Antonio Ramos 85) Paulo Cesar Moreira 86) Paulo Martins Silva 87) Paulo Reis Antunes 88) Paulo Roberto da Luz 89) Paulo Roberto Rodrigues de Oliveira 90) Paulo Rogério Luiz de Oliveira 91) Reginaldo Ferreira Martins 92) Reginaldo Judici da Silva 93) Roberio Azevedo da Silva 94) Roberto Alves Vieira 95) Roberto Aparecido Nogueira 96) Roberto Azevedo Silva 97) Roberto Rodrigues Teodoro 98) Rogério Piassa 99) Rogério Presaniuk 100) Ronaldo Aparecido Gasparinio 101) Samuel Teixeira de Queiroz 102) Sandoval Batista da Silva 103) Sandro Rogério Bispo 104) Sérgio Angelo Bonane 105) Tenilson Souza 106) Valdemir Bernardo da Silva 107) Valdemir Pereira da Silva 108) Valmir Marques dos Santos 109) Valter Gonçalves Gaetano 110) Vanildo Luiz 111) Vivaldo Virculino dos Santos.

3.2. O ponto de vista épico

Em “Diário de um detento” tem-se claramente configurado um sistema de organização espacial da canção em que as relações sociais têm seu fluxo interrompido pela presença de um muro que separa irremediavelmente as classes e impede o trânsito social, criando um espaço opressivo de confinamento. Desse modo, rompe-se com certa imagem de integração, de longo histórico no país, para propor um modelo negativo de segregação pela violência, que separa categoricamente os que estão dentro dos que estão fora. Essa metáfora, verdadeiro princípio estrutural de organização da canção, dá sentido formal a uma conjuntura social específica em que um projeto de integração nacional – ainda que precário – foi descartado, substituído por uma política de gerenciamento da miséria. Nesse sentido, o massacre do Carandiru configura-se enquanto imagem síntese do projeto social brasileiro contemporâneo, que afeta todas as instituições políticas e culturais do país, e “Diário de um detento” seria sua bem-sucedida tentativa de formulação estética.

A essa dimensão *espacial* do sistema (campo do fazer) acrescenta-se um aspecto *temporal* (campo do ser) que é o modo como tal experiência de localização territorial é vivida subjetivamente pelos detentos. A temporalidade da narrativa como que não se desenvolve, sendo interrompida pelo fluxo constante da violência que frustra toda tentativa de fixação da experiência, caracterizando a existência do detento como um caminhar contínuo e sem sentido para a morte. Dadas as condições de descarte e precarização extremas da vida nesse contexto, um ponto de vista individual não é capaz de se fixar para sustentar o relato (inclusive por questões de sobrevivência, uma vez que o único ponto de vista que pode fixar-se sem se tornar um alvo é aquele que porta o fuzil). Como tal perspectiva pode constituir um ponto de vista narrativo? Como narrar a partir dessa experiência negativa? Note-se que se trata de uma questão decisiva não só para o rap, mas para as estéticas da periferia que tomam fôlego a partir da década de 1990. César Takemoto reconhece a mesma ordem de problemas ao definir a estrutura do romance *Cidade de Deus*, de Paulo Lins:

Do ângulo da composição, parece que o romance foi escrito ao sabor dos dias, permeado de intencionalidade, mas sem desígnios arquiteturais, *como um diário* – não um diário privado, evidentemente, mas um diário de campo. Sem o horizonte da síntese, da conclusão, mas mantendo-se fiel a

certa dinâmica do acúmulo, o romance funciona *com a lógica da parte, e não do todo*. Narrar através da parte é, aqui em particular, um modo de narrar que não falsifica a precariedade do objeto. [...] Pois o ‘efeito de realidade’ que *Cidade de Deus* consegue não deriva de uma necessidade narrativa que organiza um mundo próprio, mas, muito pelo contrário, pelo próprio caráter de *superfluidade* do acúmulo – hiperdinâmico – de notas narrativas, que funcionam um pouco como sequências tanto memorialísticas quanto imaginativas. Estas notas podem, por sua vez, ser definidas por sua *fungibilidade universal*: podem ser cortadas, modificadas, fundidas, sintetizadas, redundadas, expandidas e mesmo abolidas – sem modificação fundamental dos rumos ou do estatuto da narrativa (QUITÉRIO, 2012, p. 20).

A forma assume um caráter inacabado, amadorístico, não porque o romance é “mal realizado”, informe, e sim porque ali não “não há enredo que possa ser contado linearmente”, ou uma “biografia que dê consistência ao romance”. O romance se (des)organiza por meio de uma sucessão de relatos de vidas abortadas, cujo resultado é uma espécie de descartabilidade formal que incorpora a própria descartabilidade do referente social sobre o qual a linguagem do romance se debruça. O resultado, obviamente, modifica o sentido tradicional de “boa literatura” como sinônimo de “prosa literária bem feita”, acabada. “Diário de um detento” também, a seu modo, incorpora esse horizonte de desagregação social à sua forma. Entretanto, inserido no interior do movimento hip hop, assume também uma dimensão ética que acrescenta outro conjunto de problemas, pois quer ser parte ativa num processo político-cultural de transformação daquelas condições de vida. Não apenas encontrar a forma adequada de representar esse modo de vida marcado pela pobreza e violência genocida (lembrando, contudo, que este será um aspecto central para o rap desde o início), mas propor maneiras de escapar a esse horizonte. Acrescenta-se assim, uma dimensão ética fundamental ao horizonte da representação.

Basicamente a canção propõe duas operações complementares: compreender o sistema que engendrou aquelas mortes, considerando a função de todos os seus actantes, e criar estratégias de luta e sobrevivência, no caso, um modelo verticalizado e coletivo de organização narrativa. O ponto de vista individual é então substituído por um modelo de organização espacial regulado por uma dimensão coletiva da experiência, o *ponto de*

vista épico.³³⁷ Em todo caso, é nesse ponto – na passagem de um foco narrativo fixado na subjetividade individual para um modelo épico de organização - que ocorre uma reversão no desenvolvimento “natural” dos acontecimentos, tornando possível a transição da condição do detento de “ser para morte” para a de sobrevivente. Esse lugar de privação total de sentido onde os detentos são atirados será o ponto que tornará possível a organização de outro padrão narrativo, ao mesmo tempo estético e ético, que fornece a seu interlocutor tanto uma forma de expressão (o rap) como um conjunto complexo de padrões de conduta comprometidos com a sua sobrevivência.

As consequências formais desse projeto não são pequenas, e a própria concepção de “obra” entendida como uma totalidade com sentido em si sofre transformações radicais. No limite, a canção almeja que sua qualidade estética seja condicionada também pela ética, daí porque a desvinculação de ambas as esferas (ética e estética), cuja articulação não é um dado a priori, mas conquista formal, acarreta em problemas estéticos fundamentais. Questões como a consciência de outro interlocutor que não o irmão da periferia, a presença do rap em um contexto não periférico, a perpetuação das condições de extermínio nacional, o sucesso mercadológico do rap, a precariedade e endurecimento do trato dos detentos, etc. colocarão problemas para a forma do rap dos Racionais. Seu “sucesso” depende da capacidade de alcançar seu interlocutor e oferecer a ele uma alternativa “concreta”³³⁸ (o próprio rap), que escape ao plano do mero sucesso individual.

³³⁷ No “Diário” essa dimensão coletiva presente em outros rap é radicalizada, pois vimos que além de ser baseado em um relato de um detento sobrevivente do massacre (Jocenir) a partir de suas próprias experiências e das de seus parceiros de pena, esses cadernos à época circulavam por quase todos os pavilhões do Carandiru, e muitos de seus versos foram copiados em outros cadernos de presos (GARCIA, 2007, p. 189). Ou seja, as experiências relatadas no diário e, sobretudo, a maneira como essas experiências são narradas foram produzidas e avaliadas pelo coletivo que lhes diz respeito. Uma avaliação rigorosa, diga-se de passagem, pois caso o relato de Jocenir fosse considerado ofensivo, mentiroso, ou possuísse conteúdo que não obtivesse aprovação, o autor poderia ser justamente “cobrado” pelos irmãos. Essa voz coletiva se constrói a partir da consideração de diversos pontos de vista que se tensionam entre si e orientam as ações. Uma voz que “corre junto” com os presos, participando de sua “caminhada”, mas que guarda a possibilidade de sobrevivência.

³³⁸ Algo dessa “concretude” pode ser compreendido ao se atentar para as razões que levaram a aumentar consideravelmente a produção cultural na periferia paulistana entre os anos 1990 e 2013. Buscando responder a essa questão, a pesquisa de Tiarajú aponta alguns aspectos fundamentais que a arte assume nesse contexto: 1) “A produção cultural como forma de pacificar um contexto violento”, uma forma dos moradores se organizar para transformar, por meio da arte, os altos índices de criminalidade que estigmatizavam a população periférica. “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”; 2) “a produção cultural como forma de sobrevivência

Boa parte do talento dos Racionais consiste em dar sentido formal a esse compromisso ético, transformando a fraternidade para com seus “trutas de batalha” em estrutura. A forma não é apenas uma das mais bem acabadas representações das condições de vida da periferia e um diagnóstico realista da falência do projeto nacional, mas também um modelo de compromisso com a vida e valores dos marginalizados, cujo destino condiciona a qualidade da obra. Além de demarcar o fim da cordialidade (e da canção), faz desse “fracasso” o ponto de partida para propor um modelo alternativo de compromisso ético-formal, forjado agora por aqueles que estão fora dos planos oficiais. No “Diário” fica evidente que, não fosse a contribuição desse olhar múltiplo, a canção não possuiria a complexidade que lhe confere força. É nesse sentido que o rap fala à periferia: não porque se considera a voz de uma irmandade perfeitamente constituída, mas porque se concentra em responder às demandas efetivamente existentes dessa comunidade em primeiro lugar.

É claro que isso não é uma condição universal prévia da forma rap, mas uma conquista formal reiterada na produção dos Racionais, com maior ou menor sucesso. Existem inúmeros outros modelos de rap em que essa relação entre arte e vida não se estabelece com tamanha radicalidade, mesmo sendo uma criação da periferia, pois, evidentemente, não existe uma realidade prévia entre os “valores da periferia” e seu próprio processo de construção³³⁹. Por isso, inclusive, o tom incisivo, contundente e por vezes violento das mensagens, pois a própria noção de que o “rap é compromisso” (Sabotage) é uma conquista a se realizar formalmente em cada canção. Seu projeto

econômica”, uma forma de jovens de periferia obterem renda em contraposição tanto à exploração direta do mundo do trabalho, no mais, cada vez mais precarizado, quanto aos riscos óbvios da prática de atividades ilícitas (por aí se nota que o dinheiro e o consumo sempre foram questões decisivas para o rap); 3) “a produção cultural como forma de participação política”, respondendo a uma descrença geral no potencial das formas clássicas de organização política, como partidos políticos, sindicatos e movimentos sociais e; 4) “a produção cultural como emancipação humana”. D’ANDREA, Tiaraju Pablo. *A Formação dos Sujeitos Periféricos: Cultura e Política na Periferia de São Paulo*. Universidade de São Paulo, 2013.

³³⁹ Em “Só Deus pode me julgar” o rapper Mv Bill adota a perspectiva da nação para construir sua denúncia: “Quem não tem amor pelo povo brasileiro/ Não me representa aqui nem no estrangeiro/ Uma das piores distribuições de renda/ Antes de morrer, talvez você entenda.” Independente da qualidade e do grau de acerto da representação, a construção da canção a partir de um modelo de representação com uma ampla tradição e reconhecimento social tanto pela direita quanto pela esquerda (críticas à corrupção são um tópico comum em ambas as linhas) torna a canção mais facilmente palatável, e afrouxa o grau de comprometimento ético com a coletividade periférica em nome de um alcance nacional. Não por acaso, os traços épicos do foco narrativo são nesse caso muito menos evidentes, tornando mais frágil a percepção do esgarçamento do projeto nacional. Ainda que a letra tenha conteúdo crítico, esta trafega por horizontes previamente mapeados que tornam mais fácil – e até desejável – sua assimilação.

(coletivo) de dar voz a uma consciência periférica não pressupõe que essa consciência exista antes desse processo de construção. A essência é o ponto de chegada do processo.

Em todo caso, trata-se de um mecanismo diverso daquelas obras cuja força consiste na capacidade de formalizar “conteúdos sócio históricos decantados”, para seguirmos a formulação adorniana, dando a ver mecanismos sociais complexos a partir de uma lógica de funcionamento interno. É claro que, pelo visto até aqui, é exatamente isso que está em jogo no “Diário”. Contudo, essa condição primeira de qualidade da obra é recortada por outra que testa o seu conteúdo de verdade em relação a seus propósitos e compromissos, que também se transforma em mecanismo formal. Pode-se dizer que o tipo de rap proposto pelos Racionais pode ser avaliado a partir de seu sucesso em partilhar de um modelo ético de conduta que ofereça um caminho alternativo para o jovem negro de periferia. Note-se bem, avaliado não pela crítica acadêmica, ou pelos critérios normativos hegemônicos, mas por seus próprios pares, a quem se dirige. Essa é a posição delicada do olhar acadêmico nesse caso: a radicalidade dessa obra exige outro modelo de fruição estética que foge ao meramente contemplativo, sempre um passo atrás das necessidades do objeto. Contudo, essa crítica não é autorizada pela obra a ser feita desde a academia, que não tem humildade suficiente para se colocar ao lado dos manos, e tampouco proceder. O diagnóstico, nesse caso, é severo:

Aê, na época dos barracos de pau lá na Pedreira, onde vocês tavam?

O que vocês deram por mim?

O que vocês fizeram por mim?

Agora tá de olho no dinheiro que eu ganho

Agora tá de olho no carro que eu dirijo

Demorou, eu quero é mais

Eu quero até sua alma

(Negro drama).

O radicalismo dessa forma consiste em fazer com que esse parâmetro ético funcione também esteticamente, o que significa que, idealmente, se a canção funcionar apenas como um retrato realista do massacre, como palavra desvinculada de sua dimensão ritual, ela perde em qualidade. A palavra nos Racionais quer assumir sua condição divina, interferindo magicamente no plano da realidade, recusando tanto a condição de entretenimento como a atitude crítica, mas meramente contemplativa, da

sociedade. Obviamente eles não caem na ilusão de que fala Maria Rita Kehl, imaginando a canção como espaço concreto de transformação das condições sociais³⁴⁰ – ainda que a psicanalista desconsidere, nesse caso, a inserção do rap no movimento hip hop, onde pode ser compreendido também em suas dimensões materiais. Mas para ficarmos no campo de linguagem, que é o que interessa nesse caso à autora, esta pode ser utilizada como instrumento para descrever e interpretar criticamente um campo de batalha, ou como um conjunto complexo de instruções com o objetivo de fazer com que um guerreiro permaneça vivo. A palavra dos Racionais assume essa dupla função, orientando uma pela outra.

Nesse sentido, podemos dizer que seu principal objetivo é mostrar a seu interlocutor como manter-se vivo no interior da máquina de produzir cadáveres que se tornou a sociedade brasileira. Por isso é, antes de qualquer coisa, a *narrativa de um fracasso* que se inscreve em ambos os lados do muro, tanto dos detentos quanto do sistema, evidentemente que com maiores prejuízos para o primeiro polo. É a organização verticalizada do ponto de vista dos detentos pela canção que serve como base para a construção de um lugar de resistência e recusa; lugar que fracassou nesse caso específico do massacre, mas é condição para o sucesso futuro, dependendo da eficácia da interlocução (“quem vai acreditar no meu depoimento?”). É ali onde se dá a mais completa derrota do projeto de modernização nacional que surge a abertura para o novo, outro modo de narrar. O massacre é o grande *acontecimento*, a derrota que traz a semente da vitória via consciência marginal, um olhar produzido nas fissuras do sistema, a própria voz dessa fissura. A canção capta magistralmente essa tensão por meio de seu modelo de organização espacial, o exato momento em que o fracasso traz em si, potencialmente, a redenção. A violência entre os presos serve como justificativa do sistema (“era a brecha que o sistema queria”), mas é essa violência que permite se contrapor a ele, desde que identifique exatamente o seu modo de atuação e o recuse a partir de um projeto coletivo do qual emana um sistema ético que é o lugar da nova Lei Divina, ou “proceder” – conjunto de códigos cujo sentido imediato é evitar que os presos se matem, construindo um modelo de regulação social. O poder de revelação e impacto de “Diário de um detento” está na captação do momento exato em que a morte

³⁴⁰ “O rap [pensado exclusivamente enquanto gênero musical] não oferece, evidentemente, nenhuma saída material para a miséria” (KEHL, 2001, p. 100).

engendra a vida (ainda que na condição de frágil esperança), tornado visível em sua dinâmica estrutural.

Vimos que o ponto de vista construído em “Haiti” depende da possibilidade de encontro cultural virtualmente inscrito no padrão melódico entoativo desenvolvido pela canção brasileira. Esse “encontro”, por sua vez, será regulado pela dinâmica da cordialidade, cujo efeito é produzir um resto, aquele lugar que deve permanecer excluído do sistema, produzido enquanto corpo negro descartável. É esse lugar a um só tempo dentro e fora do ordenamento jurídico³⁴¹ que promove uma cisão entre os meninos que sofrem violência policial e aqueles que fazem o batuque capturado pelas lentes do fantástico. Em certo sentido, esses meninos são e não são os mesmos, sendo essa ambiguidade fundamental desfeita precisamente pela violência, que decide quem permanece vivo. A canção participa dessa relação ambígua, o que lhe permite se aproximar dos que estão embaixo, pela mediação do batuque (que deixou de ser caso de polícia para se tornar sinônimo de orgulho nacional), incorporado à forma. Entretanto, é esse mesmo caminho que veta a possibilidade do olhar se aproximar efetivamente daqueles que estão sendo construídos enquanto resto, permanecendo no alto da Fundação Casa de Jorge Amado. A canção será a representação dos avanços e limites dessa totalidade (im)possível. A grande questão colocada para o rap é precisamente a possibilidade de construção de uma forma estética a partir desse lugar que só aparece enquanto vazio.

Essa mudança - que podemos definir como a transformação do batuque em arma para revidar a violência policial - é definida por João César Castro Rocha enquanto a passagem da *dialética da malandragem* para a *dialética da marginalidade*, se é que se pode falar em dialética nesse caso. Já vimos que a oposição entre os dois modelos tem que ser vista com certa restrição, pois se o conceito de Antonio Candido é ligado em alguma medida à cordialidade, dele participa também a dimensão negativa presente na formulação de Sérgio Buarque. A oposição não é, portanto, entre uma visão doce e amistosa do país (pensando no samba, terreno da malandragem por excelência, é bem difícil imaginar os malandros de Wilson Batista e Noel Rosa como figuras dóceis) e uma visão mais crítica e violenta. Ao contrário do que por vezes deixa escapar Castro

³⁴¹ AGAMBEM, Giorgio. *Homo Sacer. O poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte, UFMG, 2004.

Rocha, a figura anterior do malandro não é apenas “falsa”, um disfarce ideológico para a violência que funda a sociedade brasileira³⁴². Ela é mais uma variação daquele conjunto de signos que vimos investigando até aqui – mestiçagem, encontros culturais, forma melódico-entoativa, MPB, formação – que diz respeito a uma dimensão real da imaginação nacional que agora muda de sentido. Os dois conceitos são “verdadeiros” a seu modo, mas dizem respeito a experiências históricas diversas. Transpondo a questão para os termos desta tese, seria como se defendêssemos que a MPB foi, fundamentalmente falsa ao pressupor um regime de conciliação que nunca se apresentou na realidade. Ao contrário, defendemos que essa suposição parte de um movimento formalmente “verdadeiro” precisamente por incorporar sua própria “falsidade” enquanto matéria e que, dialeticamente, tal “falsidade” se realiza plenamente quando um novo paradigma emerge.

Entretanto, algo realmente se rompe em nossa representação nacional a partir dos anos 1990, ressignificando os termos da exclusão e sua violência específica. A figura do malandro deixa de ser simpática para se tornar ameaçadora aos de cima, ao mesmo tempo em que este não parece mais tão disposto a ser “absorvido no polo convencionalmente positivo”. Sua atitude agora é de enfrentamento. O conceito forjado por Castro Rocha expressa bem essa nova forma de relação entre as classes que recusa certa “promessa incerta da reconciliação social”. Uma cultura da periferia feita por gente da periferia, como define Ferréz³⁴³, centrada na violência e na segregação entre as classes. Em suma, construída por aqueles que o “país” deixou de fora de sua festa democrática, restando entender o novo sentido assumido pelo termo. Trata-se de um contexto de vulnerabilidade generalizada e desmanche da cidadania definido por Lúcio Kowarick como um “viver em risco” permanente, que tem por característica a presença da violência como uma espécie de mediação universal entre os sujeitos que vivem nas metrópoles brasileiras, “um elemento estruturador, ao mesmo tempo banal e assustador, das ações e pensamentos do dia-a-dia de nossas metrópoles”³⁴⁴. Nesse contexto em que a mediação social se realiza real e imaginariamente pela violência (agressão, medo, etc),

³⁴² “Por isso, nos estudos de Antonio Candido e Roberto Da Matta, a violência é mantida sob controle por meio da reconciliação compensatória, a qual, numa escala social, parece favorecer a adoção da escolha de Dona Flor em não escolher – porém, como vimos, é fundamental compreender que tal decisão nem sempre se reveste do caráter libertário que o antropólogo deseja associar ao romance de Jorge Amado” (ROCHA, 2004, p. 161).

³⁴³ ROCHA, 2004, p. 162.

³⁴⁴ KOWARICK, 2002, p. 24.

o Outro se torna cada vez mais ameaçador e desumano, levando à generalização de algo que pode ser definido como uma “mentalidade exterminatória”:

A entonação dessas percepções variou no tempo e no espaço, mas penso ser correto afirmar que fundamentalmente a partir da década de 1990, com o aumento do desemprego e subemprego, da favelização e da própria criminalidade, estruturou-se um conjunto de discursos e práticas que operou uma assemelhação da situação de pauperismo com o comportamento delinquente [...] Em termos simples: acentua-se um imaginário social que associa as camadas pobres a um modo e uma condição de vida que estariam nas raízes da crescente violência que impregna o cenário das grandes cidades brasileiras (KOWARICK, 2002, p. 24).

A outrora simpática figura do malandro nesse contexto é substituída pela presença aterradora do marginal monstruoso. É historicamente interrompida a imagem de um horizonte de integração nacional dos pobres – e o lulismo representará uma atualização, em novo contexto, do mito - cuja face mais visível se concentra nas periferias das grandes metrópoles. Da perspectiva dos de baixo, a malandragem passa a ser vista cada vez mais em sua dimensão ideológica problemática, sendo recusado seu modelo de integração precária. Com relação aos próprios pares, aquele sujeito que “malandramente” ascende à custa de “otários” dentro da sua própria comunidade, vai ser claramente definido como um traidor, ainda mais quando o tráfico de drogas retirar toda “poesia” possível desse movimento. O novo ponto de vista do sujeito periférico coloca o destino individual sempre em relação à coletividade, pautando um pelo outro. Quem se dá bem e esquece os seus, faz o jogo do sistema, e será sumariamente “cobrado” pela comunidade. Com relação aos de cima, o caráter festivo da malandragem vai ser substituído por uma postura agressiva de enfrentamento. A ruptura do pacto cordial nesse caso visa principalmente escapar à fúria do olhar que converte todo preto e pobre em sinônimo de bandido, suspeito tornado imediatamente culpado. O sujeito periférico quer e precisa (uma vez que sua identidade é construída enquanto ser para morte pelo Outro) tomar para si sua identidade, o que significa também assumir o controle de sua própria voz, recusando a presença de mediadores que falam “em nome” da comunidade. Trata-se agora de falar por si próprio, a partir dos termos partilhados

com seus pares. Não se trata apenas de falar *da* periferia, mas especialmente, falar *com* a periferia³⁴⁵.

O resultado estético dessa mudança de paradigma é um modelo de canção outro, que rompe com aspectos fundamentais da tradição que vimos acompanhando: o padrão melódico entoativo dos encontros culturais. Um modelo cujo pressuposto é tanto a impossibilidade de mediações culturais (que permitem o trânsito entre as classes) quanto a incapacidade do relato se sustentar a partir de uma subjetividade individual (sempre interrompida violentamente). Com o rap temos a proposição de um modelo de canção que se concentra radicalmente no campo da enunciação, ao invés de fixar-se em um meio termo entre a fala e o canto, característica formal decisiva da canção popular brasileira. A aposta na *figurativização radical* da linguagem cancional - um traço que caracteriza a própria canção como um todo, mas que nos gêneros anteriores sempre esteve como que à busca de seu complemento artístico\melódico - é a marca desse novo sujeito que não se define mais a partir do “equilíbrio precário” que tem no malandro sua figura emblemática. Podemos dizer que enquanto o padrão melódico-entoativo *se concentra entre a fala e o canto*, a figurativização radical do rap *se concentra entre o corpo e a fala* – não por acaso sua base musical é o ritmo, muito mais que a melodia - assumindo assim uma dimensão ética fundamental ao tornar central a definição desse corpo que fala. Configura-se aqui uma diferença fundamental: enquanto para a tradição melódico-entoativa esse sujeito aparece enquanto *resultado da forma* - o que será fundamental para que, por exemplo, a Bossa Nova seja muito mais do que um movimento que diz respeito apenas a garotos de classe média alta do Rio de Janeiro -, para o rap a forma aparece enquanto *resultado do sujeito* sendo, pois, fundamental que essa forma seja vista como ligada diretamente a uma classe e a um lugar específico.

O apego radical à materialidade da voz aponta para o caráter irreduzível daquela experiência, que como tal deve ser considerada³⁴⁶. De acordo com Marcelo Segretto, a

³⁴⁵ Para uma discussão aprofundada do tema, com seus avanços, impasses e riscos, ver PENNA, João Camillo. Escritos da sobrevivência. Rio de Janeiro, 7Letras, 2013.

³⁴⁶ Isso não significa, evidentemente, que o rap seja um gênero que não tenha trabalho propriamente musical, o que ainda hoje é afirmado por certo discurso do censo comum. “Para os ouvintes brasileiros, cuja cultura musical sempre esteve ligada à canção tonal, com melodias perfeitamente estabilizadas e acompanhada por acordes, há certo estranhamento na fruição de um gênero cujo trabalho artístico não está centrado no parâmetro altura” (SEGRETTO, 2014, p. 76). A base musical do gênero - *rhythm and poetry* – não tem caráter meramente ornamental, e os melhores DJs sempre procuram estabelecer uma relação de complementariedade entre a música e os conteúdos narrativos, reforçando e complementando seus sentidos. Existe uma relação íntima entre aspectos musicais como a “construção dos padrões do loop,

figurativização cumpre uma função política no rap em pelo menos dois sentidos principais. Por um lado, visa a uma comunicação mais direta entre o artista e seu público, na busca por uma linguagem comum em que todos que partilham daqueles valores possam se reconhecer. Esse desejo de falar junto com seu público é tão forte que faz com que, significativamente, “o rap seja o único gênero no qual os agradecimentos estão nas próprias músicas e não somente no encarte do disco”³⁴⁷. Por outro lado, a figurativização visa a uma aproximação entre o compositor e o intérprete, de modo a tornar a experiência cantada o mais próximo possível da voz que canta. A própria ideia de um “intérprete” de rap - que grave, por exemplo, um álbum com canções de autores diversos como Sabotage, Edi Rock, Mano Brown, GOG, MV Bill – soa deslocada no gênero, reforçando o caráter de localização da experiência e controle sobre a própria voz. Sem dúvida, não é qualquer um que pode cantar as experiências vividas na periferia, porém, idealmente, qualquer um que as tenha vivido direta ou indiretamente pode cantá-las em um rap. Note-se como esse aspecto formal reproduz a dupla negação da lógica da malandragem. Com relação aos parceiros da periferia, a figurativização pretende aproximar as diferentes perspectivas periféricas por meio de uma linguagem em comum. Em relação aos que estão fora da comunidade, ela marca a irredutibilidade daquela experiência que não pode, assim, ser apropriada pelo outro em seu benefício. A voz é coletiva, mas não é pra qualquer um. O aparente paradoxo – uma voz que se quer irredutível e singular e, ao mesmo tempo, coletiva – se desfaz quando compreendemos a dupla dimensão desse ponto de vista épico, um projeto de enunciação coletiva, mas específico da periferia. Ou melhor, de todas as periferias do mundo, configurando uma

as supressões dos motivos, as repetições em eco de certas palavras, as sobreposições e o uso do sampler” (Idem, *ibidem*; p. 64) e o conteúdo da letra. Da mesma maneira, diversos aspectos do canto diminuem o caráter puramente figurativo da canção: rimas, *flow*, exploração de timbres, fragmentos de fala pura em contraste com o canto falado, a presença de traços passionais que expressam os valores disjuntivos do conteúdo, etc. Inclusive, no caso dos Racionais o domínio e a exploração desses recursos vai se tornar cada vez mais pronunciada e consistente, o que terá, por sua vez, significado estético e político. A música será fundamental especialmente em seu aspecto rítmico, e o trabalho artístico não será centrado no parâmetro altura, estabilizado em notas musicais. Daí a diferença entre uma experiência de recitação de um texto sobre um acompanhamento musical (como em *Americanos*, de Caetano Veloso) e um rap. Contudo, todo esse trabalho musical se dá por assim dizer na recusa do encontro melódico, centrando-se na exploração dos recursos melódicos presentes na própria fala, fazendo da *prosódia* o espaço privilegiado de exploração estética. Configura-se assim uma espécie de estética do menos, onde os sentidos musicais se dão na fronteira entre a palavra e a insinuação de algo outro, que quer fazer da própria enunciação, em seu caráter mais particular e corpóreo, o lugar da arte.

³⁴⁷ SEGRETTO, 2014, p. 38.

totalidade paradoxalmente marcada pela segregação, conforme podemos depreender da afirmação de Mano Brown de que o “Brasil é um gueto gigante”:

Mano Brown sugere ali uma paradoxal *junção da separação* (o gueto), segundo a qual todas as separações periféricas, todas as exclusões urbanas, se uniriam em uma mesma periferia, juntando todo o Brasil. O modelo inverte a proposição do samba: se o samba se encarnava na figura do mestiço, enquanto homogêneo heterogêneo, a unificação das favelas seria, ao contrário, uma heterogeneidade homogênea – mas uma heterogeneidade segmentada, insular, encarnada no negro, e não no mulato e no mestiço [...] A “separação nítida entre as raças” corresponde à topologia de uma cidade separada e segregada sob a forma de um gueto universalizável, e tomando a forma de uma *antinação nacional internacionalizada*. Essencialmente, o que se trata aqui é a contraposição entre a unificação nacional do samba e a unificação disjuntiva, antinacional, globalizada, “crítica” do hip-hop, que constrói a imagem simétrica, inversa à do samba, de uma periferia unida do Brasil inteiro, composta de uma população excluída, pobre e negra, fundida umbilicalmente pela realidade da miséria – que a música e a poesia, o hip-hop e o rap expressam e unificam (PENNA, 2013, p. 230).

A forma é assim construída a partir de vozes marcadas por sua singularidade, que funciona como figuração tanto da particularidade de cada sujeito quanto da própria condição da periferia no mundo enquanto uma totalidade formada pela paradoxal “junção da separação”, o conjunto globalizado dos excluídos urbanos, que constituem atualmente 78,2% da população urbana dos países menos desenvolvidos, e o total de um terço da população urbana global³⁴⁸. Esse conjunto de vozes segregadas se organiza em um projeto coletivo de enunciação que agrega pontos de vista contraditórios, discordantes e até mesmo opostos em torno do objetivo comum da sobrevivência, encarnando assim a possibilidade de construção coletiva de valores periféricos. Projeto esse que se constitui em oposição radical à sociedade, como uma resposta a seu modelo genocida. Contraditoriamente, sua radicalidade deriva do objetivo mais “elementar” possível, o desejo de permanecer vivo, que contradiz diretamente um projeto de sociedade que qualifica e necessita assinalar esses sujeitos enquanto corpos descartáveis. Por sua simples sobrevivência, sua insistência em não morrer, o sujeito periférico pressupõe um novo modelo de sociedade. Do mesmo modo que a MPB foi o

³⁴⁸ DAVIS, 2006, p. 198.

meio de imaginação privilegiado da moderna comunidade nacional, o rap se torna progressivamente um dos principais meios de imaginação dessa nova comunidade periférica, instaurando um novo paradigma na música popular brasileira.

As mudanças radicais provocadas por esse novo paradigma – de ponto de vista, de interlocutor, de função estética – explicam as diversas negativas que marcam sua recepção, tanto da parte dos que são favoráveis, quanto dos que desaprovam o gênero: “é o fim da canção”, “não é música brasileira”, quando não, simplesmente, “isso não é música”. Seu embaralhamento deliberado de posições previamente estabelecidas problematiza leituras que sustentam demarcações rigorosas, pouco atentas às movimentações bruscas e por vezes contraditórias desse olhar. Nesse sentido é interessante acompanharmos as críticas de Teresa Caldeira, autora de um importante trabalho sobre os novos padrões de segregação na cidade de São Paulo³⁴⁹, que demonstra bem tais dificuldades de interpretação mesmo por parte de alguém que não é propriamente “leiga” no assunto. Neste caso, a crítica se dirige de modo geral aos movimentos culturais e artísticos da periferia, e particularmente ao rap, focando em sua dimensão política. A autora inicia sua argumentação de um ponto de vista mais geral a respeito do novo padrão de segregação que surge em São Paulo a partir dos anos 1990:

[...] nos anos 1990 havia se consolidado em São Paulo um novo padrão de segregação espacial baseado na criação de enclaves fortificados e no uso intensivo de sistemas de segurança. Esse é um padrão de segregação cuja lógica é impor separações. Os novos movimentos culturais e artísticos que se consolidaram nos anos 1990 expressam alguns dos paradoxos dessa democracia violenta e dessa cidade segregada. [...] paradoxalmente, *eles também recriam alguns dos termos de sua própria segregação ao reinventarem simbolicamente a periferia como um gueto isolado, uma imagem importada do rap norte-americano* (CALDEIRA, 2011, pp. 301-2, grifo nosso).

³⁴⁹ CALDEIRA, Teresa. *Cidade de muros - crime, segregação e cidadania em São Paulo*. São Paulo, Edusp/Editora 34, 2003. Inclusive, essas considerações são feitas ao final de um texto sobre o rap que apresenta elementos importantes para sua crítica – especialmente com relação ao lugar autoritário do ponto de vista com relação às mulheres – assim como o reconhecimento da radicalidade do gênero. O que aponta ainda mais uma vez para a complexidade dessa forma.

O interessante a se notar nessa passagem é que aquilo que a autora havia corretamente identificado enquanto processo social - a criação de um modelo de segregação espacial que impõe separações - aparece para os movimentos periféricos como uma opção cultural equivocada, importada dos EUA e que, portanto, não guarda relação com o contexto segregado que a autora, entretanto, acabou de reconhecer. Aquilo que é a princípio identificado enquanto problema social com o qual a matéria artística deve se haver, converte-se em uma questão de importação de formas. A segregação deixa de ser um dado social para se tornar uma opção cultural entre outras, como se os rappers tivessem a possibilidade (ou necessidade) de escolher um ponto de vista alternativo (mais democrático e integrador) que lhes é sistematicamente negado na prática. Seguindo esse princípio podemos deduzir que o papel da arte é propor conciliações ali onde elas não existem, o que é também outra definição para ideologia. Estabelecido o descompasso, a autora pode seguir com seu raciocínio, ao qual acrescenta mais um passo:

Dessa maneira, eles constroem uma postura de autorreclusão *similar às práticas de reclusão das classes altas* e seu protesto contra a exclusão acaba *contribuindo para a reprodução de espaços segregados e intolerância* (Idem, pp. 301-2, grifo nosso).

Ignorada a matriz social do rap por meio de um jogo argumentativo que coloca as motivações sociais no plano das escolhas culturais, a autora pode voltar-se para as consequências sociais das escolhas culturais (a segregação que eles expressam é de matriz norte-americana, a despeito de caracterizar a sociedade brasileira), em um vai-e-vem argumentativo em que causa e efeito trocam de lugar a toda hora. Ora, se o problema básico do rap e da cultura periférica é uma inadequação cultural, a consequência lógica estaria em sua fragilidade estrutural, no resultado estético inferior, etc. Entretanto, essa forma imprópria tem forças para causar consequências sociais das mais perversas, contribuindo com o aumento da segregação que atravessa a sociedade. A perversidade maior no caso é que nesse movimento eles acabam por se tornar os equivalentes periféricos daqueles que são seus inimigos declarados. A periferia, fechada em si mesma, se transforma em uma espécie de “condomínio fechado” de pobre. A imagem mobilizada causa, no mínimo, estranhamento, especialmente quando comparada com a representação feita em “Diário de um detento” da periferia enquanto

espaço de segregação e reclusão (que a autora define como “autoreclusão”, o que em relação a presidiários adquire contornos bastante problemáticos). Ainda que as duas participem de uma mesma dinâmica de exclusão cujo sintoma é o muro simbólico e social que impede o estabelecimento de uma lógica coletiva e democrática, existe uma diferença básica entre a dinâmica do condomínio fechado e a da comunidade periférica: o lugar para onde aponta o fuzil em cada caso. A imagem de uma sociedade em guerra (condomínios fechados que apontam seus fuzis para periferia que responde apontando seus fuzis para os condomínios) não se sustenta, pela simples razão de que apenas um dos lados é sistematicamente morto³⁵⁰. Tomada enquanto mera escolha cultural inadequada, a condição real da periferia aparece como resultado *imaginário* pelo qual os coletivos culturais (e não a sociedade) serão, na sequência, *socialmente* culpados por não subverter.

Ao que tudo indica, a autora se ressentida de não poder participar do horizonte utópico do rap e, por ser excluída, irá considerá-lo fechado, antidemocrático e segregador. Dessa forma, os valores universais da democracia podem passar por cima do muro real e simbólico que bloqueia, na prática, a sua universalidade. Diante de um modelo estético que não aceita uma declaração de apoio distanciada e contemplativa, a autora opta por considerá-lo mais próximo da elite branca antidemocrática do que ela própria enquanto representante de um ponto de vista acadêmico. Sem querer nesse momento adentrar a complexidade dessa questão que, por outro lado, desde o início atravessa essa tese acadêmica, cabe considerar que um dos avanços que as chamadas políticas de identidade das “minorias” trazem à reflexão é precisamente a problematização desse lugar que se pretende fora dos conflitos que descreve, confortavelmente falando em nome dos que sofreram, sem fornecer condições necessárias para que esses sujeitos possam contar as próprias histórias.

Eles pensam a periferia como um mundo a parte, algo similar ao gueto norte-americano, um imaginário que nunca foi utilizado antes no Brasil para pensar as periferias (Idem, p. 318).

³⁵⁰ “Não se trata, pois, de nenhuma guerra civil entre pessoas de classes sociais diferentes nem mesmo de guerra entre polícia e bandidos. [...] Nestas mortes, os pobres não estão cobrando dos ricos, nem perpetrando alguma forma de vingança social, pois são eles as principais vítimas da criminalidade violenta, pela ação ou da polícia ou dos próprios delinquentes”. ZALUAR, Alba. Para não dizer que não falei de samba. NOVAIS, Fernando. (dir.) *História da vida privada no Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, vol. V, p. 296, 1998.

Tendo tornado a segregação uma questão de simples escolha dos rappers, desaparece do horizonte aquilo que consiste na matriz de sua força: a capacidade de articular uma resposta ética e estética a uma segregação que nada tem de imaginária. Mesmo aquilo que pode ser compreendido como um dos elementos que compõe a força do hip hop, a construção de um “imaginário que nunca foi utilizado antes no Brasil para pensar as periferias” - talvez porque nunca antes a periferia houvesse desenvolvido, conquistado e forjado de modo tão contundente uma voz a partir de onde pudesse definir-se - passa a ser sentido como defeito. Tampouco a noção de que o rap se pensa como um mundo a parte se sustenta, pelo menos na obra dos Racionais, desde que compreendamos o aspecto globalizado da concentração periférica:

Já que em breve a população urbana da Terra será maior do que a população rural (ou talvez, dada a imprecisão dos recenseamentos no Terceiro Mundo, isso já tenha acontecido), e já que os favelados serão a maioria da população urbana, não estamos tratando de modo algum de um fenômeno marginal. Estamos testemunhando o crescimento rápido de uma população fora do controle do Estado, que vive em condições meio fora da lei, com necessidade urgente de formas mínimas de auto-organização. Embora seja composta de trabalhadores marginalizados, ex-funcionários públicos e ex-camponeses, essa população não é apenas um excedente desnecessário: ela se incorpora de várias maneiras à economia global, pois muitos de seus integrantes trabalham como autônomos ou são assalariados informais, sem cobertura previdenciária adequada ou assistência médica. [...] Eles são o verdadeiro “sintoma” de *slogans* como “Desenvolvimento”, “Modernização” e “Mercado Mundial”: não um acidente infeliz, mas o produto necessário da lógica interna do capitalismo global (ZIZEK, 2011, p. 419).

Definido o particularismo segregacionista como modelo político privilegiado pela representação cultural periférica, a autora pode enfim definir os limites evidentes para o tipo de comunidade que se pode criar a partir daí. Note-se que a questão aponta para um problema real (qual comunidade os movimentos culturais periféricos são capazes de construir), especialmente para a própria periferia. Contudo, a resposta oferecida – de que tais movimentos culturais só fazem reproduzir sua própria condição de opressão – simplesmente considera como equivocados (ou impróprios) todos os

esforços de formação de uma comunidade periférica que, desse modo, nada tem a oferecer senão mais uma imagem da barbárie que todos conhecemos. O passo seguinte, já esperado, será definir os modos mais adequados para esses sujeitos reconhecerem-se politicamente, marcando a insuficiência de suas propostas por sua distância em relação ao paradigma privilegiado por certa esquerda - os movimentos sociais tradicionais, que possuem uma visão mais “consistente” da totalidade. Ou seja, precisamente aquilo a que o rap não pode recorrer, entre outras coisas porque os movimentos sociais ligados à esquerda tradicional debandaram da periferia nos anos 1990³⁵¹.

Suas evocações de justiça não são necessariamente feitas em termos de *cidadania e estado de direito – como era a dos movimentos sociais* (e, nesse sentido, seus clamores por justiça têm, por vezes, *uma preocupante similaridade com o modo como os comandos do crime organizado usam os mesmos preceitos*).

³⁵¹ D'ANDREA, Tiaraju Pablo. *A Formação dos Sujeitos Periféricos: Cultura e Política na Periferia de São Paulo*. Universidade de São Paulo, 2013. Não deixa de ser interessante nesse sentido a canção “Mil faces de um homem leal”, sobre Carlos Marighella, que integrou a trilha sonora do documentário sobre o militante comunista. Foi o parceiro Vinicius Pastorelli que chamou a atenção para um aspecto formal da canção, uma espécie de “desnível” ou inadequação entre as partes que tratam do Marighella (passado) e as que se dirigem para a periferia (presente). A figura do guerrilheiro comunista aparece distante, quase fantasmagórica, formado por um mosaico de referências que vão dos quadrinhos até personagens bíblicas, passando por versos de canção de protesto (“Pra não dizer que eu não falei das flores”). Até aí, o procedimento é o mesmo realizado pelas figuras bíblicas em “Jesus Chorou”, ou “Vida Loka (parte 2)”. Entretanto, as questões relacionadas à periferia também estão colocadas em termos mais genéricos que de costume (adiantando questões fundamentais que atravessam seu último álbum *Cores e Valores*), sem virem ancoradas em uma experiência mais concreta, como no geral acontece. Essa sobreposição que, por assim dizer, não se fecha, é a matriz do descompasso formal, que passa por essa falta de especificação e concretude de sua matéria. A relação entre a experiência concreta do Marighella e a realidade da periferia resulta muito mais abstrata que de costume, e sua articulação se dá por meio de figuras “externas” como o samba, a capoeira, que no contexto soam algo deslocado.

Ou seja, em “Marighella” aparecem sobrepostos uma série de distanciamentos - os Racionais, a periferia, o revolucionário de esquerda - que não é da mesma ordem da tensão entre as vozes que compõem o ponto de vista épico, pois nesse caso a sobreposição das diferenças não se dá no interior de um mesmo “proceder”, e as diferenças não representam a complexidade do sujeito periférico a se construir. Em suma, o conjunto pretende transmitir uma ideia de complementariedade, mas a forma insiste em marcar a distância que separa o sujeito revolucionário invocado e os *vida loka* para quem a canção se dirige. O interessante aqui é o que essa tensão aponta enquanto sintoma: a perspectiva mais crítica na canção atual entra em tensão e conflito com a perspectiva mais radical da esquerda revolucionária. Essa dificuldade de articulação formal por si só já fala algo da complexidade dos desafios atuais, entre eles a dificuldade de articular as lutas presentes nos termos que gostaria Teresa Caldeira, e os limites da esquerda em oferecer um horizonte simbólico de significação para a vida daqueles a quem ela, a princípio, representa.

Aqui creio que se apresenta a chave para compreensão da visão negativa da autora. Primeiro porque suas evocações por justiça não se realizam nos termos propostos pelos movimentos sociais, mais democráticos e inclusivos, o que facilitaria enormemente a aproximação e o diálogo (encontro) com sua perspectiva democrática. Mas principalmente, sua dificuldade em estabelecer a distância entre o crime organizado e o rap, cuja proximidade entre os preceitos – por exemplo, paz, justiça e liberdade - é visto como algo “preocupante”. Nesse ponto a diferença de perspectivas revela o irreconciliável, pois aqueles que são interlocutores privilegiados do rap – os bandidos – são claramente o ponto limite de seu conceito de democracia. Para o rap, a própria ideia de “justiça” tem diretamente a ver com o destino dos bandidos, e é nesse ponto que a antropóloga arrisca-se a comprar literalmente a imagem-armadilha presente em versos como os de Sabotage – a propósito, um ex-gerente do tráfico - “o crime é igual o Rap\ rap é minha alma”. O rap é considerado por ela como uma espécie de homólogo cultural dos valores do crime, seu porta voz, quando na verdade sua forma resulta de um jogo muito mais complexo: um gênero em diálogo e negociação com o crime – mas não só - que a partir desse lugar que a sociedade precisa rejeitar para se constituir a partir do medo e da segregação (o crime, mas também a própria periferia), propõe a construção de um espaço de mútuo aprendizado que projete uma alternativa utópica que, por hora, não se apresenta.

Fechado o circuito em que o rap e o crime são homólogos, caindo por assim dizer na armadilha criada pelo ponto de vista, ele pode ser visto como cumprindo a mesma função deste, legitimando aquilo que para a socióloga é um dos principais problemas do país: o caráter disjuntivo de seu processo de democratização, pautado em uma noção fragmentária e segregada do espaço público³⁵². Tanto o criminoso que privatiza o espaço público quanto o desejo homicida do proprietário recluso em seu condomínio são faces opostas de um mesmo modelo de dissolução em tudo contrários à democracia. Nesse sentido, o senso de Justiça do rap – o mesmo do crime - só pode ter por horizonte final a reprodução da segregação a qual tentou, sem sucesso, escapar. Ora, se é verdade que o crime e o rap partilham de um contexto desagregador comum, bem

³⁵² “Na verdade, o universo do crime indica o caráter disjuntivo da democracia brasileira de duas maneiras: em primeiro lugar, porque o crescimento da violência em si deteriora os direitos dos cidadãos; e em segundo, porque ele oferece um campo no qual as reações à violência tornam-se não apenas violentas e desrespeitadoras dos direitos, mas ajudam a deteriorar o espaço público, a segregar grupos sociais e a desestabilizar o estado de direito” (CALDEIRA, 2003, p. 56). Para a autora, aparentemente o rap e os movimentos culturais da periferia permanecem presos a esse paradigma.

definido pela autora, o lugar ocupado por ambos está longe de ser simétrico. Somente perdendo-se esse “detalhe” de vista, é que a necessidade de permanecer vivo – e, portanto, não aceitar passivamente a sentença de morte imposta pelo Estado – pode aparecer enquanto apologia à violência. É claro que, para estabelecer essa diferença, é necessário separar os diversos elementos que para o esquema interpretativo da autora aparecem conjugados. É precisamente por entre as sutis (e mortais) diferenças e aproximações entre crime, rap, trabalhador, vítima, agressor, etc., vividos no cotidiano da periferia, que o rap transita com seus trilhos. Ainda que do lado dos criminosos, o rap é um gesto de “amor fraternal”, que clama aos seus para que baixem suas armas (“falo pro mano que não morra\ mas também não mate”) de modo a construir uma verdadeira coletividade, que não está dada de modo tão transparente como parecem supor os conceitos-chave (cidadania, estado de direito, democracia) mobilizados pelo texto.

O movimento que escapa à autora é a própria necessidade de se passar do campo do crime para a esfera da legalidade sem a mediação da totalidade por ela pressuposta. O que permanece rasurado enquanto impossibilidade constitutiva para seu pensamento é precisamente o ponto de partida do rap: um lugar ao lado do bandido que não se confunde com ele, fundando uma nova identidade em um espaço a partir de onde se possa construir uma ordem social mais justa. Ora, tendo em vista que nosso modelo de Estado contraventor justifica sua própria ilegalidade pela produção em massa de corpos descartáveis que não podem ser tratados dentro da legalidade (eis a tautologia constitutiva do poder soberano, que constitui um corpo “essencialmente” fora da lei – o criminoso irrecuperável - para justificar sua própria ilegalidade³⁵³), um projeto que pretende encontrar meios de trazer esses não sujeitos à vida ataca o próprio núcleo negativo que permite a esse sistema existir. A impossibilidade histórica de se imaginar esse lugar de transfiguração é perfeitamente captado pelos depoimentos recolhidos por Gabriel Feltran em pesquisa de campo:

Em pesquisa de campo, ouvi recorrentemente de militantes: “Se eu dancei uma vez, sou dançarina? Por que é, então, que se eu trafiquei uma vez eu sou traficante?”. Sabotage usaria a mesma metáfora em seu rap: “Não sou chinês/ Às vezes fumei/ Sou fumante?” (FELTRAN, 2013, p. 56).

³⁵³AGAMBEM, Giorgio. *Homo Sacer. O poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte, UFMG, 2004.

Quais os lugares existentes no país onde um ex-traficante ou ex-presidiário pode efetivamente constituir-se enquanto não criminoso? De acordo com o professor Michel Misse, que investiga os diversos processos de sujeição criminal no Brasil, existe uma complexa afinidade entre algumas práticas criminais e certos tipos sociais, marcados pela cor, pobreza e estilo de vida, cujos crimes se “diferenciam de todos os outros autores de crime”³⁵⁴. Tais sujeitos não são criminosos comuns, mas essencialmente “marginais”, “violentos”, “bandidos”, etc., sendo punidos não pelos crimes cometidos, mas pelo próprio fato de serem criminosos “contumazes”, dotados de uma subjetividade essencialmente criminosa, má e irrecuperável. Esse processo de “sujeição criminal” criminaliza sujeitos, e não cursos de ação: “trata-se de um sujeito que “carrega” o crime em sua própria alma; não alguém que comete crimes, mas que sempre cometerá crimes, um bandido perigoso e irrecuperável. Alguém, portanto, que se pode desejar naturalmente que morra, que pode ser morto, que seja matável”³⁵⁵. A própria ideia de que esse sujeito possa deixar a vida do crime soa como absurda e inverossímil, porque o crime é aquilo que ele é, e não o conjunto de ações que ele pratica³⁵⁶.

A mera existência de uma figura como Sabotage, portanto, – ex-gerente do tráfico da Favela da Paz na zona Sul de São Paulo e autor de um dos mais brilhantes álbuns de rap nacional – demonstra o caráter contra hegemônico do rap em sua dimensão radical, ao oferecer um lugar real onde esse não-sujeito pode criar para si uma identidade. Ao mesmo tempo, revela a fragilidade dessa posição ambivalente - que retira sua força de uma proximidade real com o universo que pretende subverter - incapaz de manter o rapper vivo mesmo tendo ele abandonado definitivamente o tráfico

³⁵⁴ MISSE, 2010, p. 18.

³⁵⁵ Idem, *ibidem*; p. 21.

³⁵⁶ Não por acaso, o processo de trazer o criminoso de volta à norma e à sociabilidade convencional é considerado como um verdadeiro ato de “conversão” em que o sujeito “nasce de novo”, agora para Jesus. Não é raro que “esse processo se realize estritamente sob a forma de uma conversão religiosa” *stricto senso*, especialmente no interior das igrejas neopentecostais (MISSE, 2010, p. 27). Nesse caso, o sujeito abandona sua antiga vida para integrar a comunidade dos eleitos, com outros códigos de valores, regras e normatividade específica. Esse processo é marcado por um gesto de ruptura radical, o abandono total de sua vida anterior tomada pelo pecado. Creio que essa é uma das principais diferenças entre a ética neopentecostal e a das chamadas estéticas da periferia, como o rap ou o testemunho de ex-presidiários: nelas também acontece uma ruptura e um desejo de reintegrar-se à norma, mas o sujeito não *demoniza* sua vida anterior. Ao contrário, procura manter-se em alguma medida ligado à sua comunidade. Sua vitória pessoal é interpretada como uma conquista que só foi possível por tudo aquilo que ele viveu junto a ela. Não a vitória de Cristo (sua nova vida) contra o demônio (sua antiga vida), mas um exemplo vivo de que sua própria comunidade nunca foi exclusivamente demoníaca.

anos antes. Como explica seu parceiro Rappin' Hood, “O exemplo dele prova que o hip-hop salva, ele era um homem regenerado. O problema é que ele esqueceu o passado, mas o passado não esqueceu dele”³⁵⁷. Sabotage foi assassinado em 24 de janeiro de 2003, em um ajuste de contas entre seus antigos rivais, que não “se esqueceram” de seu passado.

A formação do ponto de vista épico

Como todo juízo ideológico, as críticas ao caráter importado e “impróprio” do rap, comuns desde seu aparecimento, contém um momento de verdade. Nesse caso, a percepção correta de que o gênero se contrapõe a certa concepção de brasilidade, afastando-se de uma relação imediata com valores tomados como nacionais, assim como de certa representação dos pobres no país. Obviamente, a distorção ideológica ocorre no passo seguinte, quando essa diferença é introduzida no interior de um sistema prévio de valoração, que categoriza a “novidade” do rap como marcada pela falsidade por se afastar do paradigma tido por mais adequado. Tal movimento torna-se possível a partir de um recalçamento ideológico fundamental da história do movimento e do próprio processo de construção dessa perspectiva que, dessa forma, pode ser definida enquanto transposição integral de um modelo previamente definido. Ora, basta um breve retrospecto da obra dos Racionais para se reconhecer o quanto esse ponto de vista é resultado de um longo e complexo processo de maturação, que tem como um dos aspectos decisivos precisamente a necessidade de resolver o problema do deslocamento do ponto de vista em relação a seu contexto periférico.

Desde seu primeiro trabalho, *Holocausto Urbano*, de 1990, uma das questões principais apresentadas pelo grupo é a denúncia dos diversos tipos de opressão contra a periferia. Já a faixa de abertura “Pânico na Zona Sul” apresenta muitos dos temas que irão percorrer toda sua obra: o abandono da periferia pelo resto da sociedade (“E nós estamos sós \ ninguém quer ouvir a nossa voz”), a violência (“Justiceiros são chamados por eles mesmos \ matam humilham e dão tiros a esmo”), a crítica à mídia sensacionalista e à opinião pública sedenta de sangue (“o sensacionalismo pra eles é o máximo \ acabar com delinquentes eles acham ótimo”), o compromisso com o retrato da realidade que não aparece nessa mídia (“Racionais vão contar \ a realidade das ruas”), a conscientização da comunidade (“vimos falar que pra mudar \ temos que parar de se

³⁵⁷ PENNA, 2013, p. 243.

acomodar”), e a necessidade de fortalecimento da própria periferia (“Pois quem gosta de nós somos nós mesmos \ tipo porque ninguém cuidará de você”). Em outras canções surgem mais temas recorrentes, como o racismo (“Racistas otários”), a traição feminina (“Mulheres vulgares”) e a crítica aos próprios membros de sua comunidade que “fazem o jogo do sistema”, contribuindo para a marginalização de todos.

O propósito de denunciar o cotidiano violento, o descaso das instituições e o abandono da periferia, portanto, está presente desde o início na obra dos Racionais, podendo ser definido como uma das razões de ser do próprio rap, ao lado da necessidade de conscientização da comunidade periférica. Além disso, o disco introduzia diversas novidades no cenário cultural brasileiro, com seu ponto de vista produzido por fora do *mainstream*, uma enunciação carregada de agressividade que foge aos parâmetros da canção popular, uma forma estética nova, articulada a um discurso de crítica social contundente e contra hegemônico, além da centralidade da periferia que expressava um claro desejo de falar por si mesma.

O compromisso com essa perspectiva crítica irá marcar toda trajetória do grupo, ainda que assumindo contornos e matizes diversos. Contudo, essa permanência junto à periferia não deve passar a impressão errônea de que essa obra permanece sempre “no mesmo lugar”, sobretudo para aqueles que não partilham de seus códigos. Essa coerência - que vem sendo cada vez mais contestada³⁵⁸ - é sempre resultado de um complexo processo em que, ao final, nem os raps nem a periferia permanecem os mesmos. Em certo sentido, correr junto com a periferia significa nunca estar parado em um mesmo lugar, como indica a abertura de “Capítulo IV, versículo III”. Não acompanhar essas mudanças faz perder de vista um dos aspectos que contribuem decisivamente para a qualidade desse trabalho: a capacidade de incorporar formalmente e participar ativamente das diversas transformações da comunidade periférica. É precisamente essa a dialética a se captar, a necessidade dessa obra mudar constantemente para ocupar o “mesmo” lugar, propondo a cada passo uma reflexão em profundidade sobre seu próprio posicionamento.

³⁵⁸ Ver, por exemplo, o texto de Walter Garcia em relação a presença de Edi Rock no programa do Luciano Huck. GARCIA, Walter. O novo caminho de Edi Rock. *Le monde diplomatique: Brasil*, ano 7, n. 76, nov. 2013.

Em sua dissertação de mestrado, o pesquisador Charleston Lopes³⁵⁹ trata precisamente desse processo de adensamento da perspectiva crítica do grupo ao longo dos seus trabalhos. Nesse sentido ele analisa uma particularidade importante presente em *Holocausto Urbano*, que pode ser definida em termos de estrutura discursiva. Todas as canções desse disco apresentam prioritariamente um *discurso argumentativo*³⁶⁰, e mesmo aquelas que trazem a descrição de alguma cena – “Hey boy”, “Mulheres vulgares” e “Pânico na zona sul” - essa acaba servindo como uma espécie de “pano de fundo” a partir do qual o sujeito vai desfiar seus argumentos. Tal aspecto discursivo é fundamental, e marca uma importante diferença em relação ao modelo narrativo que estivemos acompanhando até aqui, indicando que nesse momento inicial o grupo ainda não havia encontrado aquele modelo que será fundamental para a constituição de sua forma épica. Basicamente, o foco da canção vai estar aqui mais nos juízos do rapper a respeito dos assuntos por ele denunciados do que nos acontecimentos em si. Seu ponto de vista, estruturado principalmente a partir de juízos e julgamentos, é o meio por onde se tem acesso aos acontecimentos, propostas, críticas, alternativas, etc³⁶¹. Essa estrutura é predominante em todas as canções do disco:

Eu vou lembrar que ficou por isso mesmo
E então que segurança se tem em tal situação
Quanto terão que sofrer pra se tomar providência
(Pânico na Zona Sul)

Eu digo a verdade, você me ironiza
A conclusão da sociedade é a mesma
que, com frieza, não analisa, generaliza
e só critica, o quadro não se altera e você
ainda espera que o dia de amanhã será bem melhor

³⁵⁹ LOPES, Charleston Ricardo Simões. *Racionais MC's: do denunciamento à virada crítica*. Universidade de São Paulo, no prelo.

³⁶⁰ LOPES, 2014, pp. 60-2.

³⁶¹ A organização subjetiva é um dos aspectos definidores do discurso argumentativo: “Quaisquer que sejam os detalhes e as variações de um idioma a outro, todas essas diferenças se reduzem claramente a uma oposição entre a objetividade da narrativa e a subjetividade do discurso. E acrescenta que é preciso indicar que se trata no caso de uma objetividade e subjetividade definidas por critérios de ordem propriamente linguística: é “subjetivo” o discurso onde se marca, explicitamente, ou não, a presença de (ou a referência a) eu” GENETTE, Gerard. *Fronteiras da Narrativa*. In: BARTHES, Roland. *Análise estrutural da narrativa*. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, p. 268, 1972.

(Beco sem saída)

Eu vou dizer porque o mundo é assim.

Poderia ser melhor mas ele é tão ruim.

Tempos difíceis, está difícil viver.

Procuramos um motivo vivo, mas ninguém sabe dizer.

(Tempos difíceis)

Ainda segundo Charleston Lopes, esse modo de organização narrativa presente em *Holocausto Urbano* é resultado da posição ocupada pelo rapper em relação a sua comunidade, tal como representada pelas canções. Este continuamente oscila entre “ser a voz da periferia”, integrando-se a ela, e ser uma “voz pela periferia”³⁶², que em alguma medida se separa dela. O efeito geral é o de uma voz que assume certa condição de “verdade” na organização de sua matéria, garantindo uma posição de “distinção” em relação a seu contexto:

Isto é, embora de periferia, *o papel assumido pelo ponto de vista do rapper na organização das canções o alça a outro patamar em relação à própria periferia*. Uma postura, digamos, descolada, manifesta sobretudo na autoridade do denunciamento, assentada numa prerrogativa de quem sabe mais, o que acarreta realmente o efeito de distinção, que chega ao limite da desqualificação entre a voz do rapper e a comunidade. “Então, príncipe dos burros, limitado/ Nesse exato momento foi coroado/ Diga qual a sua origem, quem é você!/ Você não sabe responder”. (“Negro limitado”) [...] Nesse viés, a dicção assume um tom, por assim dizer, moralista, com o rapper no papel de transmissor e portador do conhecimento, um tom mesmo professoral. (Idem, pp. 45-6, grifo nosso).

Podemos dizer que essa superioridade do ponto de vista é obtida por meio de dois expedientes contraditórios e complementares. Como em toda a obra dos Racionais, *Holocausto Urbano* estabelece uma diferença muito clara entre um *lá* fora da periferia, e um *cá*, que é a comunidade a partir de onde fala o rapper. A autoridade deste em relação aos que estão do lado de lá decorre de sua relação orgânica com a comunidade, na condição de quem conhece o que se passa do lado de cá: “Então quando o dia escurece\ só quem é de lá sabe o que acontece\ ao que me parece prevalece a ignorância\

³⁶² LOPES, 2014, p. 41.

e *nós* estamos sós\ ninguém que ouvir a *nossa voz*” (“Pânico na zona sul”). O rapper tem autoridade para falar sobre o que se passa porque vive aquela realidade, sendo portador de uma verdade que está vedada para quem é de fora: “A burguesia, conhecida como classe nobre\ tem nojo e odeia a todos nós, negros pobres” (“Beco sem saída”). Por outro lado, ao organizar a matéria narrada a partir de um ponto de vista subjetivo, essa realidade periférica da qual o rapper afirma participar *não comparece objetivamente nas cenas descritas*, o que a coloca em uma posição distanciada, descolada de seu referente não encenado. Para o interlocutor de “lá” a única referência àquela realidade que ele desconhece será o ponto de vista do rapper que, entretanto, se constitui enquanto “verdadeiro” na medida em que faz desaparecer a alteridade periférica, colocando-se na posição de porta voz desta. A condição de verdade do discurso do rapper decorre dessa posição que “dubla” aquilo que os sujeitos periféricos teriam para dizer, reafirmando assim a condição de sujeitos sem voz a quem “ninguém quer ouvir”.

Precisamente por sua fragilidade, o aspecto mais problemático desse discurso se apresenta quando ele dirige seu tom acusatório para os próprios membros da comunidade, deixando transparecer certo ar de superioridade que por vezes se aproxima do mesmo tom de desprezo que destila contra os playboys. Nesses momentos, o discurso de autoridade assume um tom francamente autoritário:

Mas muitos não progridem *porque na verdade assim querem*

Ficam inertes, não se movem, não se mexem

Sabe por que se sujeitaram a essa situação?

não pergunte pra mim, tire você a conclusão

Talvez a base disso tudo esteja em vocês mesmos

E a consequência é o descrédito de nós negros

Por culpa de você, que não se valoriza

Eu digo a verdade, você me ironiza [...]

O quadro não se altera e você

Ainda espera que o dia de amanhã será bem melhor

Você é manipulado, se finge de cego

(Beco sem saída)

O olhar do rapper é construído em oposição a esse lugar ocupado pela “maioria da população”. Seu ponto de vista é o do sujeito não alienado, que não se acomoda diante da opressão e é capaz de agir livremente, escapando dos constrangimentos que

atingem o restante da comunidade por conta de sua força de vontade (“Esse é o meu ponto de vista, não sou um moralista\ deixe de ser egoísta, meu camarada, persista\ É só uma questão: será que você é capaz de lutar?”). O rapper é aquele que luta, que tem coragem, afastando-se nesse movimento da sua comunidade, que permanece “inacreditavelmente” inerte, sem fazer nada (“E hoje o que fazemos\ Assistimos a tudo de braços cruzados\ Até parece que nem somos nós os prejudicados”). Nesse sentido, aproxima-se da periferia a partir de um lugar de superioridade, orgulhoso de possuir uma verdade e mesmo uma cultura que a maioria não possui (“a maioria da população, carente de educação e cultura”)³⁶³. Percebe-se claramente um forte desejo de “liderança” nessa voz.

Construída entre dois impulsos contraditórios não articulados – representar e se afastar da periferia – a “saída” para o ponto de vista nesse momento é elevar sua argumentação à condição de verdade, portadora dos “reais” valores periféricos. Aquilo que aparece enquanto demonstração de força, seu tom autoritário, esconde na verdade uma profunda fragilidade de base que atravessa todo o conjunto. O grau de generalização presente em alguns momentos da argumentação para sobre o vazio, marcando no próprio corpo do texto a distância com o contexto que este afirma representar. Essa fragilidade torna-se ainda mais evidente na canção “Tempos difíceis” que, salvo engano, apresenta o momento de maior generalização argumentativa de toda a obra dos Racionais. Para um ponto de vista que se legitima pelo conhecimento da realidade periférica (“Só quem é de lá sabe o que acontece”), os argumentos apresentados nessa canção soam extremamente parecidos com os que se pode acompanhar em qualquer noticiário jornalístico: poluição, destruição do planeta, corrupção, Aids, etc. A realidade periférica basicamente desaparece sob um destilar

³⁶³ É importante ressaltar a relevância que a formação teórica assumia para os rappers paulistanos nesse momento, acompanhando a guinada crítica da chamada segunda geração do rap americano, composta por artistas como Eric B., Rakim, NWA e, sobretudo, Public Enemy. Os temas do racismo e da negritude veiculados pelos videocliques iam ao encontro do desejo de maior politização do rap paulistano, em sua passagem da São Bento para a Praça Roosevelt. Segundo depoimentos, por essa época tornou-se quase que obrigatório que os rappers se detivessem sobre livros que tratassem da história do racismo e da resistência negra transatlântica, tanto por um desejo de maior politização (como se pode observar pela relação do hip hop com o Sindicato Negro, ou por sua articulação com setores do movimento negro como o Geledés) quanto para acompanhar as últimas novidades do rap americano. Conforme atesta um participante dessa movimentação inicial do rap: “Você começou a ver grupos de rap muito mais com livro embaixo do braço que com um disco ou revista sobre música. Quer dizer, acho que foi uma fase importante e necessária politicamente (...) em compensação a gente discute até hoje o empobrecimento musical” (Clodoaldo – grupo de rap Resumo do Jazz). Ver SILVA, José Carlos G. *Rap na Cidade de São Paulo: Música, Etnicidade e Experiência Urbana*, Universidade de Campinas, 1998.

jornalístico de temas que não são aprofundados. Temos aqui um excelente exemplo, por contraste, dos ganhos estéticos que a aproximação formalmente construída com o ponto de vista periférico irá ocasionar na obra dos Racionais.

O mundo está cheio, cheio de miséria.
Isto prova que está próximo o fim de mais uma era.
O homem construiu, criou, armas nucleares.
E ao aperto de um botão, o mundo irá pelos ares.
Extra, publicam, publicam extra os jornais
Corrupção e violência aumentam mais e mais.
Com quais, sexo e droga se tornaram algo vulgar.
E com isso, vem a AIDS pra todos liquidar.
A morte, enfim. Vem destruição, causam terrorismo.
E cada vez mais o mundo afunda num abismo.
(Tempos difíceis)

O importante a se notar é que a generalidade algo vazia desse discurso presente em *Holocausto Urbano* é antes de tudo efeito de um problema estético, posto que a forma não consegue realizar aquilo a que se propõe. A verdade que ele anuncia está presente em sua voz, na qual o ouvinte “do lado de lá” deve se fiar porque ele é da periferia e sabe o que acontece. Entretanto, esse saber é construído como exceção à periferia, composta por sujeitos acomodados contra os quais a voz também se dirige. O ponto de vista apresenta “um ar de supremacia cujo desdobramento estabelece uma relação que se quer horizontal, mas que resulta esteticamente vertical, nas posições estáticas entre o rapper e o ouvinte”³⁶⁴. Cria-se, portanto, um descompasso formal entre o que a canção exige – um ponto de vista que se legitima por estar próximo à periferia - e o que ela apresenta como resultado – uma voz que marca distância da periferia, chegando ao limite de reproduzir clichês violentos contra os mais pobres, muito provavelmente produzidos pelo mesmo “sistema branco” ao qual pretende se contrapor.

No trabalho seguinte *Escolha seu caminho*, de 1992, esse conjunto de contradições retorna com maior vigor. O foco das duas canções presentes no EP (“Voz ativa” e “Negro limitado”) será tanto a valorização da cultura negra quanto o ataque direto aos moradores da periferia que permanecem alienados de seus problemas (“Dizem que os negros são todos iguais\ Você concorda\ Se acomoda então, não se

³⁶⁴ LOPES, 2014, p. 66.

incomoda em ver\ Mesmo sabendo que é foda\ Prefere não se envolver\ Finge não ser você\ E eu pergunto por que?\(Você prefere que o outro vá se foder”). Uma vez que o interlocutor agora é apenas aquele que está do “lado de cá”, o rapper sente-se livre para assumir seu ponto de vista de cima, legitimando-se por manter um compromisso com a cultura negra que falta a seus interlocutores acomodados e “limitados”, inclusive intelectualmente. Quando questionado a respeito de seu sentimento de superioridade, o rapper assume tranquilamente o lugar superior do mestre (ou líder) que está absolutamente certo de seus caminhos e opções:

“Então, vocês que fazem o RAP aí, são cheios de ser professor,
falar de drogas, policia e tal, e aí, mostra uma saída,
mostra um caminho e tal, e aí?”
Cultura, educação, livros, escola.
Crocodilagem demais.
Vagabundas e drogas.
A segunda opção é o caminho mais rápido.
E fácil, a morte percorre a mesma estrada é inevitável.
(Negro limitado)

Fazendo um exercício de imaginação, no mais confirmado pela colagem de trechos de fala em “Negro limitado” (vozes dissonantes que só comparecem para legitimar o ponto de vista da canção) é possível pensar no conjunto de repostas dadas por aqueles que se viam atacados pelo ponto de vista expresso em *Holocausto Urbano*, sempre lembrando que o disco – e aquilo que a agressividade inédita de seu ponto de vista trazia de novidade e contundência - fez grande sucesso no interior do movimento hip hop, ajudando a alavancar os Racionais como grande nome do rap nacional. De qualquer forma, as canções em certo sentido pressupõem (e mesmo representam) as repostas raivosas às não menos agressivas críticas feitas no trabalho anterior, e que podem ser reduzidas à expressão: “mas quem vocês pensam que são, afinal de contas, para nos criticar assim?”. Busca-se, dessa forma, deslegitimar a autoridade pressuposta pelo acusador, ou pelo menos expor a contradição de seu ponto de vista. Mas, diante desse questionamento feito por aqueles que a canção pretende representar - que adquire pertinência por conta da fragilidade estrutural que procuramos acompanhar – podemos dizer que a postura inicialmente assumida pelo grupo foi a *militante conservadora*, que conserva uma ideia de comunidade negra imaginária a partir de onde pode lançar

acusações para a realidade afastada de seu conceito. No limite, tal postura acaba por reproduzir internamente a violência e o distanciamento que também fazem o jogo do sistema. É nesse sentido que “Voz ativa” acaba reproduzindo, inclusive no tom, muitas das críticas que são feitas contra a periferia pelos que estão de fora: o controle das massas pela televisão, a alienação do negro que “esquece” que é explorado (“mais da metade do país é negra e se esquece\ que tem acesso apenas ao resto que ele oferece”), a “limitação” da cultura, etc. Até o carnaval, uma festa que só existe por meio da luta dos negros no país, é criticado enquanto espaço “vendido” de alienação. Seus versos finais representam bem essa posição problemática do rapper, que ao mesmo tempo que afirma a necessidade de se orgulhar da comunidade periférica, constrói uma canção na qual os elogios são todos para seus próprios valores, afastados dos demais:

Gostarmos de nós, brigarmos por nós
Acreditarmos mais em nós
Independente do que os outros façam
Tenho orgulho de mim, um rapper em ação.
(Voz ativa)

É nesse momento que as acusações de que o discurso dos Racionais adota um tom “racialista” importado do rap americano, totalmente “inadequado” para tratar do contexto brasileiro, fazem mais sentido. Não exatamente por aquilo que elas próprias acreditam - que as discussões do movimento negro global não são adequadas para tratar nossa realidade mestiça (caberia perguntar o que as torna mais “impróprias” que a linhagem alemã do marxismo, por exemplo) – mas porque nesse momento tais valores são utilizados sobretudo enquanto dispositivo de poder, um “lugar de saber” raivosamente atirado contra a própria periferia. Um tratamento de choque que pretende “despertar” seus irmãos adormecidos, que tem por efeito a reduplicação do silenciamento e desqualificação de sua voz. Os caminhos e alternativas possíveis aparecem enquanto dados prontos, marcados por oposições binárias que fazem do carnaval um problema para os negros brasileiros, que precisam importar um líder ao estilo de Malcolm X, uma personagem histórica decisiva para a estruturação do pensamento do grupo em seus momentos iniciais, especialmente para o jovem mano

Brown³⁶⁵. (“Precisamos de um líder de crédito popular\ Como Malcom X em outros tempos foi na América\ Que seja negro até os ossos, um dos nossos\ E reconstrua nosso orgulho que foi feito em destroços”). Mal se disfarça que aqueles que estão mais próximos dessa posição de liderança são os próprios rappers.

O problema aqui não está em incorporar a perspectiva revolucionária dos líderes negros afro-americanos, tão “alienígena” quanto qualquer outro modelo teórico em país de periferia. Da mesma forma, devemos salientar que muito do que se afirma nos dois primeiros trabalhos do grupo é, de fato, bastante pertinente. A alienação e desunião da comunidade negra periférica e a correspondente necessidade de se recuperar o orgulho de viver na periferia, a desinformação promovida pela grande mídia, o desaparecimento do negro de programas televisivos, a mercantilização do carnaval carioca, o extermínio do jovem negro de periferia, são todos problemas reais que ainda hoje afetam o país de forma devastadora. O problema a que nos referimos não é, pois, de conteúdo, mas sim de forma, que nesse caso transforma esse saber em instrumento de silenciamento, e acaba por reproduzir a dinâmica social contra a qual procura se opor. Pode-se mesmo dizer que em seus piores momentos o ponto de vista realiza precisamente aquilo que critica nos negros “alienados” e “acomodados”, reproduzindo a opressão e contribuindo para a desunião e fragmentação da sua comunidade. Como nesses versos de “Negro limitado” em que as críticas raivosas chegam ao limite da ofensa, e o saber que deveria ser compartilhado com a comunidade para a construção de uma identidade coletiva é celebrado enquanto instrumento de distinção: “Vive contando vantagem, se dizendo o tal\ *Mas simplesmente, falta postura, QI suficiente*\ Me diga alguma coisa que ainda não sei \Malandros como você muitos finados contei \ *Não sabe se quer dizer \ Veja só você, o número de cor do seu próprio RG*\ Então, *príncipe dos burros, limitado*\ Nesse exato momento foi corado”.

Vistos à distância, o efeito geral desses discos iniciais aponta para certa fragilidade resultante de sua contradição interna entre a intenção doutrinária do rapper e a necessidade de se criar uma voz coletiva, o que não desqualifica o caráter inédito desse ponto de vista. Ao contrário, demonstra precisamente seu grau de complexidade que tem de se haver com questões colocadas por sua própria dimensão não previsível

³⁶⁵ “Eu não gosto mais ou menos das coisas. Tudo que eu gosto eu sou fanático, tá ligado? Tipo fanático religioso. Se sou santista, ou se gosto de rap, sou fanático, se sou preto, sou fanático pela minha cor. Quando eu li o Malcolm X eu fiquei louco, fiquei fanático. Virei uma bomba ambulante. Quase fiz umas merdas” (Mano Brown na Perseu Abramo).

em relação ao sistema instituído. A posição dos Racionais nesse momento os tornava “alienígenas” não em relação aos valores nacionais - que o conceito de importação faz pressupor, mas que não é um pressuposto interno à sua obra - mas em relação à sua própria comunidade, o que é algo muito mais delicado, especialmente para eles próprios. Não por acaso, a solução para o impasse não vai ser dada pela aproximação com os valores mais “amplos” da brasilidade mestiça, mas a partir de uma radicalização formal dos vínculos com a periferia. Aliás, é o próprio Brown que reconhece em entrevista mais recente esse e outros aspectos problemáticos dessas obras iniciais, marcados por um distanciamento de quem assume um tom de “senhor da verdade”:

Minhas músicas hoje são mais claras que essa aí [referindo-se a “Pânico na zona sul”]. Essa música era meio confusa. Conforme o tempo vai passando, você vai conseguindo, *você se aproxima das pessoas para as quais você fala*. [...] Mas na música eu ainda não conseguia falar o que eu queria falar. Eu tinha medo de falar gíria, medo de ser mal interpretado, medo da música ser vulgar. Hoje em dia não me preocupo com isso mais. Eu tenho que mostrar o que eu sou, e não tentar mostrar outro tipo de personalidade que não sou. Se você vê as antigas e as novas, você vai ver como é. As novas, nós somos nós mesmos. Mais nós. [...] *Se ouvir (as antigas) grifo nosso vai ver que as palavras... parece que sou meio professor, meio universitário...tudo quase semi analfabeto, tudo estudou até o primeiro colegial, [...] E querendo falar pros caras da área mas parecendo que nós éramos outros caras.*[...] Tem música que eu nem canto porque tenho raiva da letra. “Voz Ativa”, mesmo, eu tenho raiva da música, não gosto das palavras, do jeito que elas são ditas. Parece um texto de jornalista, eu não sou isso aí! Eu sou um rapper. Sou um cara que rima a realidade, então rimo gíria. Rimo palavrão. Rimo tudo. Não posso rimar só palavras bonitas” (KHALILI, 1998, p. 18, grifos nossos).

Em 1993, apenas um ano após o lançamento de *Escolha seu caminho*, os Racionais lançam *Raio-X do Brasil*, que apresenta uma mudança radical na postura e na forma estética, que impressiona tanto pela radicalidade quanto pelo salto qualitativo. Não será possível investigar aqui as razões concretas que levaram a essa mudança radical, que humildemente recuava em sua agressividade defensiva para colocar em primeiro plano a necessidade de enunciação coletiva. Mas podemos em alguma medida relacioná-la com aquele que será um dos eventos chave para compreensão da sociedade

brasileira contemporânea. O chamado Massacre do Carandiru, ocorrido em 02 de outubro de 1992, intervenção assassina da Polícia Militar do Estado de São Paulo, que resultou na morte de pelo menos 111 detentos, na “mais violenta ação da história do já violento sistema prisional brasileiro”³⁶⁶. Esse trauma não superado estará no centro de diversas mudanças estéticas, culturais, políticas e sociais da periferia e do próprio Estado nos anos seguintes. Além disso, como bem recorda Tiaraju D’Andrea, ainda por essa época o Brasil será palco de mais dois massacres que chocaram o mundo. O assassinato de oito crianças e adolescentes na madrugada de 23 de julho de 1993, 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”³⁶⁷) e, cerca de um mês depois, em 29 de agosto de 1993, o assassinato por um grupo de extermínio de 21 moradores do bairro de Vigário Geral, também no Rio de Janeiro, sendo que a maior parte dos mortos não possuía nenhuma ligação com o tráfico. Confirmava-se assim que o genocídio ocorrido no Carandiru não só não havia sido um acidente, como se tornava uma norma que estava longe de se restringir apenas às cadeias do país.

Tendo ou não relação com esses acontecimentos traumáticos, o fato é que a partir de então os Racionais abandonam sua postura de distanciamento reativo que, no limite, marcava um afastamento entre os valores do rap e da periferia, para no ano seguinte recuar “humildemente” para o lado de seus manos, propondo uma perspectiva progressista de incorporação de pontos de vista divergentes unidos pela violência e pobreza a qual era necessário subverter. O grupo abandona aquela posição de autoridade que permitia cobrar aos “negros limitados” que escolhessem um dos caminhos oferecidos para ocupar, ele mesmo, a posição de interlocutor de seu próprio questionamento. O acerto da mudança - dado que um de seus objetivos é participar ativamente da construção de uma comunidade periférica - é comprovado pelo impacto do disco, especialmente na periferia. “Raio-X do Brasil” catalisava tanto a sensação de “fim de linha” da sociedade brasileira quanto as reações que começavam a ser articuladas pela periferia, com vistas à superação daquela situação histórica adversa:

³⁶⁶ D’ANDREA, 2013, p. 55.

³⁶⁷ Idem, ibidem; p. 56.

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 (D'ANDREA, 2013, pp. 49-50).

Em 1993 os Racionais escolhem seu caminho, mudando definitivamente os rumos do recém-surgido rap feito no Brasil. A partir de então, falar em impropriedade e cópia acrítica de padrões norte-americanos é passar por cima de aspectos fundamentais tanto de sua obra quanto da história da periferia. Se o movimento inicial foi o de elevar seu discurso à posição de verdade proferida por um mestre, o passo seguinte será o de recuar para junto de seus irmãos, assumindo-se na condição de apenas mais uma das inúmeras vozes da periferia, que se cruzam, tencionam, debatem, num movimento claro de descentralização de poder, em que o rapper recusa a posição de liderança para abraçar sua comunidade. Ele deixa de ser visto assim como um lugar distante de denúncia, que incita a população a acordar e sair do imobilismo, oferecendo alternativas tão certas quanto abstratas (educação, consciência, etc.), para constituir-se enquanto espaço simbólico onde tais alternativas poderão ser pensadas e construídas coletivamente, a partir das contradições presentes³⁶⁸. Formalmente essa mudança será marcada pela substituição do *discurso argumentativo* dos trabalhos anteriores por uma *lógica narrativa* de organização discursiva, que caracteriza o ponto de vista épico³⁶⁹. Para apreendermos melhor essa diferença, comparemos duas cenas - de *Holocausto Urbano* e *Raio-X do Brasil*, respectivamente - que tem como objetivo geral mostrar a situação de miséria e abandono da periferia:

São chamados de indigentes pela sociedade

A maioria negros, já não é segredo, nem novidade

³⁶⁸ Gesto esse que deve ser compreendido no interior de um movimento mais amplo de crescimento da produção cultural da periferia a partir dos anos 1990: “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” (D'ANDREA, 2013, pp. 181-2). Obviamente essa produção cultural não surge na década de noventa, mas é nesse período que ela sofre um crescimento vertiginoso e adquire uma significação nova.

³⁶⁹ “Sua estrutura é do tipo épico, não mais do dramático como em *Hey Boy*” (GARCIA, 2013, p. 89).

Vivem como ratos jogados,
homens, mulheres, crianças,
Vítimas de uma ingrata herança
A esperança é a primeira que morre
E sobrevive a cada dia a certeza da eterna miséria
O que se espera de um país decadente
onde o sistema é duro, cruel, intransigente
(Beco sem saída)

Equilibrado num barranco, um cômodo mal acabado e sujo
Porém, *seu* único lar, *seu* bem e seu refúgio
Um cheiro horrível de esgoto no quintal
Por cima ou por baixo, se chover será fatal
Um pedaço do inferno, aqui é onde *eu* estou
Até o IBGE passou aqui e nunca mais voltou
Numerou os barracos, fez uma pá de perguntas
Logo depois esqueceram, filha da puta!
(Homem na estrada)

No primeiro exemplo (“Beco sem saída”, de *Holocausto Urbano*) o interlocutor tem acesso à situação descrita apenas por meio dos juízos do rapper, que revela como a sociedade brasileira considera os pretos (“São chamados de indigentes pela sociedade”), como eles vivem (“Vivem como ratos jogados”), e os responsáveis pela situação (“O que se espera de um país decadente\ onde o sistema é duro, cruel, intransigente”). O lugar de “verdade” do discurso, que organiza os sentidos do texto, é a própria perspectiva do rapper, colocada em primeiro plano. Já no segundo caso (“Homem na estrada”, de *Raio-X do Brasil*), ainda que os mesmos elementos estejam presentes (a denúncia, a situação de precariedade da periferia, o descaso e a responsabilidade do estado), o princípio de organização é radicalmente distinto. Conforme já assinalado pela crítica³⁷⁰, pode-se dizer que o principal recurso estético utilizado nesse caso é a fusão da voz narrativa com a do personagem, que organiza a canção “na intersecção entre a ótica desse detento e a fabulação épica do narrador”³⁷¹. O efeito é criado pela passagem abrupta da primeira para a terceira pessoa, do “narrador onisciente” para o “discurso

³⁷⁰ LOPES, Charleston Ricardo Simões. *Racionais MC's: do denunciamento à virada crítica*. Universidade de São Paulo, no prelo; GARCIA, Walter. Elementos para a crítica da estética do Racionais MC's (1990 - 2006). *Ideias - Revista do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP*, v. 1, p. 81-110, 2013.

³⁷¹ LOPES, 2014, p. 73.

indireto livre”, que deliberadamente confunde os dois lugares³⁷². Nos versos iniciais o narrador está em terceira pessoa, como indica o uso do pronome “seu”, (“porém, *seu* único lar, *seu* bem e *seu* refúgio”), mas já no trecho seguinte o ponto de vista muda subitamente para primeira pessoa (“um pedaço do inferno, aqui é onde *eu* estou”), a tal ponto que é impossível definir ao certo se a imprecação final contra o descaso do IBGE (“Numerou os barracos, fez uma pá de perguntas \Logo depois esqueceram, *filha da puta!*”) é proferida pelo próprio narrador ou pela personagem. Se em “Beco sem saída” o lugar da “verdade” narrativa é o próprio olhar subjetivo do rapper que organiza a matéria e direciona seus sentidos, em “Homem na estrada” esse ponto de vista deliberadamente se confunde com o da personagem, “comprometendo-se radicalmente com o tipo social que este representa, ao mesmo tempo que dele guarda certa distância”³⁷³. Nesse caso, é a própria cena que oferece um parâmetro de organização dos sentidos, deslocando a primazia absoluta do olhar do narrador, pois, no limite, sequer é possível afirmar a quem pertence essa voz.

Os ganhos narrativos desse movimento de localização e concentração do olhar são evidentes, fazendo com que as canções abandonem aquele grau de generalização abstrata que fragilizava seu discurso. A partir de então serão apresentados em uma mesma narrativa uma grande diversidade de pontos de vista, avaliados e compreendidos em sua complexidade, sempre a partir de uma perspectiva que se coloca contra as elites. As canções passam a ser estruturadas por cenas dispostas como num palco, conforme definido em “Homem na estrada” (“Esse é o palco da história que por mim será contada”). Seu interlocutor privilegiado será cada vez menos aqueles que precisariam ser ensinados ou agredidos (boy, racistas, negros limitados, mulheres vulgares, mídia) - cuja presença antes confirmava a “necessidade” desse discurso - e mais a periferia em toda sua rede complexa de relações. Diversos pontos de vista serão sistematicamente representados, compreendidos, sobrepostos e recusados, sem que o caminho correto seja teleologicamente definido de antemão pelos rappers, mas sim julgados a partir da relação estabelecida com o conjunto. Como no caso de “Mano na porta do bar”, em que acompanhamos a trajetória de um “rapaz comum”, exemplo de humildade e consideração para a periferia, até que por conta da miséria e seu correspondente desejo de sair dela acaba optando pelo tráfico, um dos escassos caminhos de ascensão social

³⁷² GARCIA, 2013, p. 89.

³⁷³ Idem, *ibidem*.

oferecidos naquele lugar (“Viver pouco como um Rei\ ou muito como um Zé?”), o grande dilema dessa geração, como formulado em “Vida Loka parte II”). A partir dessa escolha, seu caminho será marcado pela ascensão financeira meteórica e decadência humana progressiva, que caminham no mesmo passo. O tom da canção oscila entre a celebração irônica do “sucesso” empresarial (verdadeiro), e seus custos sociais para a periferia e para o próprio sujeito. Toda a canção irá acompanhar essa dialética em que cada sucesso no mundo dos negócios implica em um incremento progressivo de violência e morte que atinge a todos - sua forma é sintetizada pelos versos “seu status depende da tragédia de alguém”.

O mano, outrora um exemplo para os seus, começa a trair seus irmãos, sem respeitar parceiros, mulheres ou crianças, levando a morte para dentro da comunidade (“usou e viciou a molecada daqui”) e contribuindo para o processo de desagregação coletivo. Nesse caso, ao mesmo tempo extremo e comum, a traição chega ao seu nível máximo, que faz do traficante um agente do sistema contra a comunidade até o ponto de se tornar parceiro do inimigo número um da periferia (“ele da baixa, ele ameaça, truta da polícia”). O desfecho inevitável dessas escolhas será uma morte solitária, não lamentada por ninguém (“não to entendendo nada, vários rostos sorrindo\ ouço um moleque dizer, mais um cuzão da lista”).

O que nos interessa especialmente aqui é a maneira como essas críticas são feitas, em comparação com o modelo anterior que condenaria sumariamente esse mano, ao considera-lo enquanto mal a ser extirpado. Aqui o julgamento não se torna menos rigoroso, ao contrário, ao descrever suas ações e práticas estas se tornam ainda mais condenáveis, e explicam a frieza e mesmo felicidade com que sua morte é recebida. Contudo, as opções feitas por esse sujeito serão analisadas a partir do ponto em que coincidem com a perspectiva de quem conta a história, especialmente as condições de pobreza e o desejo de sair da miséria. A condenação, dessa forma é inserida no interior de uma análise mais detida sobre as condições gerais dos acontecimentos, e as opções feitas pelo mano são julgadas não pelos valores individuais do rapper, mas a partir da análise dos efeitos perversos que atingem toda a comunidade. O objetivo mais amplo é substituir o desejo de vingança, que celebra o assassinato do traficante, pela vontade de Justiça:

Você viu aquele mano na porta do bar
Ultimamente andei ouvindo ele reclamar

Da sua falta de dinheiro era problema
Que a sua vida pacata já não vale a pena
Queria ter um carro confortável
Queria ser uma cara mais notado
Tudo bem até aí nada posso dizer
Um cara de destaque também quero ser
Ele disse que a amizade é pouca
Disse mais, que seu amigo é dinheiro no bolso
Particularmente para mim não tem problema nenhum
Por mim cada um, cada um
A lei da selva consumir é necessário
Compre mais, compre mais
Supere o seu adversário,
O seu status depende da tragédia de alguém,
É isso, capitalismo selvagem
Ele quer ter mais dinheiro, o quanto puder
Qual que é desse mano?
Sei lá qual que é
Sou Mano Brown, a testemunha ocular
Você viu aquele mano na porta do bar
(Mano na porta do bar)

Note-se que junto a uma descrição precisa das opções feitas pelo sujeito, com seus efeitos desastrosos, o narrador em diversos momentos pontua sua proximidade e seu desejo de não julgar ou justificar a condenação desse mano. Toda crítica é feita a partir da compreensão do modo de funcionamento do sistema, cujos valores são partilhados pelo próprio narrador (“Tudo bem até aí nada posso dizer\ Um cara de destaque também quero ser”), que compreende também a perversidade com que estes se apresentam na periferia por meio de alternativas escassas que no geral conduzem à uma vida precarizada ou à morte violenta. Dessa forma, a partir da consideração da complexidade das escolhas do traficante (uma necessidade imposta pelo modelo capitalista que exclui os pobres e ao mesmo tempo exige sua submissão integral; um desejo legítimo e partilhado por todos de sair da miséria; uma escolha condenável na medida em que prejudica sua comunidade; um caminho egoísta e solitário exigido pelo mundo dos negócios), brilhantemente condensadas em versos que revelam a movimentação vertiginosa desse olhar, serão feitas críticas contundentes que, entretanto, não reproduzem a satisfação sádica do resto da comunidade, postura essa que, no limite,

faz coincidir desejos de oprimidos e opressores no gozo com o extermínio. O rap propõe assim um padrão alternativo de relação com esse sujeito, afastando-se das opções e escolhas dele, mas reconhecendo nessa distância um fracasso de seu próprio projeto comprometido com uma coletividade que deve incluir também o bandido, que dentro da lógica do país é basicamente todo preto pobre. Não por acaso, a canção termina exatamente junto com a morte desse mano, alvejado pelas costas.

O “fio da navalha” no qual a canção se sustenta é o equilíbrio necessariamente precário que permite a ela permanecer ao lado de sua comunidade contra o traficante, ao mesmo tempo em que reconhece nesse mais um mano cuja morte beneficia aos de cima. A integridade de seu ponto de vista faz com que ele veementemente recuse aquilo que nesse mano serve aos interesses da lógica genocida do país e, ao mesmo tempo, acolha o que nele é parte de uma mesma comunidade, o que faz com que sua sobrevivência contrarie essa mesma lógica. Entretanto, como na prática se trata do mesmo sujeito, tal operação nada possui de simples, e a complexidade da canção irá acompanhar a complexidade do sujeito que nela é representado. Note-se que os discos anteriores contornavam o problema fazendo “desaparecer” a periferia, sempre aludida e nunca representada. Já aqui, cria-se um ponto de vista que *lamenta* a morte desse sujeito que será duramente criticado por fazer o “jogo do sistema” contra a periferia (mais criticado do que os antagonistas de “Negro limitado” e “Voz ativa”, porque ali se tratava de sujeitos alienados, não de homicidas). Afasta-se desse modo do consenso que aprova aquela morte (e que assim faz também o jogo do sistema) em nome de uma “comunidade por vir” que pressupõe a interrupção do círculo de morte, possibilidade que não está dada no presente e só pode ser conquistada violentamente. É a partir do enfrentamento da complexidade desse lugar, no esforço para acolher a alteridade radical (aquele que, dentro da periferia, mata seus parceiros) no interior do projeto de sobrevivência da comunidade periférica, que a canção procura construir sua perspectiva em oposição à lógica que, no limite, legitima o massacre do Carandiru. Trata-se de interromper a lógica de organização do sistema a partir da subversão de seu núcleo negativo, que constrói seres humanos enquanto sujeitos descartáveis. Reconhecendo-se que esse lugar pode ser ocupado por *qualquer um* da periferia, trata-se de sustentar que *ninguém* da periferia deve ocupá-lo, inclusive aqueles considerados culpados pelos próprios valores periféricos. O que não significa que as traições serão perdoadas ou esquecidas – os julgamentos são rigorosos - e sim que estas serão julgadas a partir de

uma normatividade ética própria, em benefício da comunidade e contra o sistema. O que, antes de tudo, significa permanecer vivo.

Diante dos impasses e contradições apresentados tanto pela sociedade (a banalização do extermínio como “solução” aceitável para a pobreza no país) quanto pela forma dos raps (o afastamento entre o discurso argumentativo e sua comunidade), os Racionais optaram pelo caminho mais difícil, radical e ousado ao incorporar em suas narrativas a trajetória de bandidos, considerados enquanto sujeitos (e não enquanto símbolos de uma marginalidade romantizada) que, a despeito de toda negatividade que comporta, não merecem o caminho sem volta que lhes é destinado pelo sistema. O rap propõe um processo de incorporação desse personagem, reconhecendo nele um “igual” (na medida em que a própria periferia é produzida pelo sistema enquanto marginal), ao mesmo tempo em que traça críticas radicais ao que nele deve ser recusado e combatido. O bandido será ao mesmo tempo o inimigo interno que trai os seus e aquele que deve ser reintegrado em nome dos vínculos comunitários. O outro que é o mesmo, lugar de uma possível normatividade outra. Daí a complexidade da movimentação desse olhar que precisa recusar e ao mesmo tempo incorporar esse mano, caminhando cuidadosa e sistematicamente por um campo minado. Como reconhecer nesse outro que representa a morte de sua comunidade (marcando, portanto, um limite concreto para sua realização) os caminhos para a formação de uma coletividade outra? É precisamente essa a complexidade a se enfrentar: a formação de vínculos comunitários em um contexto onde as opções se apresentam como um caminhar para a morte, em que tanto a morte quanto a vida do traficante são vitórias de um mesmo lado do sistema.

Progressivamente, tanto os Racionais MC's quanto o rap no geral (o que explica a centralidade do projeto cancional de Sabotage) irão reconhecer no destino do bandido e do marginal – naquilo que ele representa do grande Outro não integrável - o segredo da emancipação da periferia como um todo, uma vez que a produção do bandido preto pobre como “inumano” é condição de manutenção da normalidade social. Esse modelo narrativo que, entre outras coisas, permite que o ponto de vista narrativo não coincida necessariamente com as vozes presentes na canção, torna possível que as vozes de bandidos, ex-detentos e outros sujeitos que não possuem lugar positivo na sociedade possam ser ouvidas, contrariando a estratégia brasileira tradicional de silenciamento ou

dublagem, cujo objetivo final é evitar a construção de novos sujeitos³⁷⁴. A radicalidade do rap consiste também em reivindicar a inclusão desse sujeito cuja exclusão é a própria condição de existência do sistema, reconhecendo no dilema do detento e do marginal o seu próprio destino enquanto avesso da civilização brasileira.

Nota-se, portanto, em “Raio-X do Brasil”, um movimento claro de aproximação com o contexto periférico, que passa a ocupar o primeiro plano, tal como reconhecido por Maria Rita Kehl:

O tratamento de “mano” não é gratuito. Indica uma intenção de igualdade, um sentimento de *frátria*, um campo de identificações horizontais, em contraposição ao modo de identificação/dominação vertical, da massa em relação ao líder ou ao ídolo. As letras são apelos dramáticos ao semelhante, ao irmão: junte-se a nós, aumente nossa força [...] A força dos grupos de rap não vem de sua capacidade de excluir, de colocar-se acima da massa e produzir fascínio, inveja. Vem de seu poder de inclusão, da insistência na igualdade entre artistas e público, todos negros, todos de origem pobre, todos vítimas da mesma discriminação e da mesma escassez de oportunidades (KEHL, 1996, p. 96).

Tal desejo fica evidente desde o início do disco, onde percebe-se claramente o cuidado do ponto de vista no trato com sua comunidade: o olhar do rapper que se cola radicalmente ao do ex-detento em “Homem na Estrada”, o cuidado com o julgamento em “Mano na porta do bar”, a positividade da comunidade periférica em “Fim de Semana no Parque”, sistematicamente reforçada após cada crítica. É importante ressaltar também que, tirando “Juri racional” e “Parte II”, presas ao padrão anterior, todas as canções começam com algum sonho, ou perspectiva positiva violentamente interrompida. É evidente aqui o desejo de valorização do território periférico e seus

³⁷⁴ “O jornalismo de denúncia, solidário com o veredicto policial, desqualifica a aposta intelectual na pequena margem de diferença que possibilitaria a reintegração do traficante, reduzindo-o ao que supostamente nunca deixara de ser e à sua essência criminal. O resultado é que, entre uma estética glamourizante e outra criminalizante, avançamos muito pouco na reflexão sobre as mediações atuais entre a margem (a marginalidade, os “mal-nascidos”) e o centro, a objetivação de imagens estetizadas e criminalizadas dos meios da comunicação e a falta de meios de constituir novos sujeitos (mediadores) na cultura brasileira contemporânea” (PENNA. 2013, p. 184).

sujeitos, subvertendo a representação hegemônica enquanto depósito de vidas descartáveis, cuja representação mais acabada é a figura do bandido.

Note-se que um dos efeitos mais perversos dessa condição descartável da vida, e que apenas uma forma efetivamente comprometida com a periferia pode assumir sem participar de um gozo perverso, é que a desvalorização da vida do pobre não se dá apenas dentro de outras classes, mas entre os próprios pretos pobres que se matam, ou desejam que o marginal morra, exigindo uma atuação mais “rigorosa” da polícia. A vida nesse contexto perverso é considerada descartável também por aqueles que são as principais vítimas desse sistema. O jovem pobre não será encarado com desconfiança e medo apenas por comerciantes, outros jovens de classe média e pelos sistemas de “proteção” das cidades (policiais, vigias, seguranças de lojas comerciais, etc.), mas também por outros pobres, jovens ou adultos, que reconhecem em seus pares marginais em potencial. Por outro lado, para o jovem bandido “sem nada na cabeça”, a vida do morador da periferia também vale muito pouco (“tem mano que te aponta uma pistola e fala sério \ explode sua cara por um toca-fita velho”). Daí que a valorização da vida a partir da criação de laços comunitários é um projeto fundamental para todos os movimentos culturais de periferia, que buscam uma mudança de mentalidade, sobretudo de seus próprios moradores.

Também a generalidade do “sistema” irá ganhar representação mais concreta a partir desse disco. O inimigo ganhará nome e sobrenome, sendo identificado por seu modo específico de atuação. São instituições como IBGE, IML, Febem, além de drogas, bebidas, cocaína, noticiários sensacionalistas, compreendidas a partir da função que cumprem na periferia - e não por um julgamento “moralista” qualquer. Da mesma forma, as escolhas e perspectivas do rapper e de sua comunidade são confrontadas com os efeitos concretos que assumem no sistema, permitindo uma avaliação estrutural mais ampla, que faz do rap um espaço privilegiado para análise de estratégias e condutas.

Nota-se, portanto, um movimento geral de concentração e aprofundamento do olhar sobre a própria realidade periférica³⁷⁵. Esse aspecto leva algumas críticas a considerar negativamente o que seria uma espécie de “periferismo” dessas narrativas, ou um tom “favelizante” do seu discurso. Ou seja, sua incapacidade em reconhecer as

³⁷⁵ Segundo José Carlos Gomes da Silva, é no começo dos anos 1990 que o rap paulistano passa a tratar especificamente da periferia, movimento que é marcado por dois aspectos principais: a influência da segunda geração do rap americano, e a mudança da cena do centro da cidade – Estação São Bento - para a praça Roosevelt.

dimensões globais das determinações locais, que os impede de propor valores universais visando a transformação do conjunto da sociedade. Entretanto, com relação aos Racionais, é importante salientar dois aspectos. Primeiro, que a concentração não se trata propriamente de uma “escolha”, e sim de uma necessidade dessa perspectiva, que tem a ver diretamente com o fim do horizonte de integração nacional que estamos acompanhando. Periferia nesse contexto é um espaço onde as possibilidades de integração (estado, trabalho, movimentos sociais de base, consumo) são abandonadas, e o pouco que se apresenta é fortemente marcado pela negatividade (crime, drogas, trabalho alienado, violência). Além disso deve-se reconhecer que no caso dos Racionais deu-se o movimento contrário, posto que eles partiram de um discurso generalizante e abstrato, reconhecendo seus limites, para daí se voltar para um contexto específico. Nesse sentido, o movimento de concentração não faz perder a totalidade, mas a inscreve em situações concretas, forçando o sujeito a pensar respostas concretas para cada situação. Não apenas criticar abstratamente a corrupção, o descaso com a educação, etc., mas buscar respostas e atitudes adequadas para cada situação específica. Por exemplo, quais as possibilidades, vantagens e consequências, a longo e curto prazo, de se fazer uma amizade com um boy? E de roubá-lo? Ao encenar as opções concretas que se apresentam, assim como as consequências em cada uma das respostas, a canção as coloca enquanto matéria de reflexão, permitindo analisar seus avanços e limites. Longe de significar a impossibilidade de ter uma visão mais ampla, essa concentração é fundamental para que o sujeito analise e considere as diversas possibilidades de reação às formas concretas de destruição presentes em cada esquina. Já se insinua aqui o tema da *sobrevivência*, para o qual será decisiva a dimensão “prática” da linguagem do rap enquanto palavra que quer fornecer parâmetros para a “caminhada” do sujeito, construída a partir do exame das opções e decisões tomadas pela periferia. A forma épica não é resultado de uma escolha meramente subjetiva, mas uma necessidade estrutural do próprio desenvolvimento interno das questões colocadas pela forma, em seu desejo de estabelecer as bases imaginárias da comunidade periférica.

Em outras palavras, trata-se de encontrar maneiras de manter o “proceder” no interior da *vida loka*, caracterizando um estado geral de precarização que Daniel Hirata denomina “sobreviver na adversidade”³⁷⁶. A vida loka pode ser definida como uma

³⁷⁶ HIRATA, Daniel Veloso. *Sobreviver na adversidade: entre o mercado e a vida*. Universidade de São Paulo, 2010. Tese apresentada ao programa de Sociologia.

experiência social das incertezas de um mundo em guerra, no qual é preciso sobreviver. Compreende-se guerra aqui não apenas como uma metáfora para as dificuldades cotidianas da vida, mas como um tipo de existência em que a morte efetivamente pode aparecer a todo instante e em qualquer lugar, onde menos se espera e pelas razões mais banais. Ou seja, um contexto em que a morte se tornou uma forma de regulação social tanto da sociedade com a periferia quanto da periferia para com ela mesma. Nesse sentido, a guerra não pode ser evitada, tornando-se tanto uma fatalidade quanto uma necessidade do sujeito que deseja sobreviver. Pois qualquer vacilo pode ser fatal para aquele que, querendo ou não, está em guerra. A vida loka é o território da pura contingência e ausência de sentido (lei) por onde o sujeito deve caminhar pelo certo, mas sem certezas garantidas:

O tic tac
Não espera veja o ponteiro
Essa estrada é venenosa
E cheia de morteiro

Pesadelo, hum
É um elogio
Pra quem vive na guerra
A paz nunca existiu

Num clima quente
A minha gente sua frio
Vi um pretinho
Seu caderno era um fuzil
(Negro drama)

Note-se a ambiguidade fundamental na existência desse sujeito que vive no estado de incerteza absoluta causada pela presença ameaçadora da morte violenta sem sentido, brilhantemente captados pelos versos de Edi Rock. O caderno da criança é considerado positivamente pela possibilidade de servir como arma, levando em conta a insistência do rap na educação como caminho fundamental para subverter a precariedade periférica, mas também negativamente, caso a metáfora do verso seja literal (o que é comum nas letras de rap) indicando que não existe caderno algum, mas apenas um fuzil. O lamento - pois o desejo era que a situação fosse outra – não se

transforma em apelo sensacionalista, pois a criança responde à necessidade de ficar viva. A transformação do caderno em fuzil, das palavras em arma, é também a forma de atuação do rap - e aqui é interessante ressaltar a complexidade dessa palavra que tira sua força da possibilidade de ser *mais real que metafórica* (rap é compromisso), ao mesmo tempo em que aposta na possibilidade de tornar aquele fuzil *mais metafórico que real*. A ambiguidade final do verso, que reconhece na transformação do caderno em fuzil tanto uma perda dolorosa quanto uma necessidade guerreira, deve-se à complexidade da própria vida loka, em que os sentidos diferenciais de cada objeto e conceito irão variar de acordo com a função que cumprem no interior de determinada situação concreta. Manter o proceder é precisamente saber reconhecer no interior dessa contingência os sentidos fixados em cada momento, assim como o instante exato em que uma coisa se torna outra, de modo a permitir que o sujeito reaja a tempo.

Os versos em questão sobrepõem dois sentidos contraditórios – o caderno existe e o caderno não existe – que por sua vez abrem novos conjuntos contraditórios de possibilidades sobrepostas: a troca do caderno pelo fuzil pode garantir a sobrevivência do garoto, mas provavelmente ocasionar sua morte; a presença do fuzil no universo da criança é terrível, mas não saber manejá-lo pode ser ainda pior; o caderno pode funcionar como instrumento para emancipação, ou pode servir de estratégia de dominação pelo inimigo. O sujeito de proceder tem que estar preparado para todas essas perspectivas presentes em um mesmo conceito, para não ser pego de surpresa – tarefa tão urgente quanto impossível, pois o caráter absurdo da violência não permite determinar com precisão e antecedência todos os seus sentidos. A poética dos Racionais, seus personagens e conceitos principais no geral não encerram um sentido último, sendo essencialmente atravessados pela contingência, pois sua função é precisamente permitir ao sujeito posicionar-se e atuar sobre a realidade, mais do que simplesmente descrevê-la. Essa instabilidade dramática dos versos forjados na vida loka é tanto uma condição sofrida pelo sujeito, contra a qual ele precisa se defender – pois sua identidade pode ser revogada a qualquer momento – quanto uma estratégia “terrorista” de luta que faz da desarticulação uma vantagem estratégica que escapa ao mapeamento inimigo. Em suma, a vida loka é um universo onde:

[...] só é possível lhe conferir inteligibilidade através de um conjunto de fatos que escapam a generalização das categorias explicativas baseadas nas medidas precisas, nos cálculos exatos ou em uma razão rigorosa. As

determinações, se é que podemos chamar dessa maneira, estão embebidas nos acasos, nas contingências, nas circunstâncias, de maneira que, sempre a situação deve ser analisada de forma situacional e posicional. Um certo jogo de luzes e sombras cerca a vida loka, sendo necessário navegar por dentro de terrenos incertos, condenados ao acaso e imersos na imprevisibilidade. Isso tem um motivo: a cifra que permite entender a vida loka é da ordem do que normalmente se considera o acaso e o aleatório: as paixões, a violência, os ódios e os amores intensos, os rancores e as desforras (HIRATA, 2010, p. 342).

A relação do sujeito com a totalidade vai se dar a partir dessa concentração forçada de um mundo em guerra. A vida loka exige um posicionamento do sujeito, que escolhe um lado a partir de onde identifica parceiros e adversários. A totalidade só pode ser alcançada por meio do posicionamento necessariamente parcial de seu ponto de vista – lembremos ainda uma vez da imagem inicial de “Haiti”, e o ponto de vista daqueles que estão sob a vigilância do olhar policial – e a “verdade” só pode se manifestar a partir dessa posição, criando um direito com uma normatividade específica, “arraigado numa história e descentralizado em relação a universalidade jurídica”³⁷⁷. Nesse sentido, o discurso não se apresenta enquanto “universal, totalizador ou neutro”, mas enquanto parcialidade crítica radical. O campo de batalha é portador de uma “verdade” que a normalidade jurídica se esforça por ocultar, servindo como espaço para proposição de uma normatividade outra que possa servir para construção de uma totalidade mais justa, mas cujas garantias não estão dadas nesse mundo desprovido de transcendência.

O sujeito periférico

Em *Sobrevivendo no inferno* (1997) o caminho escolhido pelos Racionais estará definitivamente ligado ao da periferia. A virada narrativa iniciada em 1993, que corresponde a uma virada ética não menos importante, chega aqui a um grau de amadurecimento e organicidade que faz do disco uma das mais importantes obras da história da canção brasileira. Essa importância está longe de ser puramente estética, ou melhor, dada a especificidade da própria linguagem do grupo, essa qualidade não pode ser apenas estética. O destaque e a visibilidade conquistados pelos Racionais estão organicamente relacionados à emergência e consolidação de uma nova fala da periferia

³⁷⁷ Idem, *ibidem*; p. 341.

sobre a periferia que, desde então, não pode mais ser ignorada, inclusive politicamente. Após o impacto causado pelo seu discurso no cenário cultural brasileiro, o próprio significado do termo “periferia” mudou radicalmente, conforme enfatiza o sociólogo Tiarajú D’Andréa: “Esse discurso foi eficaz a ponto de modificar o ponto de vista de cientistas sociais, de agentes do poder público e de produtores artísticos sobre a periferia. 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”³⁷⁸. A construção desse novo paradigma na história da música brasileira está organicamente relacionada com a construção desse novo sujeito que emerge nas margens da sociedade brasileira. Mais do que a representação da periferia, o rap representa esses sujeitos apropriando-se de sua própria imagem e construindo para si uma voz que, no limite, muda a própria forma de se enxergar a pobreza no Brasil.

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, 1999, p.73).

Segundo Tiarajú a partir da década 1990 (e um ano chave nesse sentido é 1993, época do massacre do Carandiru e do lançamento de “Raio-X do Brasil”) ocorre uma mudança importante nos sentidos atribuídos ao termo “periferia”. Até então, esses significados eram predominantemente definidos pelos discursos da sociologia marxista e da antropologia ligada aos estudos sobre urbanização brasileira. Mas por essa época a utilização do termo começa a “mudar de mãos”, quando então “uma série de artistas e produtores culturais oriundos dos bairros populares começou a pautar publicamente

³⁷⁸ D’ANDREA, 2013, pp. 24-5. O autor também destaca que a importância do grupo deve ser compreendida no interior de um processo mais amplo de produção cultural da periferia, que buscava novos modelos de representação e envolvia “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 de diversas expressões; cineclubes e produções audiovisuais periféricas, dentre inúmeras outras expressões artístico-políticas que cresceram em número, tamanho e abrangência a partir da década de 1990” (Idem, ibidem, p. 26).

como esse fenômeno geográfico/social e subjetivo deveria ser narrado e abordado”³⁷⁹. Esses produtores e artistas foram paulatinamente irrompendo na cena cultural paulistana, valendo-se especialmente da autoridade que sua condição de pertencimento ao contexto periférico lhes conferia. O discurso acadêmico sobre o contexto periférico e seus moradores foi sendo substituído por uma pluralidade de sentidos construídos por coletivos culturais que aos poucos conquistavam maior abrangência social³⁸⁰. Desse modo, enquanto o termo passava por um verdadeiro processo de “esvaziamento de sentido” nos meios acadêmicos, ele era “ressemantizado” pelos próprios moradores, que se apropriavam de seu sentido crítico e lhe acrescentavam novas funcionalidades³⁸¹.

Pode-se dizer que a estratégia desses agentes passava por uma operação de mão dupla: por um lado, reforçava e ampliava a imagem negativa que a periferia possuía nos meios midiáticos conservadores – rompendo tanto com a imagem de passividade dos pobres quanto com o consenso neoliberal que afirmava que as coisas “estavam progredindo”; por outro, deixava claro que seus problemas eram sintomas de uma desagregação social mais ampla, que envolvia a polícia, a “playboyzada”, os “vermes”, o “Estado”, o “zé povinho”, etc. Ou seja, a periferia era “em larga medida, onde se encontrava o problema, mas ela não era o problema”³⁸².

Esse processo de apropriação pela periferia de seu próprio conceito será fundamental para compreensão daquilo que o sociólogo denomina *formação do sujeito periférico*: uma subjetividade de tipo novo que se forma na periferia nos últimos vinte anos, e que irá designar alguém que pertence a uma localidade geográfica específica - a periferia - e se reconhece a partir dessa condição por meio da ação política que o leva a compreender sua posição no mundo. Contudo, é importante ressaltar que, segundo o

³⁷⁹ D’ANDREA, 2013, p. 45.

³⁸⁰ Ainda segundo o autor, na estrada dos anos 2000 o termo é apropriado por produções da indústria do entretenimento – o sucesso de filmes como *Cidade de Deus* e *Tropa de Elite* – que se torna o discurso hegemônico sobre seus sentidos, não sem disputa.

³⁸¹ Idem, ibidem, p. 133. O termo periférico foi progressivamente “vencendo” a disputa simbólica com outros termos como “suburbano” (ainda ligado ao paradigma fordista de ordenamento do mundo do trabalho, que se esfacela no contexto neoliberal), “pobre” (que não define a especificidade geográfica periférica, além de estar fortemente impregnado de negatividade, que a periferia procurava subverter), “negro” (a temática do orgulho negro não desaparece, mas é progressivamente contida no interior do termo “periférico”, que por assim dizer localiza a questão negra dentro de um contexto histórico periférico) e “trabalhador” (o universo do trabalho formal entrava em uma profunda crise nos anos 1990. Assim, para uma juventude vivendo sobre o que se chamou de *desemprego estrutural* a violência urbana era muito mais visível e conceituável que a exploração pelo trabalho).

³⁸² Idem, ibidem, p. 137.

pesquisador, pertencer à periferia é condição para se tornar um sujeito periférico, mas nem todo morador de periferia se torna sujeito:

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 em que seus portadores estão envolvidos. Ainda que ela embase uma forma de ver e pensar, é mais ou menos ativada conforme contextos e situações. 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 (D'ANDREA, 2013, pp. 275-6).

O sujeito periférico é, portanto, aquele morador da periferia que assume sua condição de periférico, tem orgulho dessa condição e age politicamente a partir dela, assumindo seu lugar com orgulho e direcionando um conjunto de ações no mundo a partir dele. Nesse movimento, acrescenta novos sentidos ao termo “periferia”, que passa a designar não apenas “pobreza e violência” (embora esses elementos não deixem de existir), mas também “cultura e potência”. Para nossa perspectiva, essa condição emerge em toda sua radicalidade na obra dos Racionais a partir de “Raio-X do Brasil”, o que faz do ponto de vista épico uma das formas mais bem acabadas, no rap, do sujeito periférico. Apropriando-nos da formulação de Tiarajú, podemos dizer que, em linhas gerais, o que estivemos acompanhando foi o processo de formação dessa nova subjetividade na obra dos Racionais MC's a partir de uma perspectiva interna. Seus primeiros discos já estão comprometidos com a denúncia das condições de pobreza e violência da periferia, mas assumem uma perspectiva ainda fragmentada e um tom professoral, de cima para baixo, que não consegue estruturar a dialética de violência e pobreza como aquilo que se pretende incorporar e superar. Já em “Raio-X do Brasil”, o conteúdo encontra sua forma adequada de enunciação, pelo menos em três das cinco

faixas cantadas (a última é uma faixa instrumental). Se nos primeiros discos já se definiam os conteúdos privilegiados pelo rap (cujo marco será o processo de migração da estação São Bento para a Praça Roosevelt), somente com *Raio-X do Brasil* é que será encontrada sua forma mais adequada de enunciação, a partir da formulação do ponto de vista épico. Desde então, o “ser” periférico encontra a forma adequada para se converter em “sujeito”. Seguindo ainda nessa trajetória, podemos afirmar que *Sobrevivendo no inferno* - o disco que torna o rap paulistano conhecido em todo país – irá, por sua vez, definir o *modo de enunciação* específico desse sujeito. É quando a postura distanciada de professor dos primeiros discos é substituída pela figura do “pregador marginal” e seu discurso messiânico. Para avançarmos na reflexão e compreendermos a especificidade desse novo tom, convém acompanharmos um pouco mais os passos desse sujeito.

O contexto de emergência do sujeito periférico é detalhadamente demarcado por Tiarajú. Ao longo dos anos 1990 as reformas neoliberais adiantavam o processo de desmanche das conquistas sociais anteriores, ocasionando diversos efeitos desastrosos no mundo do trabalho (desemprego, mercado informal, redução dos salários, etc.). Verifica-se também um aumento vertiginoso dos índices de violência e encarceramento em massa, em um franco processo de criminalização da periferia. Nesse mesmo período nota-se ainda um profundo refluxo dos movimentos sociais populares e das organizações comunitárias que até então atuavam nas periferias, em especial os trabalhos de base do Partido dos Trabalhadores – que reformulava seu projeto após a derrota nas eleições presidenciais de 1989 - e das Comunidades Eclesiais de Base³⁸³. Para sintetizar esse projeto, podemos apenas lembrar que entre 1993 e 1996, o prefeito da cidade era Paulo Maluf, sucedido por Celso Pitta. Nesse contexto devastador, a periferia viu-se na necessidade de buscar por novas formas de regulação ética e, nesse sentido, começam a se destacar três agentes principais: os coletivos culturais da periferia, os evangélicos e o PCC.

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

³⁸³ D'ANDRÉA, 2013, 51-2. “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 1980 e em grande parte devido à ação destes dois agentes.”

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 (D'ANDRÉA, 2013, p. 21).

Esses fenômenos, cada um a sua maneira e com resultados específicos, expressam uma mesma necessidade de regulação social de um setor social marcado pelo esgarçamento dos vínculos comunitários e pela presença avassaladora da violência. Não se trata, evidentemente, de afirmar que o hip hop, o PCC e a comunidade evangélica neopentecostal propõem os mesmos caminhos e propostas de regulação. Entretanto, é preciso reconhecer o diálogo entre eles – no mais, bastante explícito³⁸⁴ – além de certa disputa pelos novos sentidos que emergiam desse contexto. É no interior dessa “disputa” que podemos compreender o tom que assume, desde o título, o trabalho que marca ao lado de *Rap é compromisso*, de Sabotage, a maturidade da linguagem do rap no Brasil.

Podemos dizer que *Sobrevivendo no inferno* é organicamente estruturado como uma espécie de “culto marginal”, em diálogo profundo com os novos agentes (PCC e neopentecostais) cuja influência aumentava na periferia. Após acentuar seu compromisso com os valores periféricos através da criação de um ponto de vista coletivo, os Racionais incorporam agora não apenas os personagens, mas também o tom e a linguagem da quebrada, o modelo de linguagem a partir da qual esses sujeitos organizavam seus princípios conceituais de compreensão da realidade. De forma

³⁸⁴ Edi Rock deixa bastante clara essa “afinidade eletiva” entre o ideal do rap e do PCC, que se cruzam no projeto de fazer com que a comunidade pobre periférica sobreviva. Diga-se de passagem, alguns intelectuais têm defendido que o PCC é o maior responsável pela diminuição do índice de violência nas periferias de São Paulo. “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).

bastante livre, e aproveitando-se das sugestões teológicas da canção, podemos esquematizar as partes desse “culto” em que se exploram as diversas contradições entre os modelos éticos (crime, neopentecostais e rap), presentes na periferia. Teríamos assim a seguinte divisão:

- Cântico de abertura (“Jorge da Capadócia”).
- Leitura do evangelho marginal (“Gênesis”).
- Entrada em cena do pregador do proceder, explicando (ou confundindo, a depender da necessidade) os sentidos da palavra divina (“Capítulo IV, versículo III”).
- O momento dos testemunhos de almas que se perderam para o Diabo (“To ouvindo alguém me chamar” e “Rapaz Comum”).
- *Intermezzo* musical para velar aquelas mortes, interrompido por tiros que fazem recomeçar o ciclo.
- O macro testemunho (massacre do Carandiru) que liga o destino daqueles sujeitos ao de toda a comunidade (“Diário de um detento”).
- Definição do modo de atuação do Diabo no interior da comunidade (“Periferia é periferia”).
- Definição do modo de atuação do Diabo fora da comunidade (“Em qual mentira vou acreditar”).
- Reflexão sobre o bloqueio da simbolização e dos limites do projeto de formalização da consciência periférica. Autorreflexão sobre os limites da própria palavra enunciada (“Mundo mágico de Oz” e “Fórmula mágica da paz”).
- Agradecimentos finais para todos os presentes, os verdadeiros portadores da centelha divina (“Salve”).

Mais uma vez cabe reforçar que a presença dessas duas esferas de normatividade periférica (crime e religião) não significa que *Sobrevivendo no inferno* ofereça alguma forma de síntese. No mais, pelo que vimos até aqui, o ponto de vista épico opera a partir das ruínas, cuja totalidade é dada pela circulação por entre os fragmentos que se tencionam, contradizem, encontram, etc.

O disco abre com um cântico de proteção, coletivo, que transmite tanto a ideia de comunidade negra, remetendo à tradição Black nacional - cujo grande expoente brasileiro é Jorge Ben, recuperado em arranjo gospel - quanto à irmandade e

fraternidade cristã³⁸⁵. Comparando-se com o “didatismo” do início dos discos anteriores, percebe-se uma mudança bastante clara, marcada muito mais pela ênfase na celebração e comunhão dos irmãos que na exposição das funções do rap. O lugar daquele que detém a palavra, do portador da mensagem que o outro precisa apreender, é aqui regulado pelo desejo de *comunhão*. Por sua vez, se a forma do cântico remete à fraternidade-por-vir dos irmãos, seu conteúdo deixa claro que os tempos são de guerra. O apelo não é para o Deus cristão piedoso do novo testamento, para quem o perdão incondicional é o maior dos compromissos, e sim para a figura sincretizada de São Jorge\Ogum, o orixá guerreiro. O canto é uma oração de fechamento de corpo que pede proteção na batalha. Os irmãos são guerreiros e a comunhão fraterna não remete a um estado de paz, mas antes busca o fortalecimento da comunidade no campo de batalha.

Cabe aqui observar que, diferentemente do que em geral ocorre na tradição do samba e da MPB, que preferem operar com elementos da religiosidade afro-brasileira como marca de identidade nacional, aqui estamos definitivamente no âmbito cristão, ainda que sincretizado – ou seja, ainda que sua força decorra também da presença da religiosidade afro-brasileira, não custa lembrar que, caso se tratasse efetivamente dessa, os trabalhos do xirê deveriam iniciar-se com a evocação de Exu, e não Ogum. Na busca por criar novos vínculos identitários entre os sujeitos, o grupo não procura imagens religiosas que tradicionalmente representam a singularidade nacional, mas se aproxima da linguagem e normatividade da religião que efetivamente apresenta o maior índice de crescimento e penetração na periferia, não para assumi-la enquanto dogma, mas para “disputar” um mesmo rebanho, utilizando-se da linguagem que tem à sua disposição. Seu interesse pela palavra divina consiste nas possibilidades que essa oferece enquanto instrumento de pregação, sendo o pregador não o “senhor” da verdade, como um mestre, mas mero receptáculo de uma mensagem que o transcende. Nesse caso, os apóstolos são os presos mortos no Carandiru, os bandidos e os marginais de toda ordem, legais ou ilegais, dotados de proceder. Com isso, busca-se certa fundamentação divina da palavra, uma lei de interdição do gozo - criada a partir da periferia enquanto lugar não previsto do sistema - que regule a relação entre os indivíduos (fraternidade). Deus

³⁸⁵ Diga-se de passagem, *Sobrevivendo no inferno* tem um dos inícios mais refinados da música popular brasileira, entre outras coisas, porque não são muitos os discos que criam essa ambientação dramática\musical em uma tradição marcada por um modelo de canção lírica que pretende “colar” a voz que canta ao ponto de vista da canção.

funciona aqui enquanto oposto da Sociedade, permitindo a articulação de um discurso regulador que não passa pela mediação do Estado³⁸⁶.

Deus fez o mar, as árvore, as criança, o amor. O homem me deu a favela, o crack, a traiagem, as arma, as bebida, as puta. Eu? Eu tenho uma bíblia véia, uma pistola automática e um sentimento de revolta. Eu tô tentando sobreviver no inferno (Genesis).

Após o cântico para abrir os processos, inicia-se a “leitura” do trecho desse evangelho que servirá de mote para reflexão de todo o disco, com a definição de dois reinos que não se misturam: o divino, que guarda os traços positivos de natureza, infância, amor, e o humano, que é o lugar da queda, o próprio inferno. O clima de terror é reforçado musicalmente pela sustentação de uma única nota aguda, sobreposta a samplers de sons da “rua”, cachorros e sirenes da polícia (que no rap nunca anuncia algo bom). Aqui não se representa a vida humana como um lugar em que o sujeito pode ir para o céu ou para o inferno a depender de seu comportamento. Ele já está no inferno mesmo que involuntariamente e, nesse sentido, o sujeito é mais como um demônio, ou um anjo caído, que precisa encontrar o caminho para o céu no interior mesmo dos domínios luciferinos. Por isso suas armas são tanto uma bíblia velha quanto uma pistola automática, além de um forte sentimento de revolta. No inferno, ambos os instrumentos podem servir a Deus ou ao Diabo, cabendo exclusivamente ao sujeito reconhecer a especificidade de cada caso, assim como estar apto para manejar ambos no campo de batalha. O certo e o errado não são absolutos, mas é absolutamente certo que o errado é fatal.

Estamos diante de uma perspectiva cristã preocupada em definir o bem e o mal que, contudo, não são absolutos e dependem de cada caso particular. É necessário saber discernir entre os dois polos, porém não existe o lugar da verdade que confere garantias ao sujeito. Essa deverá ser criada por meio da fraternidade entre os irmãos que resistirem às inúmeras tentações do demônio, que destroem a comunidade, e que serão nomeadas ao longo do disco. Entretanto, tal nomeação, ainda que necessária, não será

³⁸⁶ “Os “cinquenta mil manos” produzem um apoio – mas onde está um pai? Qual o significante capaz de abrigar uma lei, uma interdição ao gozo, quando a única compensação é o direito de continuar, “contrariando as estatísticas”, a lutar pela sobrevivência? Surpreendentemente, Mano Brown “usa” Deus para fazer esta função” (KEHL, 1999, p. 100).

suficiente (não basta fazer uma lista dos lugares e contatos a se evitar) porque o demônio assume muitas faces, e aparece nos lugares mais sagrados. Por exemplo, no PM negro que vem “embaçar” com outro negro na rua, revelando toda a complexidade da questão racial no Brasil, onde certa fluidez de base regula distinções rigorosas entre mortos e vivos. Por outro lado, essa indefinição constitutiva não impossibilita que os dados citados na fala de abertura de Primo Preto sejam concretos³⁸⁷, e de fato estejamos vivendo um processo de genocídio de jovens negros, mortos-vivos da sociedade. É essa possibilidade de distinguir o certo do errado no reino da indefinição constitutiva que irá garantir a sobrevivência. Tarefa nada simples, pois não se trata de uma definição externa, como nos dogmas religiosos, e muitas vezes o caminho para se realizar o bem é precisamente o do ladrão mau. Deus pode estar na bíblia ou na pistola, a depender de cada caso. Não existe um conjunto orgânico de Leis; o que existe é o “proceder”, que se atualiza em cada sujeito.

Na canção seguinte, “Capítulo IV, versículo III” temos precisamente uma apresentação das diversas maneiras como esse sujeito fragmentário e multifacetado encontra para sobreviver no inferno, tirando de sua tragédia as condições de sua força. A canção está dividida em três partes, separadas por um canto coral (“Aleluia”) seguido de uma interrupção violenta (“Racionais no ar\ filha da puta \ pá pá pá). Bíblia velha e pistola automática, crime e ética cristã, PCC e neopentecostais. Em resumo: “vida loca cabulosa”. Após as estatísticas anunciadas por Primo Preto, que relatam o processo de extermínio do negro, a base de Kl Jay anuncia a entrada em cena do sujeito que vem trazer sua “palavra”, nesse caso dirigida contra o seu interlocutor, que provavelmente é de fora da periferia. O objetivo aqui é sair da condição de vítima expressa na introdução, reagindo agressivamente:

Minha intenção é ruim
Esvazia o lugar
Eu tô em cima eu tô afim
Um, dois pra atirar
Eu sou bem pior do que você tá vendo
O preto aqui não tem dó

³⁸⁷ “Sessenta por cento dos jovens de periferia sem antecedentes criminais já sofreram violência policial. A cada quatro pessoas mortas pela policia, três são negras. Nas universidades brasileiras, apenas dois por cento dos alunos são negros. A cada quatro horas, um jovem negro morre violentamente em São Paulo. Aqui quem fala é Primo Preto, mais um sobrevivente” (Capítulo IV, versículo III).

É 100% veneno

Não há espaço para dúvidas, e aqui o ponto de vista se anuncia enquanto bandido violento, pronto para atirar sem dó. O estereótipo do rapper negro como bandido não só é assumido, como reforçado (“eu sou bem pior do que você tá vendo”), confirmando os piores temores da sociedade de bem, que deve mesmo se assustar, pois o preto irá partir para o contra ataque. A potência dessa perspectiva, que seria banal caso estivesse representada em algum filme de ação hollywoodiano, por exemplo, se deve ao comprometimento real do rap com seus irmãos da vida bandida, e com o conjunto de valores do proceder. Define-se claramente de que lado se está e com quem se caminha, deixando claro que não existe negociação fora de seus próprios termos. O valor privilegiado nessa primeira parte é a *atitude* de um sujeito que se recusa a baixar a cabeça, negando os termos de um sistema que justifica cinicamente as mortes por ele produzidas (“quem não reagiu está vivo”)³⁸⁸. Contra o cinismo oficial, a convicção dos que sabem que quem não reagir está morto.

A primeira faz bum, a segunda faz tá
Eu tenho uma missão e não vou parar
Meu *estilo* é pesado e faz tremer o chão
Minha *palavra* vale um tiro e eu tenho muita munição
Na queda ou na ascensão minha atitude vai além
E tem disposição pro mal e pro bem

Os riscos dessa posição são evidentes, e como o próprio rap deixa claro, permanecer nesse lugar do marginal é comprometer-se com um destino inevitavelmente fatal. Por isso, após reforçar seu lugar de fala, o rapper inicia o processo de *sabotagem* do raciocínio de seu interlocutor, transitando gradativamente da violência de fato para a violência simbólica da palavra, que compartilha dos mesmos valores (“e tem disposição pro mal e pro bem”) e do mesmo lugar, mas não se confunde inteiramente com ele. É assim que o rapper encarna um lugar não previsto que não é nem o corpo negro descartável do bandido, nem a posição ordeira, e não menos descartável, do trabalhador

³⁸⁸ Conforme declaração de Geraldo Alckmin a respeito de uma operação da Rota que terminou com nove mortos, e que depois foi reproduzida por Fleury para tratar do massacre do Carandiru, ocorrido quando ele era governador, provavelmente sob suas ordens. “Quem não reagiu está vivo”, diz Alckmin sobre ação da Rota. *O Globo*, set. de 2012. Disponível em <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2012/09/quem-nao-reagiu-esta-vivo-diz-alckmin-sobre-acao-da-rota.html>

honesto. É a palavra tomada enquanto arma que vai permitir a transição para fora do enquadramento do olhar do outro, e a radicalização dessa ambiguidade será a estratégia adotada pelo rap. A opção pelo caminho da paz não é, portanto, feita em nome do bem estar de quem ouve do lado de fora da comunidade, pois a revolta continua sendo a mesma do bandido. Mas o rap permite ao preto pobre ocupar um lugar ainda não mapeado, subvertendo os papéis de bandido e vítima por meio de uma estratégia “terrorista” de guerra. Os versos seguintes, construídos a partir de diversas antíteses, exploram ainda mais a impossibilidade de classificação desse sujeito, que pode assumir quantas faces forem necessárias para sobreviver, invertendo a estratégia do demônio. Para os de fora o saldo é um conjunto de opções não conciliatórias, marcadas pela violência (“O que eu tenho pra você\ Um rap venenoso ou uma rajada de PT”). Para os manos, a possibilidade de revidar ao cotidiano violento (“A fúria negra ressuscita outra vez”).

Vim pra sabotar seu raciocínio

Vim pra abalar o seu sistema nervoso e sanguíneo

[...] Número um guia

Terrorista da periferia

Uni-duni-tê

O que eu tenho pra você

Um rap venenoso ou uma rajada de pt

E a profecia se fez como previsto

1 9 9 7 depois de Cristo

A fúria negra ressuscita outra vez

Racionais capítulo 4 - versículo 3

Na segunda parte temos uma mudança de interlocutor, que faz o ponto de vista assumir outra postura, seguindo em seu processo de sabotagem. Rompe-se agora com as expectativas daqueles que esperam ver apenas comportamentos violentos e agressivos por parte de quem se auto define como marginal e terrorista. Nesse momento a canção vai falar especialmente àqueles irmãos que estão perdidos, ovelhas que se desgarram do rebanho violento da fúria negra para se tornar dóceis cordeirinhos (“Viciado, inocente, fudido\ Inofensivo”). Aqui, a postura que se preza no proceder do rapper é a *humildade* para com seus irmãos, pois o objetivo principal não é excluir, e sim trazer esses irmãos para junto dos seus. Da mesma forma que em “Raio-X do Brasil”, cada uma das críticas será pontuada por uma reflexão acerca do próprio lugar de enunciação:

Veja bem, ninguém é mais que ninguém
Veja bem, veja bem, eles são nossos irmãos também
Mas de cocaína e crack,
Whisky e conhaque
Os manos morrem rapidinho sem lugar de destaque
Mas quem sou eu pra falar
De quem cheira ou quem fuma
Nem dá
Nunca te dei porra nenhuma

As críticas não são feitas em tom de superioridade, como forma de se posicionar acima desses sujeitos. A história que o narrador utiliza para exemplificar seu ponto de vista, uma trajetória bastante parecida com a apresentada em “Mano na porta do bar”, é bastante elucidativa de seu cuidado. A questão principal é o que representa essa perda – que transforma um guerreiro valoroso em “verme” – para o projeto de redenção da comunidade periférica. A perspectiva de Mano Brown difere radicalmente da expressa pela voz de Ice Blue, que defende a exclusão (“Ei Brown, sai fora\ Nem vai, nem cola\ Não vale a pena dar ideia nesses tipo aí”). Para o “pregador marginal”, ao contrário, esses sujeitos não devem ser tratados como figuras inferiores, pecadores que devem ser expulsos da comunidade, mas como anjos caídos, outrora valorosos, agora inofensivos, seduzidos por alguma das inúmeras faces do demônio (“Irmão, o demônio fode tudo ao seu redor\ Pelo rádio, jornal, revista e outdoor\ Te oferece dinheiro, conversa com calma\ Contamina seu caráter, rouba sua alma\ Depois te joga na merda sozinho\ *Transforma um preto tipo A num neguinho*). A única forma de revidar é se manter vivo e solto, ter a atitude do bandido, mas contrariar as expectativas, entrando e saindo dos modelos previstos pelo sistema. E principalmente, fortalecer a própria comunidade a partir da palavra que indica os modos de caminhar pelo certo (“Minha palavra alivia sua dor\ ilumina minha alma\ louvado seja o meu senhor\ que não deixa o mano aqui desandar”), que nunca são facilmente delimitáveis, pois exige disposição tanto para negar a violência mesmo quando ela se justifica (“e nem sentar o dedo em nenhum pilantra”), quanto para reagir violentamente quando necessário (“mas que nenhum filha da puta ignore a minha lei”).

Essa posição claramente contraditória é por onde o sujeito deve caminhar, de acordo com as situações que se apresentam. Contudo, ainda que as opções apresentadas

até aqui sejam marcadas pela complexidade, elas são de certo modo bastante evidentes: trata-se de ter uma *atitude* violenta contra os de cima, e *humildade* com os manos da própria comunidade. A questão que se coloca na terceira parte da canção, por outro lado, parte da compreensão de que a comunidade periférica é algo ainda a se construir a partir de um contexto de profunda desagregação. Mais uma vez o grande problema a se enfrentar é o confronto com o limite objetivo desse projeto: o que fazer com aquele outro cuja incorporação pode representar o esfacelamento da comunidade? Por representar esse conflito-limite em todo seu caráter agônico, a terceira parte de “Capítulo IV, versículo III” será um dos momentos de maior força estética, ética e crítica de toda a obra do grupo. Seu ponto de partida será justamente o confronto do sujeito periférico com o “Zé povinho”, não mais o sujeito que era forte e se perdeu, mas aquele morador da comunidade que pode “explodir sua cara” por nada, e cujo “acolhimento” pode significar, portanto, a morte.

É, na sua área tem fulano até pior
Cada um, cada um: você se sente só
Tem mano que te aponta uma pistola e fala sério
Explode sua cara por um toca-fita velho
Click plá plá pláu e acabou
Sem dó e sem dor
Foda-se sua cor
Limpa o sangue com a camisa e manda se fuder
Você sabe por quê? pra onde vai pra quê?
Vai de bar em bar
Esquina em esquina
Pegar 50 conto
Trocar por cocaína
Enfim, o filme acabou pra você
A bala não é de festim
Aqui não tem dublê
Para os manos da Baixada Fluminense à Ceilândia
Eu sei, as ruas não são como a Disneylândia
De Guaianazes ao extremo sul de Santo Amaro
Ser um preto tipo A custa caro

“Sem dó e sem dor\ Foda-se sua cor”. A comunidade periférica, a fúria negra, ainda não está construída e qualquer um pode ser morto por menos de cinquenta reais,

apenas para fazer avançar o ciclo de destruição com a cocaína. Como se pautar pelos valores divinos dessa comunidade se o demônio está absolutamente em todo lugar? Rebate-se aqui mais uma vez a crítica de racismo no rap, pois não existe nada de essencialista em sua concepção de fraternidade racial. Como ocupar o lugar daquele que te mata – a alteridade absoluta – para a partir daí construir um modelo fraternal de vínculos comunitários? A canção chega a um verdadeiro impasse, que é ao mesmo tempo o limite real do projeto de rap feito no Brasil, cuja resolução depende de uma mudança da própria realidade na qual o sujeito periférico atua. Sua perspectiva utópica será aqui ironizada como pura ilusão (Disneylândia, filme). Afinal, onde está a comunidade negra periférica que é seu porto seguro e garante o caráter divino de sua palavra? Depois de mostrar como sua palavra serve de arma contra o verdadeiro inimigo, e de acalanto para os irmãos perdidos, trata-se agora de enfrentar seu maior desafio: o confronto entre dois pontos de vista irreconciliáveis, ainda que do mesmo lado. A questão é absolutamente decisiva, pois ficar ao lado de um implica em assinar a sentença de morte do outro, o que ao final destrói a todos. A perspectiva épica torna possível chegar ao ponto limite das contradições desse projeto.

Diante do impasse que é a figuração do próprio núcleo contraditório do projeto de construção de uma voz a partir de um não-lugar, o rapper opta por fazer o que lhe cabe no momento, e não escolhe nenhum dos lados. Entretanto, isso não quer dizer que esse sujeito foge da questão, permanecendo confortavelmente em cima do muro. Ao contrário, trata-se de uma escolha radical pela própria comunidade por vir, reconhecendo que esta precisa tanto da retidão do trabalhador quanto da agressividade do bandido. A resposta oferecida, portanto, abre espaço para representar *os dois pontos de vista*. Não se trata de justificar as ações anteriores do bandido contra o trabalhador, mas de criar espaço para a voz desse outro, possibilidade que é oferecida pela palavra divina do rap que, como tal se torna um lugar onde as diferenças podem construir um modelo coletivo de enunciação. Mesmo que em total desacordo e contradição, a possibilidade de um espaço de acolhimento dessas vozes é fundamental para que elas possam sobreviver.

É foda, foda é assistir a propaganda e ver
Não dá pra ter aquilo pra você
Playboy forjado de brinco: cu, trouxa
Roubado dentro do carro na avenida Rebouças

Correntinha das moça
As madame de bolsa
Dinheiro: não tive pai não sou herdeiro
Se eu fosse aquele cara que se humilha no sinal
Por menos de um real
Minha chance era pouca
Mas se eu fosse aquele moleque de tôca
Que engatilha e enfia o cano dentro da sua boca
De quebrada sem roupa, você e sua mina
Um, dois
Nem me viu: já sumi na neblina

Note-se o acerto estético na forma como essa mudança brusca de perspectiva é construída a partir da repetição do mesmo termo. O primeiro “foda” cola-se à perspectiva do trabalhador, enquanto sua repetição já representa a perspectiva do bandido (“É foda\ foda é assistir a propaganda e ver”), sendo o rap o “trilho” que permite acolher as duas. Diante do impasse que, afinal, está nas origens do rap, a diferença irreconciliável entre perspectivas que se opõem violentamente na própria periferia, Brown não oferece uma resposta pronta. Antes, realiza uma transposição brusca para a perspectiva que representa o ponto de vista do bandido, de onde se apresenta um novo conjunto de questões: quais são suas motivações, as vantagens de sua posição em relação, por exemplo, ao “mano que se humilha no sinal”, etc. Em vez de revidar, insiste naquilo que ele e o bandido, afinal, tem em comum, como um sentimento de revolta, o desejo de vencer, de adentrar o reino do consumo (única forma de conquistar alguma dignidade). Sentimentos que o rapper, o pai de família e o bandido *compartilham*. O caminho proposto pelo rap é o da *fraternidade*, ali mesmo onde ela parece mais difícil de conquistar, tornando-se, por isso, absolutamente necessária. A comunidade imaginada por meio do ponto de vista épico não nega as diferenças, mas reconhece que a única maneira de permanecer vivo é quebrar a lógica de extermínio mútuo, superando-a. O gesto de condenar um dos campos é, pois, suspenso e o narrador *encarna* a figura do bandido para compreendê-la e aproveitar aquilo que traz de vantagem. Não se trata de uma defesa das ações do bandido que levaram a um conjunto de mortes sem sentido, e sim uma maneira de incorporar esse ponto de vista, reconhecendo, por exemplo, para onde ele poderia direcionar sua energia

de modo mais produtivo, contra o verdadeiro inimigo. Entretanto, assim como no caso anterior, essa identificação será também interrompida antes de cruzar seu limite fatal:

Mas não, permaneço vivo
Prossigo a mística
Vinte e sete anos contrariando a estatística
Seu comercial de tv não me engana
Eu não preciso de status nem fama
Seu carro e sua grana já não me seduz
E nem a sua puta de olhos azuis
Eu sou apenas um rapaz latino-americano
Apoiado por mais de 50 mil manos
Efeito colateral que o seu sistema fez
Racionais capítulo 4 versículo 3.

O caminho do crime é, enfim, recusado, mas essa recusa parte de dentro, após um movimento de total identificação. Uma recusa que pensa no que é melhor para o trabalhador, mas também para o bandido, por compreender para onde suas escolhas o levam. O rap permite assim incorporar os dois pontos de vista antagônicos, reconhecendo neles uma mesma potência a ser direcionada contra os verdadeiros inimigos. Sua força consiste, pois, em apostar na capacidade de interrupção do circuito de mortes violentas, oferecendo um caminho para que o trabalhador e o bandido possam, enfim, contrariar as estatísticas. Não se trata de considerar a periferia como um espaço já dado de fraternidade. Ao contrário, é um lugar em que o sujeito pode ser morto a qualquer momento em troca de nada, e onde permanecer vivo é resultado de uma luta constante. Por isso, o rap funciona tanto como fator de *conscientização*, que permite reconhecer a que serve o ciclo de violência, quanto como espaço de *solidariedade*, que incorpora aquilo que de melhor o bandido e o trabalhador têm a oferecer, fazendo com que o ato de permanecer vivo (trabalhador) se torne também um perigo para o sistema (bandido), por meio de um proceder em comum. A emergência do sujeito periférico: um marginal violento que não pode ser morto porque não está mais sozinho. Eis o efeito colateral que o sistema fez.

Em “Fórmula mágica da paz”, canção que encerra o disco – antes dos agradecimentos finais - todos os aspectos contraditórios e dificuldades de construção do ponto de vista periférico serão investigados a partir de um mergulho subjetivo radical,

que problematiza até o limite a própria condição de “verdade” desse discurso. Desde seu início, o personagem\ narrador se apresenta em uma posição contraditória. Por um lado, o título expressa o desejo de encontrar uma “fórmula mágica” que traga paz para a periferia; por outro, uma vontade de sair dali e abandonar tudo, deixando todos para trás (“Essa porra é um campo minado\ Quantas vezes eu pensei em me jogar daqui”). Esses dois impulsos iniciais irão sintetizar o lugar agônico do sujeito ao longo da canção, que como veremos culminará na própria dissolução da sua subjetividade, próxima da loucura, na terceira estrofe. A canção cria um cenário em que as duas alternativas são inviáveis, sobrepondo uma coletividade que não existe a uma individualidade que não leva a nada. Sistemáticamente, ambas as alternativas vão sendo minadas até que não reste mais nada ao sujeito, sequer ele próprio. Dado que a fórmula mágica da paz não se apresenta, o desejo individual é incapaz de engajar-se coletivamente (que é o próprio projeto do rap), restando o recolhimento individual que, no entanto, invariavelmente acaba em morte. É desse beco sem saída próprio ao cotidiano periférico retratado, e de suas consequências em termos psíquicos, que trata a canção.

A primeira estrofe vai ser um levantamento das opções que se oferecem ao sujeito, que apresenta o que existe de positivo na sua área: os ensinamentos da favela, a humildade de saber chegar em cada lugar e tratar a todos com respeito. Amizade e consideração. Quase imediatamente, emerge o quadro das dificuldades como falta de dinheiro, traição e morte. Todas as opções positivas que se apresentam para o sujeito vão aos poucos sendo negadas por um mesmo destino fatal. O desejo de viver despreocupadamente, curtindo a vida entre amigos (“Eu não tava nem aí, nem levava nada a sério \ admirava os ladrão e os malandro mais velho”) é interrompido, pois os amigos terminam mortos e o sujeito, sozinho (“Mas se liga, olhe ao seu redor e me diga\ o que melhorou? Da função, quem sobrou?”). O trabalho honesto, que (talvez) prolongue a vida, também traça um caminho onde tudo o mais se dissolve – amigos mortos ou presos, falta de dinheiro, de dignidade. (“Eu sei como é que é, é foda parceiro\ a maldade na cabeça o dia inteiro\ nada de roupa, nada de carro,\ sem emprego, não tem ibope\ não tem rolê, sem dinheiro”). Assim como a alternativa do crime, o desejo de revide violento (“morrer é um fator, mas conforme for \ tem no bolso e na agulha e mais cinco no tambor”), que também termina em morte. O rapper é extremamente cuidadoso em descrever a situação de precariedade e falta de opção da periferia. A ideia é aproximar, e não demonstrar superioridade (“Ninguém é mais que ninguém, absolutamente\ aqui quem fala é mais um sobrevivente”). No limite sua

“autoridade” decorre simplesmente do fato de permanecer vivo, oferecendo-se como prova de que é possível escapar àquele destino. Entretanto, uma a uma as possibilidades de permanecer vivo vão sendo bloqueadas, o que abala sua confiança na “fórmula mágica”.

Na segunda estrofe o rapper deixa o campo mais reflexivo da memória e do sonho para descrever o que se passa nas ruas de sua quebrada. O que até então era matéria de pesadelo, (“sonho é sonho, deixa quieto”) se concretiza no cotidiano. Praticamente repete-se a mesma estrutura da estrofe anterior, de forma mais concentrada. Brincadeiras de criança são interrompidas com tiro, o rolê com os parceiros é ameaçado pela polícia, vidas são bloqueadas pela prisão ou pelas drogas. As promessas de felicidade, sempre coletivas, nunca são concretizadas. Repete-se o desfile de vidas interrompidas, agora de forma mais condensada, com uma passagem mais rápida por entre imagens e situações que se desenrolam: a criançada brincando remete à infância, que por sua vez traz à lembrança seus amigos mortos, gerando o desejo de sair de casa para aliviar os pensamentos negativos que, no entanto, retornam pela notícia do tiroteio da noite anterior. O retorno cíclico da violência conduz o sujeito a um impasse cada vez maior, aumentando também o desejo de encontrar a paz (“um rolê com os aliados já me faz feliz\ respeito mútuo é a chave é o que eu sempre quis”).

Contudo, é na terceira estrofe que esses impasses vão assumir a forma de um dilaceramento insustentável. O rapper conta como em pleno feriado do dia das crianças, um amigo seu é violentamente assassinado (“quatro tiros do pescoço pra cima”). O acontecimento é descrito como um evento traumático, que não pode ser apreendido pela rede simbólica. Todo encadeamento narrativo nesse momento se interrompe, e o narrador entra em um estado alucinatório, próximo da loucura. Os versos, até então organizados por encadeamentos narrativos longos, desfaz sua lógica, dando espaço a uma sequência desarticulada de imagens (o mesmo expediente utilizado após o massacre em “Diário de um detento”): “sangue”, “agonia”, “tiros”, “gritos”. A emissão da voz de Mano Brown nesse instante aumenta, carregando em passionalização. O encontro traumático com o real da morte de seu amigo conduz, literalmente, a um dilaceramento da subjetividade do rapper, que se volta contra ele mesmo:

Eu percebi quem eu sou realmente
Quando eu ouvi o meu sub-consciente
"E aí mano brown cuzão? cadê você?"

Seu mano tá morrendo o que ce vai fazer?"
Pode crê, eu me senti inútil, eu me senti pequeno
Mais um cuzão vingativo
Puta desespero, não dá pra acreditar
Que pesadelo, eu quero acordar.”

Todo o conjunto de contradições por onde o sujeito se equilibrava irrompe violentamente nesse momento traumático, provocando uma cisão em sua subjetividade, que não resiste ao impacto. O confronto direto com o horror não pode ser narrado³⁸⁹, e a imagem pálida de uma fórmula mágica salvadora não encontra mais espaço de representação. Segundo Maria Rita Kehl, o apelo a uma instância superior abstrata que cumpre o papel da lei (Deus, ou no caso a fórmula mágica), se não for o significante de uma formação simbólica coletiva, torna-se “o elemento central de um delírio psicótico”³⁹⁰. E nesse momento, quando desmorona a frágil certeza de que poderia ser construída uma coletividade em meio ao horror, o rapper nos apresenta de fato uma espécie de “surto”, que bloqueia o desenvolvimento narrativo. A confiança na “fórmula mágica” é profundamente abalada, e o sujeito, cedendo ao ódio e ao desejo de vingança, volta-se contra si próprio. Afinal, seu parceiro estava morrendo, e ele não ia fazer nada, encontrar os culpados, vingá-lo? Seus pensamentos o dilaceram. Todas as frágeis alternativas apresentadas pela canção fracassam - incluindo o caminho que ele próprio escolheu para ficar vivo – revelando-se incapazes de salvar Derley, morto por alguém da própria comunidade³⁹¹.

Nesse momento de dor e ódio profundo a ideia de uma comunidade periférica se esfacela: ali não existe fraternidade, apenas sujeitos que matam uns aos outros, rumo ao

³⁸⁹ “O trauma mostra-se, portanto, como o fato psicanalítico prototípico no que concerne à sua estrutura temporal. Primo Levi diz que neste hoje da sua escritura ele não está certo se os fatos (do Lager) de fato aconteceram. Este teor de irrealidade é sabidamente característico quando se trata da percepção da memória do trauma. Mas, para o sobrevivente, esta “irrealidade” da cena encriptada desconstrói o próprio teor de realidade do restante do mundo” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 69).

³⁹⁰ KEHL, 2001, p. 102.

³⁹¹ Essa era uma preocupação constante de mano Brown na época, conforme fica claro nessa matéria da Rolling Stones: “Foi a época em que o rapper conviveu muito com Emerson, um amigo de 25 anos de idade que o contestava bastante, e por isso ganhou sua admiração. Neguinho Emerson era envolvido com o crime e, como Brown acreditava fazer músicas para pessoas como o amigo, essa relação de amizade o fez questionar o alcance de sua música. Decidiu, então, remodelar os Racionais. Principalmente depois de não ter conseguido resgatar Emerson, que foi inspiração para algumas músicas e morreu num acidente de moto, do mundo do crime. Reza a lenda que Neguinho Emerson cansou da vida e se jogou de moto numa contramão” (Rolling Stone, n. 39, dez. 2009).

exterminio. A representação da cisão subjetiva (o sujeito e seu subconsciente) expressa de forma dramática a própria impossibilidade do rapper encontrar em si os caminhos que levariam à fórmula mágica da paz. O fio da navalha por onde ele buscava se equilibrar, sustentando suas escolhas no vazio – pois todos os caminhos conduzem à morte – rompe-se definitivamente, voltando-se contra si próprio. Não existe escapatória para aquele cotidiano violento sem passado, presente ou futuro (“não dá, não deu, não daria de jeito nenhum”). O desejo de “conseguir a paz de forma violenta”, transformando “magicamente” o horizonte sem esperanças da periferia em redenção e arte, termina por reverter em mais violência, talvez ainda pior, porque pega o sujeito desarmado. O estado de terror e violência ao qual ele procurava se contrapor tem aqui uma vitória esmagadora, tornando o sujeito absolutamente impotente ao fazer ruir suas convicções.

Na parede o sinal da cruz
Que porra é essa? Que mundo é esse? Onde tá Jesus?
Mais uma vez um emissário
Não incluiu Capão Redondo em seu itinerário
Porra, eu tô confuso, preciso pensar
Me dá um tempo pra eu raciocinar
Eu já não sei distinguir quem tá errado
Sei lá, minha ideologia enfraqueceu
Preto, branco, polícia, ladrão ou eu
Quem é mais filha da puta, eu não sei - aí fudeu
Fudeu, decepção essas hora
A depressão quer me pegar vou sair fora.

Incapaz de realizar em si mesmo a síntese que converteria violência em paz, o sujeito se transforma em uma figura dilacerada a transmitir imagens de confusão e falta de sentido que se sobrepõem, chegando no limite da paralisia. “Fórmula mágica da paz” se configura, portanto, como um questionamento radical sobre a viabilidade do próprio projeto ético\estético do rap, no momento em que esse assume uma de suas formas mais consistentes - dentre suas diversas qualidades, gestos como esse ajudam a consolidar *Sobrevivendo no inferno* como uma das grandes obras artísticas realizadas no país. Novamente a canção propõe um conjunto complexo de questões: como construir uma comunidade que inclua aqueles que pretendem matar o rapper e aqueles que ele próprio quer matar, ou acha justo que morram?

Para organizar melhor as ideias, o narrador deixa o hospital e vai para o cemitério, onde observa “durante uma meia hora” o que todas as senhoras que perderam seus filhos tinham em comum: “a roupa humilde, a pele escura, o rosto abatido pela vida dura”. Pobres, negras e sofredoras. O reconhecimento dessa constante é o que permite ao sujeito concluir que “assustador é quando se descobre que tudo dá em nada e que só morre o pobre”. A violência sem sentido que faz da vida um absurdo tem sua lógica, que consiste em produzir sempre as mesmas vítimas. O olhar para aquelas mães nas quais ele próprio se reconhece permite que a canção gradualmente volte a organizar sua matéria com clareza, livrando o rapper da lógica suicida da violência ao reconhecer o quanto a lei da periferia é “falha, violenta e suicida”. Note que para escapar ao delírio paralisante, cujo resultado é a banalização da loucura e da morte, o rapper precisa realizar sair de sua contemplação subjetiva para olhar o mundo a seu redor. E será no cemitério, destino final dos “vida loka” da periferia, que o sujeito reconhece seus semelhantes e interrompe o circuito de desagregação, fazendo um apelo final:

A gente vive se matando irmão, por quê?

Não me olhe assim, eu sou igual a você

Descanse o seu gatilho, descanse o seu gatilho

Que no trem da malandragem, o meu rap é o trilho.

Novamente o sujeito aposta no rap como elemento capaz de fornecer o trilho para se alcançar, finalmente, sua “fórmula mágica”. Após o encontro traumático, que muda tudo, o rapper volta a insistir no mesmo caminho. Poderíamos então nos perguntar: será que ele não aprendeu nada? Dessa vez, entretanto, o sentido muda completamente, pois ele se dirige diretamente a um sujeito que pode matá-lo, e que parece mesmo disposto a isso, como indica o seu olhar (“não me olhe assim”). Esse sujeito que carrega ódio no olhar pode ser inclusive o assassino de Derley, que o próprio rapper pensou em assassinar. O apelo para descansar o gatilho deixa aqui de ser puramente simbólico para se tornar um gesto do mais profundo amor e perdão que surge das profundezas da dor e do desespero (não por acaso, a cena vai ser construída em um cemitério). A paz que só se apresentava enquanto “fórmula mágica” evanescente, adquire concretude quando o rapper se recusa a seguir no circuito infernal da violência, reconhecendo em seu provável assassino um igual. Esse gesto, um reencontro profundo consigo mesmo e com a capacidade de seguir em busca de sua “fórmula mágica”,

permite seguir em frente, transcendendo os limites da canção. O rap se apresenta aqui como um gesto de amor profundo, um ato de fé vindo de quem não pode se dar ao luxo de vacilar nem por um momento. Verdadeira lição para aqueles que veem no estilo apenas outra forma de manifestação da violência da periferia.

A última canção de *Sobrevivendo no inferno* empreende, pois, uma análise em profundidade das condições de realização de seu próprio projeto - um modelo ético-estético enquanto alternativa para a comunidade periférica - elevando ainda mais seu compromisso com a complexidade desse olhar. Ela apresenta um questionamento radical da viabilidade de construção de uma consciência periférica, negra e marginal articulada enquanto discurso pelo rap. Como é possível simbolizar diante do confronto com o Real que faz o sujeito perder todas as suas possíveis referências? Como criar fraternidade e paz entre os ladrões, a partir de um contexto de violência extrema? Como instaurar um projeto civilizatório a partir da ética violenta do “crime”, que tenha como horizonte o fim da própria criminalidade? O que se encena aqui é uma cisão de ordem interna entre o rapper e sua linguagem, em que a incapacidade de interromper o círculo da violência leva o sujeito a questionar a própria viabilidade desta como sendo capaz de representar sua experiência e, com isso, fornecer a chave para sua superação. A resposta é um verdadeiro Salto de Fé³⁹² do sujeito, que ao realizá-lo interrompe a lógica suicida, criando condições para que se instaure a comunidade periférica - não por acaso, a última canção do disco será uma longa lista de agradecimentos a diversas comunidades.

Para encerrar nosso percurso, podemos agora voltar às críticas feitas ao rap a respeito da importação do modelo racalista norte-americano, que funcionaria ideologicamente como uma nova faceta da velha submissão do pensamento nacional ao imperialismo ianque, passando por cima da especificidade do nosso padrão identitário mestiço. Como vimos, essas interpretações desconsideram a complexidade do movimento interno à obra dos Racionais, cujo desafio inicial foi precisamente integrar as reflexões produzidas pelo movimento negro transatlântico às necessidades locais de formação de uma comunidade periférica. A crítica mais radical à distância entre os

³⁹² “O que jaz além envolve um Salto de Fé, fé em Causas perdidas, Causas que, vistas de dentro do espaço da sabedoria cética, só podem parecer malucas. [...] O problema, naturalmente, é que, numa época de crise e ruptura, a própria sabedoria empírica cética, restrita ao horizonte da forma dominante de senso comum, não pode dar respostas, e é preciso arriscar o Salto de Fé” (ZIZEK, 2011, p. 21).

valores do rapper e o contexto local foi realizada a partir da própria aproximação com a periferia, resultando no ponto de vista épico enquanto efeito direto dessa negociação, que opera um deslocamento decisivo na obra dos Racionais, na história do rap feito no Brasil e na tradição da canção brasileira. No geral, tais críticas desconsideram também o processo acompanhado no capítulo anterior, da *produção do excesso negro no interior da dinâmica da cordialidade, enquanto avesso constitutivo da mestiçagem*. Ou seja, o modo particular com que nosso “racismo sem raça”, ou “racismo cordial” produz corpos negros descartáveis, como “Modess usado ou Bombril”, precisamente o lugar a partir de onde o rap irá construir seu padrão discursivo. Entretanto, pode-se dizer que esse “excesso” constitutivo da mestiçagem está presente em seu sistema desde suas formulações iniciais, sendo tão “nacional” quanto sua face positiva. Creio que não poderia haver exemplo melhor do que aquela que é talvez a obra decisiva para consolidação do paradigma da mestiçagem entre nós, *Casa-grande e senzala*,

Em um interessante artigo, Idelber Avelar realiza uma leitura da obra de Gilberto Freyre partindo da centralidade que a dimensão sexual ocupa em sua trilogia da sociedade patriarcal brasileira (*Casa-grande e senzala*, *Sobrados e mucambos* e *Ordem e progresso*), não apenas em seu conteúdo, mas também na história de sua recepção³⁹³. Reconhecendo a evidente liberdade no trato com a sexualidade presente no texto freyriano, que lida abertamente com temas que em outros contextos seriam considerados transgressores (como as atividades sexuais dos padres e as práticas homossexuais), o crítico irá reconstruir a maneira como essas transgressões comparecem em seus textos a partir de uma distinção prévia entre cenas dizíveis e indizíveis, verdadeiro *inconsciente* do livro. A reconhecida liberdade de tom no trato com sua matéria concentra-se quase que exclusivamente no primeiro campo, daquilo que pode ser dito. Nesse campo Freyre constrói complexos “mitos fundacionais” sexuais, marcados por diversas camadas de violência, doçura, passividade e agressão que não estabelecem fronteiras absolutas entre si.³⁹⁴ A cena sexual fundacional visível na obra de Freyre é marcada por um antagonismo fundamental, bem ao gosto do autor:

O momento fundacional do país, segundo essa narrativa, é um ato sexual imposto pelo homem. Essa violência coexiste, em Freyre, com o

³⁹³ AVELAR, Idelber. Cenas dizíveis e indizíveis: Raça e sexualidade em Gilberto Freyre. *Luso-Brazilian Review*, v. 49, n. 1, p. 168-186, 2012.

³⁹⁴ AVELAR, 2012, p. 176.

“maternalismo”, ou seja, o papel central da mãe num contexto marcado, com frequência, pela ausência do pai. O maternalismo, tal como definido por Freyre, não está em contradição com o subtítulo da trilogia, “Introdução a sociedade patriarcal no Brasil.” Freyre via uma sobrevivência africana no Brasil, segundo a qual o poder era “quase sempre patriarcal, mesmo quando exercido por uma mulher: mulher-homem, ou mulher substituto de homem” (Freyre, “Maternalismo”) (AVELAR, 2012, p. 176).

Essa cena primordial, heterossexual, será ainda permanentemente “assombrada pela homossexualidade”, presente tanto nas “brincadeiras” do garoto branco com seus escravos negros, quanto na relação entre a sinhazinha e as escravas domésticas. Ainda que tais cenas sejam mais sugeridas que de fato descritas, ao contrário por exemplo das relações heterossexuais entre os senhores de engenho e as escravas, é inegável sua forte presença ao longo do texto. Ao contrário do que sustenta certa crítica, o texto freyriano é bastante explícito no que se refere às atrocidades da escravidão, comparecendo em abundância “as surras de chicote, o estupro, o tráfico de seres humanos, as viagens negreiras degradantes, a supressão da prática religiosa, o trabalho forçado, o infanticídio, a discriminação e o fenômeno real e simbólico que chamamos de racismo”³⁹⁵. Entretanto, no interior mesmo dessa exibição do sadismo da sociedade patriarcal brasileira, estão em funcionamento mecanismos muito mais sutis de silenciamento - como vimos, a ideologia no país não funciona necessariamente “encobrendo” seu horror. Desse modo, se é verdade que o lado *dizível* é impiedosamente exposto (entre a crítica e a celebração) em seus menores detalhes sórdidos e em sua complexidade contraditória (patriarcal e “maternalista”, heterossexual e homossexual), o lado *indizível* sofre um processo claro de recalçamento, recolhendo-se pudicamente e quase que não comparecendo ao texto freyriano. Trata-se do encontro do homem negro com a mulher branca, verdadeira fantasmagoria que assombra sua interpretação do país. “Se a cena visível, dizível, que constitui o país é o encontro violento entre o senhor de engenho e as mulheres negras e mestiças, a cena *indizível* é a imagem obliterada e proibida do homem negro com a mulher branca”.³⁹⁶ Em *Casa-grande e senzala*, depois de reconhecer a existência de “alguns” casos de irregularidade sexuais entre sinhazinhas

³⁹⁵ Idem, *ibidem*; p. 178.

³⁹⁶ Idem, *ibidem*.

e escravos, Freyre rapidamente encerra o assunto, saindo pela tangente. Vale a pena a citação do trecho:

Nem as tradições rurais nem os relatos dos estrangeiros merecedores de fê, nem as críticas, muitas vezes verdadeiros libelos, dos más-línguas desabusados da marca do Padre Lopes Gama, autorizam-nos a concluir com M. Bonfim, no seu *América Latina*: "não raro a sinhá-moça criada a roçar os mulecotes, entrega-se a eles, quando os nervos degenerados acordam em desejos irreprimíveis; então intervém a moral paterna: castra-se com uma faca mal-afiada o negro ou mulato, salga-se a ferida, enterram-no vivo depois. A rapariga, com um dote reforçado, casa com um primo pobre..." (FREYRE, 2002, p. 338-9)

Para a estrutura armada em *Casa-grande e senzala* a cena da transgressão racializada da mulher branca com o homem negro é uma imagem muito mais perturbadora e pouco explorada pelo texto, no geral fascinado pelas cenas de transgressão sexual que povoam sua parte "visível". Desse modo, pode-se dizer que um dos textos fundadores de nossa autocompreensão mestiça toma forma a partir de uma rasura fundamental do "falo negro", condição negativa de sua "liberdade" no trato das demais formas de trânsito sexual, violentos ou não. É somente a partir desse não-dito fundamental que o ponto de vista pode transitar "livremente" por entre as contradições do sistema patriarcal. O homem negro valorizado pela prosa freyriana é uma figura "afeminada", "dócil", mais "cultura" que "corpo", e é nessa condição "passiva" que ele pode ser valorizado enquanto elemento formador decisivo da sociedade brasileira (lembrando ainda que em *Casa-grande e senzala* são consideravelmente comuns as referências positivas à homossexualidade). Em todo caso, positivadas ou não enquanto ponto de partida de uma utopia mestiça, o fato é que o "falo" do homem negro sofre um recalçamento no texto freyriano que é o oposto complementar da virilidade masculina quase absoluta do senhor branco, o que para Idelber Avelar "é talvez a grande operação ideológica de *Casa-grande e senzala*, mais poderosa, me parece, que o mito da democracia racial". Para ser representado positivamente, o corpo negro precisa ser dessexualizado e desmaterializado. Independente de se realizar de alguma maneira no mestiço, ou não, o fato é que o corpo negro passa por um processo de castração do qual o branco se encontra livre, e cujas marcas violentas devem ser reconhecidas e devidamente nomeadas.

Não por acaso, a “fúria negra” que “ressuscita outra vez” no rap não será nem um pouco dócil ou passiva, uma vez que seu objetivo é subverter precisamente esse lugar reservado ao negro no imaginário nacional, e que se reconhece na narrativa fundadora freyriana. O negro no rap dos Racionais está muito distante de ser mero decalque de uma perspectiva hegemônica norte-americana, mas sim o resto excessivo que a lógica mestiça recalca para poder se constituir. Não tivesse uma relação intrínseca com o chão histórico nacional – e aqui a perspectiva é deliberadamente materialista – não teria a força estética que possui. Sua perspectiva é construída a partir desse não lugar pressuposto pela identidade nacional, daí sua insistência na associação entre o negro e o marginal³⁹⁷. “Negro” é o ponto fora da curva do projeto de formação do país, o ponto-cego a partir de onde é possível tanto contemplar seu fracasso em sua dimensão mais perversa, quanto propor um modelo alternativo de imaginação coletiva. Esse sujeito em construção será composto por diversos aspectos muitas vezes contraditórios: consciência comunitária, identidade transnacional diaspórica, marginalização social, violência, etc., que formam um corpo composto e complexo repleto de gradações

³⁹⁷ Gabriel Feltran propõe um interessante paralelo entre a produção de Jorge Ben entre 1965 e 1974 e o rap nacional, que ajuda a compreender melhor os termos da disputa simbólica entre o Jorge Ben da MPB e o Jorge Ben do Hip Hop. Segundo Feltran é nesse período que o compositor dá forma à imagem do “anjo”, talvez o primeiro vida loka da canção brasileira. “Take it easy my brother Charles”, “Descobri que sou um Anjo” e “Charles, Anjo 45” narram de diferentes perspectivas a prisão desse personagem “representado nas letras como guardião – francamente racializado e masculino – de uma ordem comunitária dos morros e favelas, centrada em valores de paz, justiça e liberdade que, a despeito de sua positividade interna, passa a ser vista como ilegal pela polícia, pelo Estado e pelas elites urbanas”. Ou seja, para essa hipótese a importância de Jorge Ben vai além da incorporação de elementos da *soul music* em uma sonoridade própria, criando uma vertente *black* brasileira, mas também por uma associação entre a positividade do negro e de certa figura de herói-bandido que leva justiça para o morro, e que não é mais o malandro, mas um líder popular, ligado ao “mundo do crime”, que instaura a Justiça. Essa associação é feita em descompasso com a tradição de esquerda do período, pois seu “heroísmo” não está ligado a setores engajados na luta contra a ditadura, fazendo passar batido seu conteúdo propriamente político. É em Charles, anjo 45 (o calibre de sua pistola) que essa associação se torna mais evidente, assim como a positividade da normatividade criada por esse “príncipe”: “Ôba, ôba, ôba Charles/ Como é que é/ My friend Charles/ Como vão as coisas Charles? Charles, Anjo 45/ Protetor dos fracos/ E dos oprimidos/ Robin Hood dos morros Rei da malandragem/ Um homem de verdade/ Com muita coragem\ Só porque um dia / Charles marcou bobeira/ E foi tirar sem querer férias numa colônia penal/ Então os malandros otários/ Deitaram na sopa E uma tremenda bagunça/ o nosso morro virou/ Pois o morro que era um céu Sem o nosso Charles/ Um inferno virou”. Se para MPB Jorge Ben será a encarnação do pacto nacional, “o homem que habita o país utópico trans-histórico que temos o dever de construir e que vive em nós” (VELOSO, 2004, p. 321), para o rap ele irá interessar precisamente naquilo que escapa a essa representação, e que torna Benjor uma figura ao mesmo tempo central e deslocada da tradição hegemônica da MPB. Acredito que mais do que representante direto de uma ou de outra linha, Jorge Ben encarna a própria indecidibilidade entre um e outro, aquele momento em que o negro escapa ao mestiço para retornar a ele por outra via.

(neguinho, preto tipo A, preto zica, vida loka, mano, etc.), que vão muito além do simples binarismo preto x branco, ainda que parta do reconhecimento da cisão do país em dois polos irreconciliáveis.

O negro nesse caso será precisamente o elemento que afeta e problematiza a normatização da barbárie promovida pela cordialidade. Não o outro binário do mestiço - o padrão racial segregador norte-americano - mas o negro brasileiro como o *abjeto*, segundo a definição de Judith Butler, aquilo que “permanece fora dessas oposições binárias, a ponto mesmo de possibilitar esses binarismos”. Aquele elemento que se situa para além da oposição entre a mestiçagem brasileira e o racismo americano - onde mais uma vez os EUA aparecem como o grande Outro castrador contra o qual definimos nossa identidade – ponto fora da curva a partir de onde é possível (re)escrever uma “história daquilo que não deveria ter sido possível”³⁹⁸, por pertencer à esfera do inominável. Ao afirmar-se radicalmente enquanto negro, subvertendo a imagem com que o sistema racista procura apaziguar a alteridade, o sujeito revela sua existência enquanto avesso obscuro da lei, escapando da rede de significação ideológica pelo deslocamento de sua fantasia fundamental. No caso, revelando a necessidade de definição do corpo negro matável como o avesso necessário da sociedade mestiça, o que interrompe a normalidade ideológica. Ao assumir para si o corpo negro, o rap faz a exigência contraditória de ser incorporado ao sistema exatamente naquele ponto cego que é preciso manter vazio para o sistema se sustentar. A partir da apropriação desse lugar forjado pela voz do opressor, faz cobranças que só podem ser cumpridas com uma reformulação integral do sistema (ou de forma precária, como em geral é a opção capitalista). Assume-se a alteridade negra como lugar da fratura, forçando a existência real do corpo negro-mestiço para além da fantasia racista, de modo que as bases das distinções existentes que criam o negro enquanto negativo tenham de desaparecer, permitindo a emergência de novos sentidos e novas identidades.

³⁹⁸ “Refiro-me a atos que constituem um domínio daquilo que não pode ser dito e que condiciona a distinção entre impróprio e próprio. Ainda não somos capazes de considerar aqueles atos e práticas e modos de vida que foram brutalmente excluídos desse mesmíssimo binário próprio e impróprio. Eles não são a pré-história benigna desse binarismo, mas sim seu violento e inominável avesso [...] O que vai ser realmente interessante é ver como se escreve uma história disso; os traços que foram, ou que estão sendo, na sua maior parte, apagados. É um problema muito interessante para uma historiadora. Como ler os traços daquilo que não *chega a ser* falado. Não acho que seja impossível de fazer, mas acho que é um problema realmente interessante: como escrever a história daquilo que não deveria ter sido possível” (PRINS, 2002, p. 166).

A estratégia do rap para subverter a fantasia racista não é, pois, ressaltar que raças não existem – como vimos, esse é um dos seus pressupostos do próprio sistema - mas dotá-la de concretude, transferindo-a para a vida real. Não por acaso, uma das reações mais comuns no sistema racista brasileiro consiste em negar, a todo custo, essa concretude, diante de um sujeito que exige ser reconhecido enquanto negro. Formulações do tipo “mas você não é negro”, “raças não existem no Brasil”, “aqui é impossível definir quem é negro ou branco”, etc., são alguns enunciados privilegiados nessa dinâmica. Tais afirmações - quando compreendidas a partir da função que cumprem no interior desse sistema - não pretendem, efetivamente, liberar o Outro da lógica racista, defendendo uma “real” igualdade de todos. Ao contrário, seu objetivo é preservar essa fantasia de modo a não contaminá-la com o real, permitindo que ao final do processo, “negro” continue sendo aquilo que se determine a partir das coordenadas racistas, moldando a realidade de acordo com seus critérios. Daí a radicalidade do rap que, ao afirmar não só que o negro existe, mas também as formas dessa existência, “preenche” com seu próprio corpo a imagem capturada pela fantasia. Ao atirá-la de volta contra aquele que a forjou, esta se torna imediatamente ameaçadora, excessivamente “real”. Por isso também o rap insiste na representação de figuras marginais, que afrontam diretamente a norma social, forçando-a a se confrontar com aquilo que ela própria produziu enquanto excesso, efeito colateral do sistema. Assumir-se enquanto negro é, pois, uma forma de intervir diretamente no “complemento subterrâneo obscuro” que sustenta toda ideologia, de modo a transformá-la mediante uma estratégia contra-ideológica decisiva, sobretudo em um contexto em que as práticas de exclusão não são conceituadas enquanto tal.

O rap está, portanto, profundamente enraizado em nosso contexto local, e não deixa de haver certa “ingenuidade” (ou excesso de esperteza) na pressuposição de que o discurso negro do rap, inspirado em seu modelo norte-americano, terá como resultado teleologicamente definido o padrão estadunidense de relações sociais, como se a antropofagia que a princípio nos caracteriza encontrasse aí um misterioso limite intransponível. Não se trata de recusar ou diminuir as conquistas e o potencial da cultura negra brasileira enquanto elemento decisivo na constituição do paradigma nacional. Aquilo que o país possui de melhor, tem contribuição decisiva dos negros, e o rap não é uma forma de recusar esse valor. Ao contrário, diversos elementos da cultura negra são tomados enquanto espaço legítimo de construção de uma identidade periférica, como o samba nesse trecho de “Fim de semana no parque”:

Na periferia a alegria é igual
É quase meio dia a euforia é geral
É lá que moram meus irmãos, meus amigos
E a maioria por aqui se parece comigo
E eu também sou o bam, bam, bam e o que manda
O pessoal desde às 10 da manhã está no samba
Preste atenção no repique e atenção no acorde
(Como é que é Mano Brown?)
Pode crer pela ordem
(Fim de semana no parque)

O que o rap dos Racionais recusa – inclusive por falta de alternativas – são os limites em que essa cultura atualmente se inscreve. Não a cultura em si, mas os termos em que ela é incorporada, assimilada e vivida pela sociedade. Ou seja, o que se recusa é o mecanismo da cordialidade que serviu de suporte para a fantasia ideológica nacional, a ponto de confundir-se com o nacional por excelência³⁹⁹. A cordialidade, e não a cultura negra – e a complexidade da questão consiste em que essa cultura também se constitui *por meio da* cordialidade, o que significa que o rap vai se opor também a elementos constitutivos dessa, ainda que não considerados a partir de uma lógica essencialista. A partir daí a negociação dessa identidade se fará em outros termos, buscando um “contrato” mais justo entre as partes. Trata-se, afinal, de reconhecer a especificidade dialética da questão, percebendo como a realização da cultura negra *nesses termos* participa também de seu processo de exclusão. Recusando-se a dimensão excludente do princípio nacional de inclusão-excludente, modifica-se também os próprios termos dessa inclusão, o que para os parâmetros anteriores só pode aparecer

³⁹⁹ Como vimos, o mecanismo estrutural básico desse sistema foi examinado em profundidade por Schwarz, e seu modo elementar de funcionamento atua a partir do deslocamento entre ideia e realidade, que torna possível tanto suas dimensões positivas (que rompe com hierarquizações e torna possível um trânsito cultural enriquecedor) quanto as negativas, como o caráter artificial das ideias fora de lugar e a impossibilidade de realização integral do lugar fora das ideias, da qual a canção faz parte. O rap, que deve ser considerado no interior de um movimento mais amplo de desenvolvimento de uma comunidade periférica, atua diretamente sobre esse princípio, criando uma forma em que os aspectos da realidade periférica buscam se pautar por suas próprias ideias, um conjunto de valores cujo objetivo é fazer com que os sujeitos permaneçam vivos, saiam da miséria e recuperem sua autoestima. Um modelo, portanto, que procura formas de fazer com que as ideias se adequem em profundidade a seu contexto: daí seu caráter normativo que atua a um só tempo nas dimensões ética e estética. Não é apenas uma crítica aos “conteúdos” da cordialidade – a mestiçagem, a tradição melódica-entoativa, a malandragem, etc. – mas ao próprio princípio estrutural a partir de onde tais conteúdos são fixados.

enquanto o fim de alguma coisa. A genialidade de João Gilberto, assim como a de Pelé, pontos-chave de maturação de nosso processo formativo, são conquistas admiráveis e signos da luta negra no interior de uma sociedade cuja exploração capitalista se dá de maneira racializada. Ao mesmo tempo, são o ponto máximo a que a comunidade negra pode alcançar no interior do sistema sem a alteração radical dos pressupostos de articulação social que tornaram tais conquistas possíveis. Trata-se, portanto, de mudar o ponto de partida que permitiu a constituição dessa genialidade, o que provavelmente impossibilitará o surgimento de um novo João Gilberto, mas pode ser condição para uma sociedade mais justa, o que não parece mal negócio. A menos, é claro, que se perca os dois, o que não deixa de ser também uma utopia para certos setores da sociedade. O rap será uma tentativa épica de escapar desse paradigma ao criar um modelo de incorporação de múltiplas vozes periféricas, não mais como fantasmagoria, mas enquanto vozes ativas no processo de construção de uma consciência coletiva. Assim sendo, cria uma forma que não é nem uma ideia fora do lugar (uma importação de modismos que não se conectam com a realidade local), e nem propriamente um lugar fora das ideias, no sentido de que o grupo pretende superar o deslocamento entre lugar e ideia que é por onde se inscreve a lógica da cordialidade. Um modelo a um só tempo estético e ético, que permite aos sujeitos desenvolver suas ideias e se pautar por elas.

Conclusão

O fim da canção...

O objetivo principal desse trabalho foi o de demonstrar de que maneira o rap propõe uma alternativa ao paradigma hegemônico no campo cultural brasileiro, constituindo-se enquanto uma forma esteticamente de grande relevância que propõe um paradigma alternativo a partir da dissolução de um horizonte comum de expectativas, cujo desenvolvimento histórico-formal procurou-se acompanhar. Encerramos assim o ciclo de investigação sobre o “fim da canção”, tanto de uma perspectiva interna ao paradigma dos “encontros culturais” da MPB, quanto por uma aproximação das condições de emergência desse novo paradigma. Entretanto, não podemos deixar de assinalar, ainda que rapidamente e à guisa de conclusão, alguns dos desdobramentos mais contemporâneos dessa aposta radical repleta de desafios, e que também se confronta com suas próprias encruzilhadas. Com isso interrompemos nossa jornada.

Negro drama: derrota dentro da vitória

Nada como um dia após o outro dia foi lançado em 2002 e, em linhas gerais, segue na tentativa de definir e defender o “proceder” do sujeito periférico como forma de assegurar sua sobrevivência. Violência, morte, privação, traição continuam a fazer parte do cotidiano violento cantado pelo grupo, multiplicando os inimigos. Contudo, a mensagem agora assume um teor bem mais individual e subjetivista, substituindo a sobreposição de múltiplas vozes e perspectivas pelo relato de experiências individuais que enfocam a própria relação do sujeito com o mundo. Evidentemente, tal conjunto de reflexões individuais é ancorado em experiências que compartilham dos valores periféricos, e que continuam a pautar a conduta do sujeito, expressando em alguma medida a coletividade de sua quebrada. Melhor dizendo, o disco será precisamente um longo processo de reflexão (um álbum duplo com canções de até 12 minutos) sobre as formas como o sujeito pode manter seu proceder diante dos diversos desafios presentes na “vida loka cabulosa”.

Entretanto, ao invés da multiplicação radical de pontos de vista presentes em “Diário de um Detento”, o disco traz um conjunto mais detido de reflexões subjetivas sobre o dia a dia de um guerreiro que tem sua fé testada a todo o momento e por todos

os lados: as formas de lutar para sair da quebrada, o que significa estar do “outro lado do muro”, o dinheiro como mal necessário, que te domina caso não for dominado, etc. Espécie de consequência, digamos, “imprevista” do processo de incorporação de pontos de vistas contraditórios de *Sobrevivendo no Inferno*, o disco apresenta diversas canções em que os sujeitos internalizam essas contradições, investigando-as a partir da própria experiência que, sobretudo nas letras de Mano Brown, por vezes assumem expressão agônica.

Por isso, adotamos com certa restrição a percepção correta de Leandro de Oliveira, Marcelo Segreto e Nara Cabral⁴⁰⁰, de que a mudança formal dos raps do grupo – de um discurso mais coletivizado que buscava a identificação da periferia para outro mais subjetivo que problematiza sua posição – a partir de *Nada como um dia após outro dia* já estava anunciada em “Fórmula mágica da paz”. De fato, “com Fórmula mágica da paz, inaugura-se não apenas a problematização do próprio discurso como elemento constituinte da letra, mas também composições em tom de confissão, de mergulho na própria subjetividade, em uma perspectiva que, na literatura, chamaríamos de “autodiegética”: aquela em que o narrador da história a relata como sendo seu protagonista”⁴⁰¹. Entretanto, se o estilo propõe certa relação de continuidade entre os discos, o conteúdo desse mergulho subjetivo será radicalmente diferente, construído a partir de uma série de problemas novos. Pois se “Fórmula mágica da paz” apresenta uma cisão entre o rapper e sua linguagem como resultado da quase impossibilidade de se estabelecer uma enunciação coletiva em um contexto em que todos ou são mortos, ou se matam, uma canção como “Negro drama” apresenta uma cisão de ordem totalmente diversa, entre o rap e o rapper de um lado, e a comunidade periférica de outro. Nesse caso, a linguagem já foi criada – o rap, por assim dizer, completou sua “formação” -

⁴⁰⁰ OLIVEIRA, Leandro Silva de; SEGRETO, Marcelo; CABRAL, Nara Lya Simões Caetano. Vozes periféricas: expansão, imersão e diálogo na obra dos Racionais MC's. Revista do IEB, n. 56, p. 101-126, dez. 2013. “O empenho em construir um discurso coletivizado em *Sobrevivendo no inferno* está na base da afirmação de uma subjetividade baseada na assunção de uma postura combativa e de identificação com outros iguais. O que está no cerne dessa questão, como em todo processo de identificação, é a relação do “eu” com os “outros”. Propomos, não obstante, que o álbum em foco representa, com o rap “Fórmula mágica da paz”, um ponto de inflexão na obra dos Racionais, realizando um movimento de problematização da própria subjetividade afirmada. Como veremos, isso se dá por meio da tomada de consciência do drama que envolve a própria condição identitária de si e de seus “iguais”, remetendo à complexidade do evento dialógico” (OLIVEIRA et. all. 2013, pp. 108-109)

⁴⁰¹ OLIVEIRA et. all., 2013, p. 115.

mas de alguma forma afastou-se de seu contexto de origem. O processo de subjetivação das letras tem a ver agora com esse deslocamento de tipo novo.

Note-se que não cabe aqui repetir a acusação apressada de que o grupo teria abandonado a periferia para celebrar sua própria posição vitoriosa de forma autoindulgente, como numa versão local do *gangsta* rap. Para essa perspectiva, as canções seriam agora longas reflexões narcisistas a girar ao redor de si mesmas porque o grupo estaria satisfeito com o próprio sucesso, deixando de lado a preocupação com seus irmãos da periferia. Além de apressada, a crítica compartilha do mesmo grau de miopia de outras, baseadas muito mais em impressões prévias do que em um processo mais atento de escuta (como as que afirmam que o rap é um elogio da bandidagem). Pois basta ouvir o início de *Nada como um dia após outro dia* para reconhecer que este se trata precisamente de um amplo processo de reflexão sobre a posição problemática de um sujeito que saiu da miséria, mas não tirou “de dentro dele a favela”. Ou seja, aquilo que a acusação de “narcisismo autoindulgente” aponta como resultado estético é precisamente o ponto de partida representado, questionado, combatido, incorporado, etc., tomado, enfim, enquanto matéria de reflexão e formalização estética. E quando afirmamos que “basta ouvir o início” para desfazer essa impressão, não se trata de nenhum jogo de palavras: o primeiro rap do disco (após a abertura recitativa), “Vida Loka parte I”, é um grande diálogo telefônico do narrador com seu parceiro Abraão, que está preso. Logo de saída, portanto, configura-se uma situação concreta de separação entre o rapper e o amigo que não teve sorte, e a afirmação mútua de respeito e solidariedade. Note-se que é totalmente diverso o ponto de vista de “Diário de um detento”, marcado pela possibilidade de articulação efetiva do ponto de vista do rapper com o dos detentos. Aqui, ao contrário, existe uma distância inicial encenada pela canção, a qual o rap tentará superar. O que parece ter mudado, portanto, são as próprias condições de enunciação, que tornam o processo de enunciação coletiva problemático.

Em se tratando de um grupo com elevado senso estético e miragem histórica como os Racionais, é uma boa estratégia reconhecer a necessidade histórica das formas, antes de posicionar-se contra ou a favor. Porque, afinal, os Racionais não podem simplesmente continuar cantando como se estivessem na favela? A resposta é muito óbvia e fácil de responder: eles não cantam como se estivessem na favela porque não estão mais na favela. O sucesso em escala nacional de *Sobrevivendo no inferno* representou uma possibilidade efetiva de ascensão social para os membros do grupo, assim como uma ascensão simbólica para o rap - segundo dados oficiais, o cd teria

vendido mais de um milhão de cópias, aos quais caberia acrescentar os mais de quatro milhões de cópias piratas, segundo dados extra-oficiais⁴⁰². A partir de então o fato de que o rap não se restringia mais a periferia era incontornável, assim como o reconhecimento nacional dos integrantes do grupo.

O que não é nada simples de responder, e por isso será tematizado pelas canções, é o significado que assume o conceito de arte periférica quando fora do contexto que lhe deu origem. Como é possível manter a dimensão crítica radical dos valores e princípios gestados na periferia - muitas vezes contraditórios e opacos mesmo para quem os vive cotidianamente - tendo cruzado para o outro lado da ponte? Ou seja, como essa arte pode se manter periférica fora da periferia? As coisas se complicam ainda mais considerando que tomar de assalto a esfera do consumo como forma de recuperar a dignidade - em um contexto em que consumir equivale a escapar da condição de “sujeito monetário sem dinheiro” – sempre esteve presente no horizonte do grupo, ainda que com diferentes matizes. O lugar que o rap conquistou não deixa de ser resultado de seus próprios esforços, o que não elimina seus custos. Esse é o problema novo vivido pelos Racionais de forma intensa após seu reconhecimento nacional. Reconhecer com honestidade essa posição delicada e contraditória – ao invés de fetichizar o conceito de periferia - é fundamental para buscar formas de continuar junto a seus irmãos.

Essa, entretanto, não é ainda toda a história, que precisa ser compreendida no interior de um contexto histórico mais amplo. O ano de 2002 foi emblemático em muitos sentidos, com a vitória de Lula nas eleições, o começo de um novo ciclo econômico, e o aumento do consumo popular, da taxa de emprego e da renda entre os mais pobres⁴⁰³. Os indicadores sociais da periferia paulistana começaram a melhorar, com um aumento significativo nos índices de consumo e um não menos importante aumento em sua autoestima. Era o início do consenso *lulista* – em oposição ao período neoliberal sob o qual o rap se formou - que se por um lado “preenchia de otimismo o coração das classes populares”, em especial por conta das melhorias econômicas e pela inclusão na esfera do consumo, por outro marcava “o fim dimensão crítica e combativa” que caracterizou os primórdios do PT⁴⁰⁴. É de 2002 também o lançamento do megassucesso cinematográfico *Cidade de Deus*, ao mesmo tempo uma conquista dos

⁴⁰² ROCHA *et all*, 2001, p. 34.

⁴⁰³ POCHMANN, 2012, p. 9.

⁴⁰⁴ D'ANDREA, 2013, p. 268.

diversos coletivos culturais que lutavam por dar visibilidade à periferia, e uma apropriação pela indústria de entretenimento, que tolhia parte do potencial crítico. Assim, o início dos anos 2000 é marcado por essa equação entre a euforia das conquistas sociais – e pessoais, no caso dos integrantes do grupo - e a definição de novos\velhos inimigos e parceiros, não tão evidentes como nos anos 1990. Nesse sentido, a trajetória individual do grupo participava de uma mudança de ordem mais geral para a periferia que, com todas as contradições, mudava de estatuto com o pacto *lulista*. Entre outras funções, o rap se tornava como que depositário de uma sabedoria gestada num momento histórico recente, que poderia servir para guiar os sujeitos periféricos no futuro. Como resultado, as canções desse disco se tornaram, mais uma vez, verdadeiro hinos desses sujeitos que, “pela primeira vez na história desse país”, reconheciam possibilidades, entre ilusórias e reais, de deixar a miséria:

Por sua vez, “Negro Drama” é a crítica ao burguês que os repreendia por terem ascendido socialmente. Com passagens que remetem à escravidão e à luta por reconhecimento por parte dos setores desfavorecidos, o rap virou hino. Com uma eficácia ímpar, com “Negro Drama” e já em 2002, os Racionais antecipavam os dilemas provindos da ascensão social de toda uma geração que passou a consumir graças ao lulismo (TIARAJU, 2013, p. 37).

O clima de conquista que marca o disco desde a capa é ainda marcado por outro acontecimento importante que, ao contrário dos outros, é muito menos reconhecido publicamente. Desde o final dos anos 1990, a taxa de homicídios caiu em cerca de 72% em São Paulo, segundo os dados oficiais da Secretaria de Segurança Pública do Estado⁴⁰⁵. Para o Estado, evidentemente, a redução deve-se ao aumento do número de prisões e a maior “eficiência” do policiamento ostensivo da PM. Entretanto, o número de mortes causadas pela polícia aumentou em relação inversamente proporcional à queda do número de homicídios, e o quadro atual demonstra que a situação segue catastrófica⁴⁰⁶. A conclusão lógica é que, fosse considerada apenas a atuação da PM, o

⁴⁰⁵ Fonte: página da Secretaria de Segurança Pública do Estado de São Paulo. http://www.ssp.sp.gov.br/acoes/acoes_taxa-homicidios.aspx

⁴⁰⁶ “Na capital, foram 85 mortes no começo deste ano, contra 29 na mesma base de comparação de 2013, o que indica um aumento de 193,1%. O panorama na Grande São Paulo (excluindo dados da capital) não é diferente e apresenta surpreendente alta de 546%, passando de 13 no primeiro trimestre de 2013 para 84 no mesmo período de 2014. No interior, o aumento foi menos expressivo: passou de 25 para 37 (alta de

índice deveria ter aumentado. A versão dos moradores da periferia para explicar a redução nos índices de homicídio é significativamente diferente: o processo de “pacificação” do cotidiano violento deve-se, em primeiro lugar, a ampliação da atuação do PCC nas comunidades controladas pelo tráfico. As demais causas - desarmamento, subnotificação, mudança demográfica, melhorias na estrutura policial, etc. - parecem, “quando vistas da periferia, no máximo, dinâmicas acessórias da mudança do quadro estatístico”⁴⁰⁷. Nesse sentido, uma entrevista concedida por Mano Brown em 2009 não deixa espaço para dúvidas:

O extermínio de jovens nas periferias... [pausa]. Eu sou paulista, certo? O conhecimento que eu tenho, profundo, é sobre São Paulo. E em São Paulo hoje existe um movimento diferente. Esse extermínio foi ‘temporariamente’ bloqueado. Por leis que não são do governo. São de um ‘outro’ governo. E em outros estados eu temo que a solução seja essa também. O governo não conseguiu fazer uma ação concreta para o problema da segurança. E o crime organizado conseguiu. [O repórter não entende do que Brown fala, e prossegue assim:] “Na sua opinião, Brown, o que mudou nesses últimos oito anos? (referindo-se, no contexto, ao Governo Lula)” A resposta é inesperada para ele: “o surgimento do PCC. Pronto, fechou?” (FELTRAN, 2010, p. 70).

O PCC surge em 1993, dentro do anexo da Casa de Custódia de Taubaté, com o objetivo explícito de evitar um novo massacre do Carandiru⁴⁰⁸, reivindicando reação a qualquer opressão do sistema contra os presos, mas também do preso contra o preso, a partir de um rigoroso código normativo. Segundo Feltran, a chamada “pacificação” das relações internas ao “crime” se iniciou na virada para os anos 2000, tendo se consolidado em 2003, quando os “irmãos” do PCC passaram a ordenar a relação entre os “ladrões”. A partir de 2006, ataques coordenados em diversas periferias de São Paulo somaram-se a rebeliões em mais de oitenta prisões (na ocasião, dezenas de policiais

48%)” *Ultimo Segundo*. Homicídios caem em São Paulo, mas mortes cometidas por PMs aumentam. Jul. de 2014.

⁴⁰⁷ FELTRAN, 2010, p. 70.

⁴⁰⁸ Como afirma o artigo onze do estatuto do PCC: “*Temos que permanecer unidos e organizados para evitarmos que ocorra novamente um massacre semelhante ou pior ao ocorrido na Casa de Detenção em 02 de outubro de 1992, onde 111 presos foram covardemente assassinados, massacre este que jamais será esquecido na consciência da sociedade brasileira. Porque nós do Comando vamos mudar a prática carcerária, desumana, cheia de injustiças, opressão, torturas, massacres nas prisões*”.

foram mortos. Em resposta, cerca de mil pessoas foram assassinadas pela PM, com amplo apoio da opinião pública) revelando que a atuação do PCC não se limitava apenas ao universo das casas de detenção. A atuação do grupo tornava-se cada vez mais presente nas periferias, cantada pelo rap e debatida pelos moradores.

A partir de então, aos criminosos não era mais permitido matar sem antes passar pelo julgamento do Partido. As vinganças estavam interditas, assim como crimes violentos sem justificativa, passíveis de punições variáveis, mas rigorosas, cujo objetivo central era o de “pacificar os conflitos, evitando uma ação privada extrema, que lançaria um ciclo de vingança e uma escalada de violência letal entre os próprios favelados”⁴⁰⁹. Ou seja, o apelo realizado ao final de “Fórmula mágica da paz”, para que o sujeito descanse o seu gatilho - que para o rapper aparecia então como gesto de fé rumo ao desconhecido, por não apresentar espaço de realização na periferia – surge como temporariamente realizada pelo Partido⁴¹⁰.

Nesse sentido, se a conversa telefônica do início de “Vida Loka parte I” marca um distanciamento real entre o rapper e seu parceiro preso, seu conteúdo demonstra um desejo de aproximação, uma forma de fazer com que o código de valores presente na prisão seja absorvido pela periferia. A fórmula ainda não foi alcançada, mas talvez não seja tão mágica quanto quatro anos atrás. A ideia de que a prisão encarna valores positivos que podem ser aprendidos pela periferia, ou seja, a aposta radical de que o “crime” irá civilizar o país, pois nele se realiza um modelo de paz, justiça, liberdade e igualdade muito mais efetivo para a periferia do que a atuação do Estado (o que em *Sobrevivendo no inferno* já estava indicado, mas com resultados muito mais agônico e caminhos mais cerrados), está presente em diversos momentos dessa canção.

Abraão: Visita sua aqui é sagrada, safado num atravessa não, moro?

Brown: Mas na rua não é não!

[...] Brown: *Justiça e liberdade*, a causa é legítima.

⁴⁰⁹ FELTRAN, 2010, p. 64.

⁴¹⁰ Ver FELTRAN, Gabriel de Santis. Sobre anjos e irmãos: cinquenta anos de expressão política do “crime” numa tradição musical das periferias. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 56, p. 43-72, 2013.

Nesse caso, rompe-se o argumento usual em que o “crime” aparece figurado no “polo oposto da lei e da ordem” e dos valores éticos e morais da comunidade. Aqui ele aparece precisamente como o espaço onde é possível constituir um “ideal normativo específico, que legislaria a ordem das periferias”⁴¹¹. O desejo do rapper é fazer com que essa normatividade seja transposta para sua comunidade – o que em 2002 não era ainda uma realidade tão palpável quanto após o aumento da influência do PCC, a partir de 2006. Busca-se especialmente a “paz entre os ladrões”, contra a opressão entre os próprios irmãos, e um enfrentamento da opressão das forças estatais, a polícia em particular. Com a diferença importante de que o objetivo do rap é integrar o sujeito periférico ao Estado já transformado por seus valores, o que significa que o confronto nesse caso é pautado por certos limites que, no caso do crime, foram transpostos. Nesse sentido, o aumento do poder do PCC deve ser compreendido também no interior do conjunto de “vitórias” expressas em *Nada como um dia após outro dia*. Vitória, amarga, evidentemente, pois demonstra que a integração pela cidadania ainda é uma fórmula mágica, mas que ao menos se apresenta de forma mais palpável, e com resultados expressivos no sentido de barrar o extermínio da periferia.

O “negro drama” a que se refere a canção, portanto, alude a “encruzilhada vivenciada pelo morador da favela que se vê em condições de deixá-la”⁴¹², assim como a certa esperança de paz que, se por um lado começava a despontar no modelo de organização entre os presos, por conta mesmo de se realizar por meio de um poder “paralelo”, demonstrava o quão distante estava de se concretizar no campo da cidadania estatal. De todo modo, o sucesso do rap e a ascensão social de seus integrantes, frutos de seu próprio tempo, assumiam caráter paradigmático, fazendo com que diversas canções de *Nada como um dia após outro dia* se tornassem verdadeiros hinos entre as comunidades.

Uma das principais questões debatidas pelas letras do grupo passa a ser a capacidade de se manter a integridade dos valores guerreiros cultivados até então, ao mesmo tempo em que se luta para conquistar cada vez mais espaço do “outro lado” - dinheiro, sucesso, fama. Em suma, a administração racional da relação conflituosa entre mundo da fama e valores periféricos. Todo disco é a um só tempo marcado pela ruptura com a proposta de enunciação coletiva de *Sobrevivendo no Inferno* (já problematizada

⁴¹¹ FELTRAN, 2013, p. 46.

⁴¹² TIARAJU, 2013, p. 37.

em “Fórmula mágica da paz”), e a nova necessidade de definição de uma ética guerreira a partir de uma auto compreensão de ordem subjetiva. Manter-se periférico à medida que se afasta cada vez mais da periferia – diga-se de passagem, o hedonismo radical do funk ostentação parece ser a consequência imprevista dessa equação. A operação não é simples, principalmente porque não estamos mais diante de um projeto de convívio cordial, em que é possível estabelecer formas de mediação entre as classes. Ao contrário, trata-se de reconhecer e enfatizar a cada passo os pontos inconciliáveis entre os dois campos. A questão é ainda mais complexa caso reconheçamos que a resposta não pode se dar em âmbito puramente subjetivo. Como o rapper pode seguir lutando o bom combate uma vez que ele saiu do lado de seus irmãos, sendo o lado de lá da ponte um território rigidamente demarcado, e que por isso mesmo aceita quaisquer conjuntos de valores (“Dinheiro é puta”), desde que este venha desvinculado de transformações sociais profundas? A força de *Nada como um dia após outro dia* depende não tanto das respostas e caminhos apresentados – são vários e muitas vezes contraditórios – mas da representação estrutural dessa dialética.

A ambivalência e a dificuldade por vezes agônica da posição de quem agora participa do universo dos que estão integrados ao sistema, mas segue comprometido com os que estão de fora, assume uma formulação estrutural precisa em “Negro Drama”. A canção se divide em duas partes; a primeira cantada por Edi Rock de forma mais contida, e a segunda por Mano Brown de forma mais raivosa e agressiva. Para Segreto, Oliveira e Cabral, a diferença entre as dicções deve-se a dois motivos principais: o fato de Mano Brown tratar diretamente de sua experiência pessoal, o que denota um maior grau de envolvimento subjetivo e, principalmente, a diferença do interlocutor presente em cada trecho. Edi Rock procura travar um diálogo com sua própria comunidade, dirigindo-se prioritariamente a seus “trutas de batalha” e “irmãos de fé” da periferia, ao passo que Brown manda um recado diretamente para o “senhor de engenho” no topo da pirâmide (ao todo, dezenove versos são direcionados para a elite brasileira, contra apenas três de Edi Rock):

Edy Rock: Negro drama, eu sei quem trama e quem tá comigo

[...] Eu sou irmão dos meus trutas de batalha

[...] Negro Drama de estilo

Pra ser, se for, tem que ser, se temer é milho

[...]Falo pro mano que não morra e também não mate”

Brown: Ei, senhor de engenho, eu sei bem quem você é
Sozinho cê num guenta, sozinho cê num entra a pé
Cê disse que era bom e a favela ouviu
[...] Seu jogo é sujo e eu não me encaixo
Eu vim da selva, sou leão, sou demais pro seu quintal
[...] Inacreditável, mas seu filho me imita
[...] Aquele que você odeia amar nesse instante”

A relação entre as duas partes se dá de maneira complexa, pois é a seriedade do compromisso firmado na primeira parte que garante o grau de contundência e verdade do que é dito na segunda, tornando possível a reviravolta radical expressa nos versos “eu era carne \ agora sou a própria navalha”. Nesse sentido, “parece haver um maior teor de “engajamento” na primeira parte de “Negro drama”, conquanto expressão de uma tendência ao discurso coletivo, e um teor maior de “passionalização” na segunda parte, como expressão de um discurso em que a subjetividade se faz mais presente. Obviamente, estas duas esferas dialogam na voz do rapper”⁴¹³. Portanto, a própria estrutura cindida de “Negro drama” dramatiza a ruptura que viemos acompanhando. Note-se que na passagem para segunda parte, em que se reconhece os valores da primeira, o interlocutor muda completamente, determinando inclusive o tom da dicção de cada rapper. Ainda que o rap consiga ocupar os dois espaços, a diferença entre eles é radical: um é ocupado pelos “trutas de batalha”, o outro pelo “senhor de engenho”. O rap realiza, aqui, um movimento que não é possível para periferia, marcando um ponto de separação. Será a partir dessa cisão inscrita na forma que a letra tentará reestabelecer uma ligação, uma operação que será brilhantemente sintetizada pelos versos de Ice Blue “o dinheiro tira um homem da miséria \ mas não pode arrancar de dentro dele a favela”. Trata-se aqui de definir no que consiste essa “favela”, tornada agora uma entidade que se separou da vida miserável do gueto, um conjunto de valores éticos que devem pautar a atitude daqueles que se tornaram “exemplo de vitórias, trajetos e glórias”. Nada mais justo, afinal, foram esses valores que tornaram a vitória possível. Ainda que a construção dos valores seja coletiva, a enunciação não é, e o “negro drama” não deixa de ser também o reconhecimento desse fracasso dentro da vitória.

Crime, futebol, música

⁴¹³ OLIVEIRA, SEGRETO & CABRAL, 2013, p. 122.

Caraio, eu também não consegui fugir disso aí

Note-se que a passagem entre primeira e a segunda parte realiza-se a partir da consciência de um fracasso fundamental que deve ser levado a sério, pois é ela que permite compreender todas as facetas contraditórias do horizonte que a canção nos apresenta. O reconhecimento de que a “vitória” pela música não contradiz o horizonte limitado de expectativa de incorporação da comunidade negra na sociedade brasileira. Ou seja, ser incorporado enquanto artista desvinculado do destino de sua comunidade não rompe com o sistema de integração perversa já prevista pela cordialidade. É nesse sentido que se compreende os diversos pontos contraditórios apresentados pela canção: uma vitória (“Tin, tin, um brinde pra mim”) que é também uma derrota (“eu também não consegui fugir disso aí”), uma conquista individual (“sou exemplo de vitórias \ trajetos e glórias”) que no entanto só faz sentido em relação a um coletivo (“sou irmão dos meus trutas de batalha”); um reconhecimento do que há de valor do lado de lá da ponte (“Cê disse que era bom \ e a favela ouviu \ lá também tem \ whisky, Red Bull \ tênis Nike e fuzil”), mas que continua não servindo para quem veste preto “por dentro e por fora”; o desejo de ascensão cada vez maior (“Agora tá de olho no dinheiro que eu ganho \ agora tá de olho no carro que eu dirijo \ demorou, eu quero é mais \ eu quero até sua alma”) e a consciência de que essa nunca se realiza de forma plena (você tá dirigindo um carro \ o mundo todo tá de olho em você, morou \ sabe por que? \ pela sua origem, morou irmão?).

Pode-se dizer que “Negro drama” é representação da ascensão social do negro periférico enquanto um processo traumático de *derrota dentro da vitória*, e vice versa. Uma posição agônica, que assume conotações traumáticas (“O trauma que eu carrego \ pra não ser mais um preto fodido”), tornada formalmente possível a partir da cisão da canção em duas partes que se relacionam sem se conciliar. A canção formaliza e sobrepõe dicotomias de diversas ordens, buscando estabelecer uma dialética complexa entre sucesso e fracasso, ou entre “o sucesso e a lama”, que desloca as representações mais óbvias e imediatas. A trajetória de sucesso do grupo e a trajetória dos irmãos que não tiveram tanta sorte; a progressiva aceitação do rap pela cultura hegemônica e pelo mercado e a perpetuação da miséria de seu contexto de origem; a cada vez mais constante representação da periferia pela cultura de massas e a representação feita pelos próprios sujeitos periféricos; o sucesso temporário em interromper o ciclo suicida de violência e o quanto isso está distante de significar uma integração plena (na verdade,

essa sobrevivência é uma vitória contra o Estado). O sucesso tem seus custos, tanto em relação a uma inclusão que nunca se completa (“você sai do gueto, mas o gueto nunca sai de você”), quanto com relação ao afastamento das origens, que fragiliza a dimensão coletiva do rap e causa inveja, revolta e ressentimento em quem não teve a mesma sorte. Podemos dizer que “Negro drama” é um olhar em profundidade tanto para o novo lugar ocupado pelo rap, quanto para o pacto social recém-formado, analisando da perspectiva dos que nunca tiveram coisa alguma. Em suma, um olhar em profundidade para os limites e contradições do modelo de integração proposto.

Cores e valores ou Quanto vale o show?

“Sempre achei que o Racionais e o hip hop em si são arte contemporânea. Em 1988 eles foram 1988. Em 1997, foram 1997. 2002 idem e hoje se releem de acordo com o mundo de hoje”⁴¹⁴. Embora tenhamos dúvidas quanto a disseminação de tal qualidade no meio hip hop em geral, concordamos que soar sempre contemporâneo é, de fato, uma das qualidades principais do mais importante grupo de rap do Brasil. Com isso não se está simplesmente reforçando o velho clichê de que o grupo está sempre conectado com sua época por retratar da realidade da periferia, etc., pois não se trata de uma questão meramente temática – o rap-verdade – ainda que envolva essa dimensão. O significado mais profundo do diagnóstico de que os Racionais estão sempre na vanguarda do hip hop nacional é que sua obra, diferente de qualquer outra, configura-se enquanto ponto de chegada e partida de desdobramentos históricos e estéticos do movimento, um dos mais importantes das últimas décadas, diga-se de passagem. No geral, os lançamentos de seus discos são eventos catalizadores e transformadores da cena hip hop, trazendo formalmente sintetizado um diagnóstico de época fundamental tanto para a auto compreensão do presente quanto para desdobramentos futuros.

Sua posição de “vanguarda”, contudo, não decorre de um posicionamento acima dos acontecimentos, na condição de quem dita os caminhos por deter seus segredos mais ocultos. Essa contemporaneidade radical - a capacidade de ditar e anteceder o porvir em relação não só ao rap, mas também à sua matéria principal, a subjetividade periférica - é antes de tudo um efeito de sentido derivado da capacidade de manter-se

⁴¹⁴ Emicida. “Me cobro para buscar novas maneiras de fazer velhas coisas, diz Emicida” *Falha de São Paulo*, São Paulo, 29\12\2014. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/2014/12/1565673-me-cobro-para-buscar-novas-maneiras-de-fazer-velhas-coisas-diz-emicida.shtml>. Acesso em 04\01\2015.

por “de trás” do lugar que lhe garante consistência, no qual se fixa com olhos e ouvidos atentos.

Os Racionais não propõem simplesmente o que acreditam que está por vir, despejando julgamentos subjetivos sobre como as coisas são ou deveriam ser. Eles param, observam, e sintetizam o que está no ar, para só então tirar suas conclusões e explorar as contradições do que está aí, mirando o porvir. É somente a partir desse lugar, desse mergulho em profundidade sobre o que a periferia e o rap concretamente são no momento em que se está que eles irão propor formas de posicionamento e atuação. “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”⁴¹⁵. Palavras de Mano Brown. Os quatorze anos de intervalo entre *Cores e Valores* (2014) e o disco anterior, *Nada como um dia após o outro dia* (2002), não significaram em absoluto que o grupo se manteve improdutivo. Tratava-se muito mais de um necessário recolhimento, espécie de retirada estratégica para observação, deixando o rap crescer e aguardando o momento certo de entrar novamente em cena – isso para não falar dos diversos trabalhos nesse intervalo, como singles, DVD’s, álbuns solo, etc. Em última instância, os discos do grupo não dependem apenas das ideias prévias de seus integrantes, mas fundamentalmente da sua vivência, nunca previsível. É a partir desse processo em que a obra é gestada por meio de contradições vividas e eticamente refletidas que eles são capazes de criar obras artísticas com o poder tanto de sintetizar as contradições mais relevantes de seu tempo quanto de apontar para possíveis formas concretas de atuação.

Consequentemente, os Racionais nunca falam o que deles se espera, rompendo sistematicamente com expectativas tanto à direita quanto à esquerda. A partir de um diagnóstico preciso de seu momento histórico, eles falam o que precisa ser dito⁴¹⁶. Assim tem sido desde a época em que despontaram no cenário nacional nos anos 1980,

⁴¹⁵ Mano Brown, em entrevista concedida ao site Lado de Cá, apud D’ANDREA, 2013, p. 120.

⁴¹⁶ “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”, 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”. D’ANDREA, 2013, p. 271.

ao lado de outros grupos como Doctor MC's e Thaide e DJ Hum. Com *Holocausto Urbano* (1988), foram acusados, por quem era de fora da periferia, de fazer apologia ao crime com músicas para “marginal e bandido”, e por quem era de dentro, de se sentirem superiores e melhores que seus companheiros de quebrada (acusação bem fundamentada na própria forma). *Escolha seu Caminho* (1992) foi a resposta raivosa a esse duplo ataque. Quando explodiu *Raio-X do Brasil* (1993), ninguém esperava que eles passassem da condição de jovem grupo promissor da cena hip hop para porta vozes de toda uma geração concentrada nas periferias de São Paulo. Foi assim também com o sucesso e impacto em todo território nacional do *Sobrevivendo no Inferno* (1998), que atravessou um incômodo espinho na garganta de muita gente, com contornos mais ou menos racistas: afinal como era possível para aqueles não-sujeitos pretos pobres de periferia, com baixa ou nenhuma escolaridade, criar um conteúdo tão complexo, radical, e esteticamente relevante, na contramão não apenas do sistema fonográfico brasileiro, mas daquilo mesmo que se entendia por música popular brasileira até então? Ninguém esperava esse impacto generalizado, sobretudo vindo de um grupo que se opunha frontalmente ao jogo da indústria fonográfica, anunciando, assim, seu fim próximo. A partir dali, o cenário musical nunca mais seria o mesmo. Era o fim da canção. Assim como ninguém esperava a forma assumida em *Nada como um dia após outro dia* (2002), considerado por alguns como “traição” do movimento, por trazer canções voltadas mais para si que para o coletivo periférico, suposta ostentação de quem tinha trilhado sozinho um caminho impossível para os que ficaram para trás. Ainda assim, contrariando as expectativas, as canções do disco se tornaram hinos da periferia, adiantando dilemas gerais que estariam colocados a partir da era Lula para toda periferia, tornada então classe C. Portanto, não poderia ser diferente com o novo disco *Cores e Valores* (que já podemos chamar de parte I⁴¹⁷), que não é nada daquilo do que se esperava e causou estranhamento em boa parte do público que o aguardava ansioso por anos. Parte da recepção do disco estranhou diversos aspectos do álbum, como sua duração, a falta de longas narrativas “cinematográficas”, uma postura excessivamente ambígua em relação ao consumo, etc. Contudo, se é verdade que a obra dos Racionais é

⁴¹⁷ “Em conversa com os seguidores no Twitter, Edi Rock disse que os Racionais não devem mais demorar tanto tempo para lançar o próximo trabalho. "Agora vai ser com intervalo menor de tempo. Ano que vem tem mais. Aguardem", prometeu”. Edi Rock. Edi Rock sinaliza que Racionais deve lançar mais um disco em 2015. *UOL - Universo Online*, 27/11/2014. Disponível em https://www.google.com.br/search?q=uol&oq=uol&aqs=chrome..69i57j69i60j69i6512j69i6012.447j0j4&sourceid=chrome&es_sm=122&ie=UTF-8. Acesso em 04/01/2015.

calcada nas contradições de sua época, essas mudanças só podem ser avaliadas após a compreensão de sua necessidade histórica, sendo, pois, fundamental compreender o atual momento vivido pelo rap.

Quando do lançamento do disco, no dia 25 de novembro de 2014, a Folha de São Paulo fez uma série de reportagens com novos nomes do rap brasileiro⁴¹⁸, como Rael, Lurdes da Luz, Karol Conká, Ogi, Rashid, Flow MC, Rincón Sapiência, Emicida, entre outros. O eixo temático de todas as entrevistas era a própria obra do entrevistado, a importância dos Racionais em sua trajetória e o que havia mudado no rap brasileiro dos anos noventa até hoje. Uma imagem comum utilizado pelos entrevistados, lançada tempos antes por KL Jay, é a de que o rap havia saído da infância e agora começava a entrar na maturidade. Dessa forma, essa novíssima geração seria marcada por uma abertura de horizontes, caracterizado por uma maior diversificação de temas, sujeitos e público. Novos temas, com cada vez mais raps que versam sobre o amor e outros assuntos não diretamente “engajados”, novo público e formas de difusão, com o crescimento da internet, e novas vozes, com destaque para a participação feminina, cada vez mais consolidada:

Acho que o rap feminino brasileiro tá trazendo outros elementos pras instrumentais, tá contribuindo muito pra evolução musical do gênero. Estamos trazendo um público novo, criando uma diversidade de público. Tematicamente é claro que são pontos de vistas diferentes sobre vários assuntos. A experiência com a rua mesmo, como a gente prova o sabor dela. Eu estou afim de ir colocando na minha música uma desconstrução dos arquétipos femininos cantados pelos caras até aqui (depoimento de Lurdez da Luz para Folha de São Paulo).

Essa maior abertura do rap é sentido como uma vitória em diversos aspectos, inerente não só ao estilo musical, mas também à própria cena hip hop. Um “amadurecimento” relacionado a outro aspecto muito salientado pelos entrevistados, a percepção cada vez maior do rap enquanto negócio que precisa ser controlado pelos próprios negros, consolidando a família. Valoriza-se muito a percepção empresarial do negócio do rap, o desenvolvimento de formas próprias de distribuição, a criação de

⁴¹⁸SORAGGI, Bruno B.; PEREIRA, Elvis. Inspirada nos Racionais MC's, nova geração dá mais cores e valores ao rap. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 21\122014. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/2014/12/1565100-inspirados-nos-racionais-mcs-nova-geracao-da-mais-cores-e-valores-ao-rap.shtml>. Acesso em 01\01\2015.

marcas de camisetas, bonés, o lançamento de livros e CDs, a organização dos próprios eventos e espetáculos. Desse modo, a passagem do rap para a vida adulta é marcada também pela busca de independência financeira.

É nesse sentido que podemos compreender a importância da trajetória de Emicida como um acontecimento fundamental para a nova geração do rap. Conhecido inicialmente por suas vitórias nas batalhas de rimas, o rapper lançou um single de grande sucesso pela internet (“Triunfo”), divulgado por sua gravadora Laboratório Fantasma (na época, Na humilde Crew), passando na sequência a vender sua mixtape *Pra quem já mordeu cachorro por comida até que eu cheguei longe* por dois reais em shows próprios e de outros artistas⁴¹⁹. Nesse esquema, chegou à impressionante marca de 20.000 cópias vendidas, aproximadamente. A mixtape era gravada em CD, embalada em uma folha de papel estampada com um logo em estêncil. Na medida em que o sucesso aumentava, sua gravadora se transformava em uma pequena empresa, ampliando sua produção com camisetas, bonés, moletons, meias, canecas, além de incorporar novos músicos e uma loja virtual⁴²⁰. Segundo depoimento do rapper Ogi:

O Emicida fez o jogo voltar a ser o jogo. [...] Eu fazia vários shows de graça, ninguém tinha perspectiva de viver de rap, mano. Não tinha. Aí o moleque veio vendendo o CD a R\$ 2 e todo mundo dava risada. Ele vendeu trocentas cópias e começou, aí gerou outro mercado. Agora os caras estão fazendo o que o Emicida faz. Se os Racionais, por exemplo, tivessem vendido camiseta deles... As camisetas dos Racionais que tinham nas galerias naquela época eram tudo pirata, não eram licenciadas⁴²¹.

A trajetória de Emicida é, pois, fundamental para compreensão do momento atual do hip hop nacional. Os rappers começam a desenvolver uma atitude empresarial que há anos é comum no modelo americano, entrando pra valer no jogo do mercado. Assumem para si o cuidado com a qualidade da produção de seus produtos, assim como

⁴¹⁹ Eu mesmo cheguei a comprar um CD das mãos do próprio Emicida – naquele tempo, um ilustre desconhecido para mim - na saída de um show dos Racionais, em São Bernardo do Campo.

⁴²⁰ MENDES, Beatriz. O laboratório de Emicida. *Carta Capital*, São Paulo, 24/08/2012. Disponível em: <http://www.cartacapital.com.br/cultura/o-laboratorio-de-emicida/>. Acesso em 04/01/2015.

⁴²¹ SORAGGI, Bruno. B. ‘O que eu canto tem ficção misturada com realidade’, diz o rapper Ogi. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 22/12/2014. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/2014/12/1565014-o-que-eu-canto-tem-ficcao-misturada-com-realidade-diz-o-rapper-ogi.shtml>. Acesso em 06/01/2015.

a divulgação, procurando formas de se inserir no mercado alternativo. Nesse sentido, o sucesso em âmbito nacional do disco *Nó na Orelha*, de Criolo, cuja repercussão transcendeu os limites associados ao público consumidor de rap, é também um marco importante para o gênero, tanto em termos de inserção no mercado quanto com relação às diversas mudanças formais, em especial o trânsito do rap por outros gêneros como afrobeat, dub, samba e bolero. Esse é, aliás, mais um elemento constantemente apontado pelos jovens rappers como característica da nova geração, uma maior abertura formal e temática do rap para além de conteúdos específicos: “Acho que estamos caminhando para que as pessoas entendam que o rap é uma música com uma mensagem, mas também é ritmo e poesia. É música, é arte. Não precisa ficar presa a esse ou aquele conceito”⁴²². O que na prática significa uma variação maior nas bases, ampliando o leque para além dos tradicionais samplers de *black music*, um cuidado atento na produção das canções e uma atenção maior para aspectos técnicos do gênero, como o *flow* e o beat. *Cores e Valores* é um disco que só pode ser compreendido no interior desse contexto, pois as mudanças na sonoridade do grupo têm relação direta com as novas demandas e posicionamentos do rap nacional. O diálogo é travado, antes de tudo, no interior do próprio rap, numa mistura explosiva de boas vindas, conselhos para os mais jovens e análise detida da cena atual. Pois nunca foi a crueza dos temas ou a linguagem direta que marcam o forte compromisso do Racionais com a realidade periférica - essa é muito mais a visão de certos fãs que pretendem transformar a forma do rap em uma camisa de força - mas a adequação da forma a seu contexto, cujo resultado estético pode ser mais ou menos direto, a depender do conjunto⁴²³.

Um exemplo concreto de como a produção dos Racionais acompanha as necessidades do rap e conseqüentemente, da comunidade periférica ao qual ele procura se vincular, pode ser encontrado nos próprios títulos de seus discos. *Holocausto Urbano*, lançado em 1988, época que representou “o começo do descenso das

⁴²² SORAGGI, Bruno. B. ‘É preciso se manter fiel à verdade, mas livre pra experimentar’, diz Rael. *Falha de São Paulo*, 21\12\2014. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/2014/12/1565042-e-preciso-se-manter-fiel-a-verdade-mas-livre-para-experimentar-diz-rael.shtml> Acesso em 06\01\2015.

⁴²³ “Acho uma cena sincera, diversificada. É necessário diversificar, é necessário que tenham vertentes, é necessário que os mais antigos entendam os mais jovens, acolham eles e interajam. Não fechar as portas como alguns antigos fizeram com a gente, porque choque de geração é uma coisa ultrapassada, tem que acabar com isso. A gente tem que entender os jovens, porque senão eles vão atropelar a gente”. Entrevista de Mano Brown para a Revista Rap Nacional, abril de 2013.

mobilizações de massa no Brasil”⁴²⁴, chama a atenção para aquela área da sociedade que encontrava-se abandonada por todos, tornando pública a dimensão de desamparo vivida por boa parte da população do país, e que a agenda política fazia então questão de ocultar. A metáfora do *holocausto* potencializa a gravidade dos problemas enfrentados pela periferia, desafinando o coro do consenso neoliberal. *Raio-X do Brasil*, de 1993, segue focando a realidade periférica, mas enfatiza também o meio de análise – o olhar do rapper, construído por aquele que “sabe”, que conhece a realidade da periferia - mais “científico” (daí o raio-X) e racional. A passagem da metáfora hiperbólica da violência para a imagem mais “árida” do aparelho médico não indica que a realidade tenha se tornado menos calamitosa. Ao contrário, além de enfatizar a legitimidade da fala de quem conhece a realidade brasileira “por dentro” - ou seja, a partir do ponto de vista excluído da representação fantasiosa oficial – a ênfase na neutralidade da descrição, como uma chapa médica de raio-X que apenas revela as coisas como estão por dentro, sem interferência, torna ainda mais terrível o conteúdo descrito, em alguns sentidos pior que o do disco anterior. Nos dois casos, contudo, trata-se de fazer ver aquilo que até então seguia invisível.

Sobrevivendo no Inferno (1997) marca uma mudança importante de direcionamento. Aqui não se trata de apenas descrever o inferno da vida dos subcidadãos da periferia. Embora esse aspecto seja ainda decisivo, acrescenta-se uma dimensão ética fundamental ao plano da crítica ao cotidiano violento, comprometida com a *sobrevivência* desses sujeitos. A ênfase se desloca, ou melhor, se amplia, pois além de retratar o cotidiano violento ao qual é preciso analisar e dar visibilidade, procura-se desenvolver um verdadeiro manual de sobrevivência para os “Vida Loka”, que passa pela construção de uma identidade coletiva e guerreira. Ainda que essa necessidade se fizesse presente desde o primeiro momento, é com esse álbum que assume certo caráter de urgência que acarretará em um conjunto significativo de mudanças formais. É nesse momento que se aguça a consciência de que apenas fazer o

⁴²⁴ D’ANDRÉA, 2013, p. 266. Segundo o autor, são três os eventos principais a marcar esse descenso. No plano internacional, a queda do muro de Berlim e, junto com ele, do ideário comunista, que permitiu a consolidação da hegemonia neoliberal e suas premissas: “a desregulação da economia; a retração do papel do Estado; a erosão de direitos sociais; a flexibilização e a precarização do trabalho”. No plano nacional, a derrota de Lula, que representava então a força das mobilizações populares, para Fernando Collor de Mello. Segundo o autor, essa derrota “fez o partido paulatinamente ir retirando do seu programa qualquer radicalidade ou proposta mais profunda de transformação social”, apostando as fichas no jogo eleitoral e fechando ou diminuindo a importância de seus núcleos de base na periferia, juntamente com a igreja católica.

mundo ver a barbárie daquele contexto pode não ser suficiente para transformá-lo, pois o estado catastrófico das coisas, literalmente fatal para os mais pobres, faz parte das regras do jogo. *Nada como um dia após o outro dia* (2002) segue na mesma linha, representando o “proceder” do sujeito periférico como condição para que este permaneça “vivão e vivendo”. Contudo, a mensagem assume agora um teor bem mais individual e subjetivista, substituindo a sobreposição de múltiplas vozes e perspectivas pelo relato de experiências individuais que em alguma medida expressam o coletivo.

Cores e Valores em certo sentido segue percorrendo a mesma vereda, pois a questão ainda é saber como o rapper pode seguir lutando o bom combate uma vez que saiu do lado de seus irmãos, sendo o lado de lá da ponte um território a um só tempo rigidamente demarcado e aberto para quaisquer conjuntos de valores, desde que desvinculados de riscos de transformações sociais profundas. Entretanto, o disco apresenta uma orientação temática nova, expressa desde o título, que não aponta diretamente nem para a realidade periférica em si, nem para o posicionamento ético dos sujeitos. O interesse central não é a realidade periférica, mas um determinado conteúdo temático, cuja relação é mais simbólica (cores e valores) que objetiva. Ainda que o foco permaneça voltado para os valores éticos dos sujeitos, esse assume uma dimensão deliberadamente abstrata - a relação entre as cores, que podem assumir significados diversos, e seus respectivos valores, também mutáveis - que terá importantes consequências em termos estéticos. Uma espécie de reflexão sobre as infinitas possibilidades de combinação e variação entre os termos - por exemplo, o amarelo (dinheiro) em relação ao preto (sujeito periférico) pode representar vitória ou tragédia, redenção ou morte, a depender do quanto se consegue alcançar certo equilíbrio entre os termos - que iremos acompanhar mais de perto.

A recepção inicial do disco em blogs, jornais e sites especializados têm insistido em uma espécie de divisão do álbum em duas partes, recuperando a velha noção de lado A e lado B que a era da digitalização musical tornou sem sentido. Entretanto, acreditamos ser possível identificar pelo menos quatro momentos, ou ciclos temáticos, ao longo dos pouco menos de quarenta minutos do disco. O primeiro ciclo começa com “Cores e Valores”, que vai tratar do orgulho das origens black, do orgulho negro, da necessidade de permanecer firme no caminho dentro “torre de Babel” que é a cidade de São Paulo (“cujo herói matou um milhão de índios”), pautada pelo consumo. Na sequência “Somos o que somos” acompanha a breve reflexão de um bandido sobre o crime e seus

valores⁴²⁵, e a necessidade de se tomar a força aquilo que a sociedade nega sistematicamente aos mais pobres (dinheiro, dignidade), sem trair seus parceiros. Mais uma vez, os valores a se manter em um contexto de desumanização são ensinados pelos socialmente marginalizados, que mesmo pelas margens, ou por isso mesmo, aprendem a agir “como reis”. “Preto e Amarelo”, por sua vez, é o louvor *gangsta*, o lado positivo dessa combinação de cores, dinheiro e negritude. Nos três casos as canções tratam da relação positiva entre o preto (cor) e o amarelo (dinheiro), o seja, a possibilidade de se manter a integridade ética em um contexto com muito dinheiro. Aqui a perspectiva do rap enquanto negócio violento - uma questão que virmos ser fundamental para a nova geração - é endossada pelos Racionais não só como possível, mas amplamente desejável.

Com a faixa instrumental “Trilha” terminando ao som de tiros da polícia – que no rap em geral indica alguma ruptura traumática - encerra-se esse primeiro ciclo, delimitando sua temática. Negro e dinheiro, uma combinação explosiva, perigosa e fundamental. Essa ruptura traz consigo uma problematização do caráter francamente positivo exposto na primeira parte. Se até então o valor financeiro (amarelo) coincidia com o valor ético (preto), a partir dessa segunda parte o grupo vai elencar diversas situações em que os dois campos não coincidem, tornando a relação problemática. “Eu te disse” narra a história de um *talarico*, sujeito que se mete com a mulher do próximo, punido com a morte, enquanto “Preto Zica” trata do amor pelo dinheiro, que torna o sujeito vulnerável à traição dos falsos amigos. Nos dois casos trata-se de situações em que os desejos passam à frente dos valores, com consequências funestas. “Cores e valores: finado Neguin” fala da necessidade de se manter a ética dentro do crime, ou de como o crime pode ensinar os valores éticos necessários à sobrevivência dos novos guerreiros que surgem a cada dia. “Eu compro” volta a assumir um tom de celebração do empoderamento pelo consumo, e ainda que os versos “À vista, mesmo podendo pagar \ tenha certeza que vão desconfiar \ pois o racismo é disfarçado há muito séculos \ não aceita o seu status e sua cor” demonstre consciência de que a integração entre preto e amarelo nunca será plena, essa canção é a que faz o mais claro elogio ao consumo de todo disco, chegando inclusive a adotar o lema de 50 Cent, “fique rico ou morra

⁴²⁵ Esse modelo de canção atravessa toda trajetória do grupo, e os exemplos são vários: *Mano na porta do bar* (1993), *Tô ouvindo alguém me chamar* (1997), *Rapaz comum* (1997), *Eu sou 157* (2002), *Crime vai e vem* (2002), *Mente de vilão* (2009), entre outras. A diferença é que aqui não se acompanha a trajetória completa de vida do bandido, mas apenas um momento específico, como uma espécie de lição.

tentando”. Entretanto, a faixa seguinte, que encerra o segundo ciclo, “A escolha que eu fiz”, chama a atenção para o alto custo que podem ter essa escolha. Basicamente, ela torna literal a frase do rapper americano ao narrar os momentos finais de um ladrão que foi traído por um companheiro e morto pela polícia. Nessas canções os rappers ora advertem, ora são advertidos por seus parceiros sobre aquilo que aprenderam a partir de um código de ética comum fundamental para que a ascensão não se converta em tragédia.

A organicidade da obra é evidente, assim como a complexidade das visões que se entrelaçam e não devem ser compreendidas individualmente. Comprometidos com os valores da periferia de um ponto de vista forjado internamente, a perspectiva dos Racionais vê a melhora nas condições de vida como uma inquestionável conquista, resultado de muita batalha, ainda que permeada por contradições. Uma postura em tudo diferente de certo posicionamento “radical” que somente reconhece potencial contestatório no pobre enquanto ele não está “corrompido” pelos valores do capital (como ironicamente adverte Criolo em “Sucrilhos”, “cientista social, Casas Bahia e tragédia \ gosta de favelado mais que Nutella”). Daí a posição clara de parceria e apoio as novas conquistas não só do rap, mas também do funk carioca e sua vertente ostentação paulista, que celebra o consumo, o hedonismo e o dinheiro, e que é sempre motivo de polêmica⁴²⁶. Pois o dado fundamental aqui é o fortalecimento da música negra periférica não apenas enquanto arte, mas também enquanto negócio, de modo a evitar o destino comum a diversos artistas populares que morreram na miséria enquanto enriqueciam seus produtores⁴²⁷.

⁴²⁶ Mano Brown foi muito criticado por aparecer em um videoclipe de seu amigo MC Pablo do Capão, em 2013, novamente com acusações de que estava traindo o “verdadeiro” rap. Quanto a isso, suas palavras do rapper são muito claras: a questão ali não é estética. “É o mesmo povo, é a mesma cor. Eles [a polícia] não estão diferenciando se canta funk, rap ou samba. É favelado falando, eles não gostam [...]O errado é os que não são do funk não protestar pelos os que são do funk. A gente sabe que na verdade ali é racismo puro, isso é racismo puro”. Revista Rap Nacional, abr. 2013.

⁴²⁷ É bastante conhecido o episódio da vida de Agenor de Oliveira, o Cartola, que vivia um duro período de pobreza em meados dos anos 1940, sem dinheiro e sem emprego fixo, e que só melhorou após sua “redescoberta” pelo jornalista Sérgio Porto, em 1957 e, principalmente, após o encontro com sua companheira, dona Zica, com quem montou o famoso bar Zicartola. Contudo, foi apenas em 1974, já com 66 anos, que ele teve a oportunidade de gravar seu primeiro disco, um grande sucesso que se repetiria nos trabalhos seguintes. Só então conquista parte do reconhecimento merecido como um dos mais importantes nomes da cultura brasileira.

O rap buscou primeiro ficar livre: os pretos serem pretos, o preconceito ficar estampado, o favelado ser favelado. Tudo isso o rap cantou e mudou. Acabou. O crime não é mais o mesmo que cantamos nos anos 1990, as pessoas não se matam mais daquela forma. Não adianta fechar os olhos para esse momento. Se conquistamos tudo isso, as próximas conquistas são uma rádio e que as nossas marcas se estabilizem no mercado. É introduzir a periferia no contexto geral, como os caras do funk estão fazendo (Ice Blue – entrevista para Revista Cult, n. 192).

Ganhar dinheiro e permanecer com ele é apontado como uma questão decisiva não só para os rappers, mas também para a periferia, como forma de re-existir no interior do sistema. Entretanto, para não ser engolido por este é importante manter-se ligado aos valores que foram e são gestados do lado de fora, em suas margens. Apenas o compromisso ético é capaz de evitar os destinos trágicos representados na segunda parte do disco. Ou seja, o núcleo contraditório da questão é “vender-se sem se vender”, contradição explorada aqui a partir da ambiguidade do conceito de *valor*, a um só tempo moral e mercadológico. Ao contrário de meramente adésista, a premissa pode ser explosiva caso atinja precisamente aquele ponto em que o sistema é incapaz de cumprir suas promessas de integração, o que faz com que a conquista de mercado apareça enquanto conflito em um terreno em que estão longe de ser todos iguais⁴²⁸. Pois como já era cantado desde o álbum anterior, “Preto e dinheiro são palavras rivais \ É, então mostra pra esses cu \ como é que se faz” (Vida Loka, parte II). Digamos que *Cores e Valores* seja uma tentativa de resolver essa rivalidade, operação que não é simples e envolve um processo de investigação a um só tempo temática e formal, fazendo do rap o caminho (concreto) para estabelecer essa relação.

Cores e Valores: preto com preto

“A escolha que eu fiz”, última canção do segundo ciclo, termina com uma crítica a exploração midiática da tragédia social, “Se um Datena filmar \ e a minha estrela brilhar \ Eu morro feliz \ vilão vagabundo, foda-se o que esse porco diz”. Essas considerações pouco amistosas dirigidas ao padrão de jornalismo policial brasileiro são a deixa para o início do terceiro ciclo do disco, que começa precisamente com um

⁴²⁸ A capa do disco é sintomática nesse sentido. Nela os integrantes do grupo aparecem vestidos de gari mascarados, assaltando um banco. A associação entre trabalho precarizado e marginalidade, que torna criminosa toda apropriação de dinheiro, é explícita.

conjunto de *samplers* de diversos telejornais relatando o incidente ocorrido durante uma apresentação do grupo na Praça da Sé, em 2007⁴²⁹. Dessa forma tem início a canção “A praça”, que marca nova mudança de direcionamento temático, agora com canções que traçam uma espécie de revisão da própria história do grupo. Tal mudança irá, em certo sentido, ressignificar as duas primeiras partes, pois se até agora tratava-se de marcar posição diante dos problemas contemporâneos colocados pelo rap, a partir daqui o grupo volta-se para seu passado e, conseqüentemente, para a história do rap. A mudança é acompanhada desde as bases, que deixam o caráter mais pesado e sombrio do início para assumir um clima mais dançante e nostálgico, que lembra os bailes black dos anos setenta, tematizados em algumas letras.

A marginalização e a perseguição do rap e de seu público é o tema de “A Praça”, que trata do despreparo do Estado e da bem conhecida carnificina policial ao lidar com sujeitos, sobretudo da periferia. Em “O mal e o bem” Edi Rock lembra sua trajetória, desde o primeiro encontro com KL Jay, e a posterior formação dos Racionais. O foco aqui será a importância do rap – e do grupo - como elemento de mediação que permite caminhar e apreender com o crime, além de oferecendo uma alternativa a ele (“Em meio às trevas, é, e o sereno \ elaboramos a cura, a fórmula com veneno”). Uma espécie de alternativa marginal (no sentido de ainda ser um espaço de agressão à norma excludente) ao crime. “Você me deve”, traz novamente a reflexão do rap enquanto negócio a ser consolidado marginalmente, e a necessidade dos pretos tomarem a cena, o *mainstream* (“Família unida, esmaga boicote \ Ê, bora pixote, hollywood não espera”). E o ciclo se encerra com “Quanto vale o show”, cuja base é bem conhecida música do filme *Rock Balboa*, paradigma hollywoodiano de superação das adversidades. Mano Brow faz aqui uma brilhante reflexão sobre sua adolescência, dos treze aos dezesseis anos, marcado pela ascensão gradual da violência na medida em que se aproxima dos anos 1990. É interessante notar o paralelo que é feito entre o crescimento vertiginoso da violência e o aumento da variedade de produtos aos quais era necessário adquirir, assim como o crescimento paralelo da cena black do qual emergirá o rap – passando inclusive pelo samba de Bezerra da Silva. Novamente o rap surge enquanto resultado da violência e como alternativa ao desfecho inevitável (“Corpo negro semi-nu encontrado no lixão

⁴²⁹ Na edição de 2007 da Virada Cultural, evento público em que se apresentam centenas de artistas ao longo de 24 horas pelas ruas de São Paulo, gratuitamente, o show do grupo foi interrompido pelo confronto entre o público e a polícia, que resultou na prisão de onze pessoas e dezenas de feridos. O grupo só voltou a ser convidado para o evento em 2013.

em São Paulo \ A última a abolir a escravidão”). O show vale exatamente isso: oferecer uma opção que não vai dar em morte em um contexto marcado por um quase determinismo de origem. Vale lembrar que a canção termina em 1987, um ano antes do surgimento oficial dos Racionais MC’s.

Esse movimento de recuperar em chave histórica a trajetória do grupo, tornando-a matéria de reflexão, marca uma importante e decisiva mudança de horizonte. É claro que relatos de trajetórias individuais e histórias de vida sempre marcaram as canções do grupo, mas estas no geral se davam em termos individuais, ainda que representativas, acompanhando a própria trajetória individual dos rappers ou a de algumas personagens emblemáticas. Em *Cores e Valores* pela primeira vez os Racionais se colocam como sendo já história, ou seja, enquanto portadores de valores passados. Até seu segundo ciclo o disco apresentava-se em relação de continuidade com o movimento atual do rap, inserindo-se nesse contexto de transformação de temas e sonoridades. A partir desse terceiro ciclo, entretanto, o foco de interesse muda para aquilo que já se passou, ressignificando toda obra. Ou seja, ao mesmo tempo em que a levam “para frente” ao se manter atentos ao que se passa ao seu redor, o grupo está na estrada tempo suficiente para se considerar portador de uma experiência que passou. Ao incorporar esteticamente uma reflexão sobre a temporalidade do rap a partir de sua própria história, o disco permite historicizar os novos desafios (considerando-os no interior da trajetória do rap), contemplando dialeticamente tanto seus avanços quanto aquilo que no interior dessa experiência se esgotou. Creio que o sentido geral dessa “perda” pode ser melhor compreendida ao se considerar alguns aspectos da forma.

Um dos traços mais marcantes de *Cores e Valores*, que imediatamente chama a atenção de quem ouve, é a radicalidade de suas mudanças formais. Já de cara impressiona o tamanho das canções e do disco como um todo, muito menor do que os trabalhos anteriores (provavelmente será lançado uma continuação em breve, já adiantou Edí Rock), com seus menos de quarenta minutos de duração. Segundo o próprio KL Jay, essa mudança tem relação direta com o tipo de escuta contemporânea: “Tem a ver com o mundo de hoje. Tudo rápido, poucas ideias, sem esticar o chiclete. Não pode ser chato. Tem músicas que são maiores, de três, quatro minutos, e que não são chatas. É legal esse lance de uma música entrar na sequência da outra, dá aquela vontade de ouvir mais. Você fica voltando para ouvir. Isso te instiga” (KL Jay, 2013). Para alguns, trata-se de um avanço em termos de densidade poética, para outros, uma perda de intensidade dramática. Em todo caso, o sentido de organicidade comum aos

discos dos Racionais se mantém, pois vimos como as canções adquirem seu significado pleno ao ser considerado no interior do conjunto maior do disco, na contramão do caráter cada vez mais “atomizado” das canções em gêneros como funk carioca, tecnobrega e o sertanejo universitário, em que a gravação de álbuns de estúdio é uma prática cada vez mais rara.

Além do tamanho das canções e do disco como um todo, a forma de se cantar as letras também mudou, passando para um estilo mais “cifrado”. Como se a poesia inicial de “Jesus Chorou”, que ali cumpria a função de parábola introdutória, tivesse se tornado a norma geral de composição. Aquele estilo de linguagem direta, com pretensões de assumir a forma de máximas de sabedoria coletiva periférica, no qual se inscreve “a atuação humanizadora do *rapper*”⁴³⁰ ainda se apresenta, mas de forma muito menos constante que nos trabalhos anteriores. Em seu lugar surgem padrões mais entrecortados de versos, ligeiros, que chamam atenção para o *flow*⁴³¹ do rapper. Certas linhas temáticas conhecidas de longa data pelos fãs do grupo seguem por todo disco, porém em uma forma menos direta, entrecortada, especialmente nas letras de Mano Brown:

Conspiração funk internacional in
Jamaica Queen
Fundão Sabin
Função pra mim
Se Deus me fez assim
Fechou neguin
Eu tô sob verniz
(Cores e Valores)

A opção formal obviamente afeta a relação do ouvinte com a mensagem transmitida, ao menos no campo das intenções. Do destaque para o conteúdo a atenção recai agora sobre a forma em sentido distinto do proposto pelo grupo até então. Destaca-se a habilidade do rapper em desenvolver o seu *flow*, e o que se admira não é tanto a dimensão coletiva de máximas periféricas, mas o talento individual gestado na periferia (ainda aqui o paradigma é Emicida: mais do que o conteúdo de seus versos, o que

⁴³⁰ GARCIA, 2007, p. 215.

⁴³¹ *Flow* é o termo técnico para a levada do rapper, a forma como ele encaixa seus versos em relação a batida.

chama atenção do público, sobretudo fora do circuito hip hop, é sua extraordinária capacidade de improvisação). Essa espécie de voltar-se para si, para a forma, que caracteriza a linguagem de *Cores e Valores* em relação a seus precedentes, está também na base de outra mudança importante, que se destaca desde as primeiras audições. As grandes narrativas “cinematográficas” sobre trajetórias individuais, deles próprios ou de outros, desaparecem para ceder lugar a relatos muito mais concentrados, quando não restritos a alguma opinião específica em canções de pouco mais de trinta segundos.

Tudo nesse álbum, portanto, tende a concentração formal, rompendo claramente com o padrão proposto em *Nada como um dia após outro dia* (que por sua vez rompia com o padrão da indústria fonográfica ao apresentar canções de até onze minutos). Defenderemos aqui a hipótese de que esse conjunto de transformações, que guarda relação direta com a abertura temática e estrutural do rap contemporâneo tal como indicada pelos jovens rappers entrevistados (o distanciamento – não necessariamente abandono - da temática dos anos noventa, a conquista do “direito de falar sobre coisas alegres”, o surgimento de novas tonalidades de cores, inclusive as femininas, e seu progressivo fortalecimento comercial) ocorre simultaneamente a um *progressivo afastamento histórico do rap de suas bases periféricas*, já tematizado em *Nada como um dia após outro dia*, e que aqui avança mais um passo. Tal afirmação precisa ser considerada com bastante cuidado, pois não se quer sugerir que houve um “aburguesamento” do rap, e que agora ele é um estilo de classe média. Digamos que a relação expressa pela fórmula do negro drama, “você pode sair da favela, mas a favela nunca sai de você” torna-se ainda mais densa, pois se em 2002 o movimento de sair da favela pelo sucesso do rap era uma possibilidade praticamente restrita aos Racionais e pouquíssimos outros grupos (MV Bill, por exemplo), atualmente tem se tornado uma possibilidade muito mais palpável. A promessa de emancipação coletiva que era a aposta do movimento hip hop anos noventa não se realizou, enquanto o rap obtém cada vez mais reconhecimento e prestígio, com muito esforço e talento, nunca é desnecessário dizer. Além do mais, é preciso reconhecer que a trilha sonora do gueto contemporâneo é muito mais o funk do que o rap, segundo a percepção de pesquisadores e habitantes da periferia, o que faz do rap um repositório de valores comunitários que vale a pena manter, mas que se encontra cada vez mais distante de uma relação orgânica com seu território de origem.

Tudo se passa como se os Racionais já não se sentissem autorizados a sustentar suas reflexões a respeito dos valores periféricos em trajetórias pessoais (suas ou dos

outros), como se houvesse uma interdição fundamental a impedir a indexação do conteúdo temático (a relação entre as diversas cores e os valores financeiros e éticos) a conteúdos da realidade periférica objetiva. O que em canções como “Jesus Chorou”, “Fórmula Mágica da Paz”, “Vida Loka I e II” era subjetivo, mas plenamente partilhável a partir do reconhecimento de uma experiência em comum, em grande medida desenvolvida pelo próprio hip hop, se torna agora conteúdo abstrato. A periferia é ainda o grande foco das canções, mas a reflexão se constrói mais a partir dos valores aprendidos com ela no passado do que por meio da descrição pormenorizada de vivências periféricas do presente. Mesmo as narrativas centradas em bandidos, que são muitas, parecem ter uma conotação mais simbólica que realista por seu alto grau de concentração, como se servissem ainda de exemplo, mas não pudessem mais ser acompanhadas de perto. Em todo caso, a certeza de que o conteúdo transmitido pelo rap identifica-se com a realidade periférica não está mais tranquilamente estabelecida.

Incorporado enquanto estética, o pressuposto ético fundamental do rap dos Racionais – o de que o sucesso comercial só vale a pena se representar uma alternativa real para toda a periferia, mantendo-se vinculada a ela em alguma medida – parece perder fôlego e força de mobilização. Muito mais sedutora é a imagem hedonista propagada pelo funk ostentação. É, pois, a partir desse atual contexto de desagregação que o grupo deve (re)compor sua voz, na condição de quem pode estar gradativamente saindo de cena. Como fortalecer a comunidade periférica nesse contexto atual em que sua imagem periférica foi apropriada pela indústria de massa (a indústria do cinema, sobretudo a partir do sucesso comercial de *Cidade de Deus*, e programas aos moldes do global *Esquenta*, apresentado por Regina Casé), e pelo discurso governista, enquanto a periferia “real” segue longe de resolver seus principais conflitos? Qual lição os Racionais podem transmitir para essa “nova” periferia, sem desconhecer suas transformações e cientes das condições históricas que fizeram as coisas chegarem onde estão? Porque ainda que os temas permaneçam mais atuais do que nunca, insistir na mesma forma seria ignorar que a periferia mudou, abandonando assim a busca pela “voz ativa” da quebrada, que sempre norteou sua ideologia.

A última canção do disco “Eu te proponho”, introduzida por “Coração Barrabaz”, expressa perfeitamente bem as contradições que procuramos acompanhar, o encontro dos novos desafios do rap com dilemas que vem de longe, e cuja sobreposição

no disco permite tanto problematizar os caminhos escolhidos quanto vislumbrar respostas. O quarto e último ciclo do disco irá tratar do amor de forma inédita na obra do grupo, tomando definitivamente partido em uma polêmica que atravessou o universo hip hop quando “novos” nomes (Emicida, Criolo, Projota, etc.) começaram a se destacar para a grande mídia. Dizia-se então que a temática do “verdadeiro” rap era aquele desenvolvido nos anos noventa, tratando de temas como violência, criminalidade, e que os novos rappers deturpavam o sentido original ao criar letras com temática amorosa. Obviamente que a medida que esse nomes foram firmando-se no cenário musical, tais críticas perderam força, e talvez o “apadrinhamento” do maior grupo de rap do país encerre definitivamente a polêmica.

O clima nostálgico e dançante é deixado de lado, e as bases mais graves do início sustentam “Coração Barrabaz”. O vocal distorcido, grave, é empregado para tratar de separação com metáforas violentas que associam o lugar do (ex) amante ao de quem está preso. A seguir a voz de Brown anuncia o desejo de felicidade e fuga, tema da próxima canção, talvez a mais complexa do disco em termos de integração dos elementos. “Eu te proponho” retoma o clima black dançante, sobre a qual o rapper destila os versos de Gilberto Gil (“Vamos fugir desse lugar, baby”). A associação entre amor e fuga é estabelecida desde o início, e pela primeira vez em um disco dos Racionais o amor entre homem e mulher aparece como lugar de confiança, e não de traição. A ambiguidade e a incerteza do corpo feminino, antes representado como o lugar de perigo extremo a ser controlado - o espaço inominável do desejo – aparece enquanto aposta positiva, e pela primeira vez surgem versos como “Eu acredito em ti”, referindo-se a uma mulher. Pode-se dizer que esse estado de fruição que libera o sujeito do estado de vigilância constante é um dado novo no conjunto da obra dos Racionais.

Entretanto, é interessante notar o quanto esse estado de conciliação é o tempo todo atravessado por um conjunto de forças em sentido contrário, (o anti-sujeito, para usarmos da terminologia semiótica), sempre relacionado aos aspectos marginais da *vida loka* (“E se moiar? E se o júri ter provas contra nós?”). Esse espectro sempre presente atinge o ápice precisamente no momento do encontro sexual propriamente dito, quando a base rítmica proposta por Kl Jay altera-se radicalmente, deixando o clima dançante para criar novamente um contexto muito mais sombrio que propõe uma ruptura brusca, um encerramento. A partir daí abrem-se um leque maior de associações, como que catalisando as diversas cores presentes ao longo do disco. O sampler de alguém tragando um cigarro de maconha, que acrescenta mais um sentido à ideia de fuga da

realidade, se junta a um piano e uma base seca. Os versos são os que mais diretamente remontam ao ato sexual, espécie de clímax (“Vou entre suas coxas, minha diretriz”), imediatamente seguido por versos de Marvin Gaye (“Não há morro tão alto, vale tão fundo”). O clímax sexual não é representado como um momento de descanso e paz; ao contrário, é nesse instante que as imagens de violência retornam com mais força. Ainda que sejam imagens positivas, é a positividade de uma situação de extrema tensão. Drogas, banditismo, marginalidade, refúgio bucólico, fuga da polícia, as imagens se sobrepõem e atravessam a promessa de paz e tranquilidade, que remete aos versos “Conseguir a paz, de forma violenta”, de “Diário de um detento”.

Toda pressão, tudo, foda-se o mundo cão
Você no toque e eu com a glock na mão, já era
Refúgio na serra, eu fujo à vera, eu fui
Fundo na ideia eu bolo a vela, eu fumo
O norte é meu rumo, ao norte eu não erro
Os federais dão um zoom na 381 verá.

O momento de entrega sexual, portanto, que representaria a promessa de escapar às condições adversas (“vamos fugir desse lugar, baby”), é precisamente aquele em que toda violência retorna, atravessando a relação entre o prazer do desejo e a utopia conciliatória final. Ainda se trata de uma superação da adversidade, mas ela não é idílica e nem desfaz os laços com o real, espécie de versão atualizada do prognóstico de “Negro drama”, onde é o amor que tira o homem da miséria, sem tirar de dentro dele a favela. Essa fratura negativa do desejo sintetiza os impulsos contraditórios que atravessam todo disco, o meio negativo a partir de onde as relações entre cores e valores são estabelecidas. Portanto, tanto o “grande” momento que vive o rap, do ponto de vista empresarial, quanto o voltar-se da periferia para o próprio desejo (movimento chave do funk) são atravessados por impulsos contraditórios e carregados de uma negatividade inscrita nas raízes – violentas – do hip hop. A canção termina com uma visão utópica recitada por Mano Brown, e uma canção de Cassiano, bruscamente interrompida, sugerindo uma continuação do álbum.

“Eu te proponho” realiza, dessa forma, uma espécie de síntese do embate principal que atravessa todo o disco, entre os novos desafios e horizontes do rap nacional e a relação com a periferia que tornou sua existência possível. Por um lado não é mais possível manter a linguagem do rap dos anos noventa, como parece ser o

caminho escolhido por Eduardo (ex-Facção Central) em seu último trabalho, também de 2014, intitulado *A fantástica fábrica de cadáver*. Ainda que todas as questões levantadas pelo disco sejam reais e urgentes, mostrando que a vida na periferia segue custando caro, seu conjunto – um álbum duplo – segue muito parecido com aquele modelo de rap que no álbum dos Racionais já aparece em retrospecto. Esse “anacronismo” da forma⁴³², celebrado por defensores do “verdadeiro” rap, é como que o retrato vivo de uma realidade que insiste em não mudar desde muito antes de o rap surgir como uma forma efetiva de se contrapor a ela. Entretanto, o modo como a periferia reconhece a si e procura sobreviver no inferno cotidiano assume outras formas que fazem com que o padrão do hip hop anos noventa soe deslocado, ou forçado, sendo a questão decisiva aqui a possibilidade de fazer com que os antigos valores persistam nessas novas condições, questão que atravessa *Cores e Valores* do começo ao fim.

As mudanças formais presentes no trabalho mais recente dos Racionais comportam um tensionamento dialético que contempla não apenas aquilo que o rap ganhou ao transformar-se, mas também o que foi perdido ao longo do processo. Ao sobrepor às duas camadas temporais – o rap enquanto *negócio marginal*, no sentido de ter origem no contexto de violência periférica e de ser um negócio da comunidade negra brasileira – os Racionais tornam visível e problemática a trajetória do rap, avaliando sua história a partir de suas contradições internas. A posição histórica privilegiada do grupo permite recuperar o momento preciso em que o rap se articulou enquanto alternativa cultural, política e material ao processo de desagregação da periferia, sendo que sua radicalidade estética inicial (hoje talvez não mais possível) dependeu em grande medida da articulação complexa entre ética e estética, ou seja, de um posicionamento radical – a ponto de “subordinar” o estético à demandas éticas - junto à periferia. É essa a radicalidade implícita no questionamento central de “Quanto vale o show?”, que aponta para a capacidade do movimento hip hop de, literalmente, salvar vidas. Entretanto, a própria trajetória vitoriosa do rap, que afirma cada vez mais sua independência ao

⁴³² “O rap não pode ser limitante. O negro já tem tantas limitações no Brasil, tantas regras e o rap ainda te põe mais cerca. Não pode isso, não pode aquilo. O rap nasceu da liberdade e da expansão das ideias. É mais comovente se apoiar na fraqueza e divulgar isso, lavar roupa suja o tempo inteiro, expor as fragilidades o tempo todo, na feira livre. Teve um momento em que isso foi preciso. Hoje em dia é exposição, é Datena, que entra na casa das pessoas e mostra a panela suja, o cara morto embaixo da cama, é isso aí. Teria que ser isso e eu não quero ser isso” [...] “Ninguém vai algemar o Pedro Paulo. Ninguém vai me fazer Mano Brown o tempo todo. Pode esquecer. Querer fazer a minha vida virar Racionais o tempo inteiro ninguém vai. Na minha vida mando eu. Eu quero que as pessoas sejam livres e eu também sou.” (BROWN, 2009).

conquistar um reconhecimento cada vez maior, comporta uma contradição decisiva que se inscreve na forma de *Cores e Valores*. Pois a concentração formal do disco, além de inserir-se em um diálogo direto com as demandas contemporâneas do hip hop, é também sintoma de certo afastamento do rap de sua matriz periférica, cuja subjetividade a que dava forma em certo sentido ficou no passado, apesar dos problemas históricos da periferia estarem longe de ser resolvidos. *Cores e Valores* é atravessado do início ao fim por esse espectro do “novo tempo do mundo” em que certas experiências periféricas são incorporadas formalmente pelo rap sem se vincular diretamente a periferia “real”. Mais precisamente, trata-se de uma reflexão sobre esse afastamento, sobre o que se perdeu e ganhou pelo caminho.

Pode ser que o novo disco dos Racionais, pela primeira vez desde que começaram, não seja o acontecimento mais significativo do rap atual (nessa categoria entram *Nó na Orelha*, de Criolo e *O Glorioso Retorno De Quem Nunca Esteve Aqui*, de Emicida, por aquilo que representam do momento atual do rap), mas sua obra continua oferecendo um potencial de síntese estética que faz dela um espaço privilegiado de observação dos rumos da sociedade contemporânea em seus impasses. Ou seja, *Cores e Valores* também indica algo de uma experiência – ou desejo – humana emancipatória que em certo sentido se perdeu, e que viemos acompanhando ao longo desse trabalho. A vitória comercial e afirmação estética do rap, que lhe garante maior abertura estética, é simultânea a uma mudança da auto percepção musical da periferia – cujo principal sintoma na esfera da cultura é a entrada violenta do funk em cena, que em grande medida joga por terra a dimensão de organização política da periferia, fundamental no hip hop⁴³³.

⁴³³ Para tentar compreender as razões que levaram a um considerável crescimento da produção artística da periferia – não apenas o hip hop (incluindo dança e grafite, além do rap), mas também a produção literária, os saraus, os coletivos de samba, etc. - entre os anos 1990 e 2013, Tiaraju D’Andréa levanta um conjunto de quatro grandes motivadores principais. 1) A produção cultural como pacificação (fomentar o encontro, a utilização dos espaços comuns, a arte e a cultura); 2) como sobrevivência material (a produção cultural como forma de profissionalização e alternativa ao mundo do trabalho precarizado e às atividades ilícitas); 3) como participação política (a descrença no mundo da política, o fim de ciclo de trabalho de base do PT nas periferias de São Paulo, a busca de novas formas para a política) e 4) como emancipação humana. Digamos que no momento atual o rap se fortalece em sua dimensão de sobrevivência material, mas perde força tanto enquanto espaço de integração cultural, paulatinamente cedendo espaço para os bailes funk, quanto no campo de alternativa ao esgotamento da política partidária.

Creio ser interessante observar essa passagem do rap ao funk como “trilha sonora do gueto”, a transição entre os dois modelos estéticos de periferia, a partir do ponto de maior “fragilidade” do rap: o lugar do desejo. Em nenhum lugar essa fragilidade se expressa melhor que nos debates sobre gênero e sexualidade, especialmente a discussão sobre o corpo feminino. O lugar ocupado pelas mulheres dentro do cenário hip hop é ainda muito inferior ao dos homens, sendo exceções louváveis nomes como Negra Li, Dina Di, Karol Conká, MC Flora Matos, Lurdez da Luz, Dryca Ryzzo, entre outras. Mesmo assim, tais mulheres ocupam posição subalterna no momento de se reconstruir narrativamente a história do rap. É notória a visão superficial, misógina e regressiva que os Racionais (e o rap em geral) têm em relação aos debates sobre gênero e sobre o lugar da mulher na sociedade:

Pra ela, dinheiro é o mais importante
Seu jeito vulgar, suas ideias são repugnantes
É uma cretina que se mostra nua como objeto
É uma inútil que ganha dinheiro fazendo sexo
[...] Mulheres vulgares, uma noite e nada mais
(Mulheres Vulgares)

A questão é bem complexa e vem se alterando lentamente nos últimos tempos, mas creio ser possível afirmar que ela traz um limite objetivo para o projeto de emancipação do hip hop - o ponto cego de seu projeto crítico - uma vez que presume manter velhas hierarquizações, como a dicotomia entre “santa” (mãe) e “puta” (vulgar), que procura enquadrar o desejo feminino em condição de passividade – só se aceita o desejo feminino na medida em que ele é dessexualizado, materno. De resto, sente-se como ameaça e traição o desejo feminino, sistematicamente barrado, e que não encontra condições de fala, tornando a mulher incapaz de ocupar a posição de sujeito de seu próprio gozo, na medida em que seu discurso é sempre já o discurso do Outro, masculino. Ou seja, precisamente a postura avançada dos Racionais em relação à alteridade violenta do homicida, regride quando se trata do desejo feminino.

O rap se articula como um discurso de guerra, um manual ético para soldados (homens) sobreviverem no campo de batalha que é a vida nas periferias. Como tal, esse discurso é construído de modo a assumir um padrão de virilidade aos quais são acrescentados outros “valores” – retidão de caráter, firmeza de convicção – marcados como “masculinos” (“palavra de homem não faz curva”). Já o feminino é construído como o lugar onde tais valores se perdem, espaço da farsa, da traição. Nesse sentido, podemos dizer que a mulher aparece como sintoma do fracasso constitutivo do masculino, lugar que revela a impossibilidade desse projeto se realizar efetivamente. Ou seja, o discurso de virilidade masculina projeta sua própria insuficiência na figura do “feminino demoníaco” como mecanismo para ocultar sua própria fratura constitutiva. Por isso às mulheres ora pertencem ao âmbito daquilo que deve ser protegido, portadoras da pureza imaculada, ora a um lugar contra o qual é preciso se proteger, portadoras da traição. Nos dois casos, são representadas como incapazes de conduzir seu próprio destino pois, no limite, são apenas sombras e reflexo do masculino.

O rap brasileiro associou sua ética guerreira a um discurso normativo que não abre concessões. Contudo, tem sido incapaz, até aqui, de romper radicalmente a relação da “letra” - a organização “racional” do discurso - com o sistema de enquadramento da mulher enquanto corpo estranho a ser excluído ou pacificado. Por isso será o funk carioca (antes de tudo um gênero temático voltado para o pulso - o campo da música que lida diretamente com o corpo) o lugar em que a mulher terá maiores condições para assumir-se enquanto sujeito de seu próprio desejo. É claro que essa identidade feminina será objeto de disputa no interior do gênero, contento traços conflitantes inclusive em uma mesma artista, como é o caso de Valesca Popozuda. Por um lado, a funkeira tem canções que relacionam diretamente a liberação da sexualidade com o empoderamento feminino na luta contra a opressão machista e sexista, num sentido bastante próximo ao buscado por movimentos feministas, como a Marcha das Vadias:

Só me dava porrada
E partia pra farra
Eu ficava sozinha, esperando você
Eu gritava e chorava que nem uma maluca
Valeu muito obrigado, mas agora virei puta!
(Agora virei puta)

Em outros momentos, entretanto, as canções e mesmo a postura da artista servem mais como reforço de estereótipos e aceitação passiva (com a aparência de posicionamento ativo) dos mesmos velhos lugares reservados para as mulheres na estrutura patriarcal. Nesse caso, a liberdade (imaginária) do corpo se converte em prisão (simbólica). Em “My pussy é o poder”, ao associar o poder de libertação sexual com os tradicionais mecanismos capitalistas de dominação e subordinação do Outro, a canção apenas reforça o estereótipo da mulher interesseira, incapaz de criar relações de solidariedade mais profundas com outras mulheres, suas concorrentes (“burra” e “pobre”). Aqui é a objetificação do corpo que assume conotação positiva, como fator de libertação. Nesse caso, o que há de libertação no gesto de assumir seu próprio desejo é logo capturado pelo padrão misógino mais convencional.

Mulher burra fica pobre
Mas eu vou te dizer
Se for inteligente pode até enriquecer
Por ela o homem chora
Por ela o homem gasta
Por ela o homem mata
Por ela o homem enlouquece
Dá carro, apartamento, joias, roupas e mansão
Coloca silicone
E faz lipoaspiração
Implante no cabelo com rostinho de atriz
Aumenta a sua bunda pra você ficar feliz.

Nesse sentido, o funk “Sabotaram meu copo”, de MC Priscila e MC Magrinho é um excelente exemplo dessa apropriação do corpo periférico pela máquina capitalista de triturar sujeitos ou, para colocar nos termos de *Cores e Valores*, uma mostra particularmente perversa do que acontece quando os sub-cidadãos da periferia colocam as “cores” em primeiro plano, sem atentar para o sistema de “valores” que evitam sua desagregação.

Ela puxou perdeu a linha \ Tirou a calcinha de uma vez só
Ela ficou desnorreada \ Sabotaram meu copo fudeu
E tacaram balinha \ Eu não sei o que aconteceu
Só sei que acordei numa treta de luxo \ Com uma ressaca desgraçada

Pra onde eu olhava havia piroca \ E eu com a buceta toda inchada
Eu não sei o que aconteceu \ Calma calma Priscilinha só rolou uma surubinha.

Eu dei na salinha? (Deu deu) \ Eu dei no quartinho? (Deu deu deu)
Eu dei no banheiro? (Deu deu) \ Eu dei na cozinha? (Deu deu deu)
Eu dei de quatro? (Deu) \ Eu dei de lado? (Deu)
Eu dei por cima? (Deu) \ Eu dei por baixo? (Deu)
Caralho o frango assado quem me comeu? (Eu eu)
Quem me comeu? (Eu eu)
(Sabotaram meu copo)

São diversos os elementos de barbárie presentes nessa letra, mas talvez o pior deles seja certo tom de celebração que pode ser percebido na canção. Estamos bem no meio de uma típica orgia que o gênero celebra como espaço de ostentação, e de início ouve-se a voz do estuprador (e convém aqui chamarmos as coisas por seus nomes próprios) a se gabar do seu feito: após colocar um “boa noite cinderela” no copo da moça, levou-a para um quarto para ser estuprada coletivamente. Em seguida ouvimos a voz da própria vítima, que de início chega a se espantar com o que vê (“Eu não sei o que aconteceu”), mas logo começa a descrever tudo com a precisão típica do estilo, enumerando didaticamente as partes do corpo e os cômodos da casa. Essas descrições no funk fazem parte de sua dinâmica corográfica, e são basicamente celebradas como lugar da libertação do corpo para o prazer, tanto do homem quanto da mulher. Ou seja, o que deveria indignar pelo horror da situação, é celebrado como “orgia” e “putaria”, conceitos próprios ao funk de culto ao prazer e possibilidades infinitas de sexo. A emancipação do prazer feminino, que no rap era radicalmente reprimida, serve aqui diretamente a mais pura barbárie.

Para ampliar a dimensão do horror, acrescenta-se ainda uma condicionante de classe. Sabe-se que no funk em geral a cultura do dinheiro é celebrada, em especial na vertente ostentação paulista. Ter dinheiro, estar ao lado de quem tem status, ser o rei do camarote, tudo isso é cultuado pelo funk como condicionantes da “putaria”. Prazer e consumo participam da mesma cadeia semântica, como se apresenta na primeira parte de *Cores e Valores*. Em “Sabotaram meu copo” é esse o vetor que vai tornar possível a celebração do estupro por parte da vítima e dos estupradores, uma vez que tudo acontece em uma “treta de luxo”. No limite, o poder do capital justifica os atos dos estupradores, liberando-os da culpa, ao mesmo tempo que faz da vítima uma mulher de

sorte, por ter sido escolhida pelo topo da cadeia social. Tudo se justifica, afinal, trata-se de relações de mercado. Vivemos no melhor dos mundos.

Por aquilo que essa canção expressa de abjeto, pressupõe-se o grau de normatização social do mais puro horror que confronta diretamente valores fundamentais do “humano”. Contudo, diante desse movimento de celebração da catástrofe enquanto norma social, realizado precisamente por aqueles que sofrem as piores consequências, devemos avançar mais pelo interior da barbárie, justamente em nome do “humano” que se deseja preservar. Para isso, devemos evitar as duas posições clássicas que formam uma espécie de oposição complementar: a tolerância cultural liberal, que no limite justifica a barbárie, e o recuo horrorizado e intolerante que pretende fazer desaparecer o funk em nome da preservação dos bons costumes.

Os defensores “culturalistas” do funk contra os ataques “elitistas” sempre se apoiam em algum esquema prévio de “relativismo cultural”, afinal ninguém tem o direito de impor um único padrão excludente de gosto, e o funk faz parte da cultura da periferia, devendo ser respeitado enquanto tal. Qualquer crítica ou ataque ao funk deve ser recusado como um gesto elitista, etc. O significado ideológico presente nessa postura liberal de aceitação da diferença é que o argumento procura neutralizar aquilo que aparentemente defende: é porque não nos diz respeito (pertence à cultura do Outro) que o funk deve ser aceito e protegido enquanto expressão cultural, uma estratégia cínica para evitar encarar nosso próprio grau de responsabilidade. Entretanto, o que se deve rejeitar em “Sabotaram meu copo” não é a verdade de uma identidade periférica em construção, e sim a celebração do estupro, que precisa ser nomeada e encarada enquanto tal, como expressão de horror daquele Outro que está em nós. É só assim, inclusive, que o funk revela sua força (estética e cultural), quando passamos a encará-lo não como outra expressão cultural qualquer da periferia, e sim como um olhar gestado a partir da periferia que diz respeito ao conjunto das relações sociais como um todo. É da periferia, mas diz respeito também aos que não são, ou melhor, é por ser da periferia que precisamente diz respeito ao conjunto da sociedade atual. É enquanto o avesso da sociedade de bem que o funk é o lugar de sua verdade, aquele resto de Real que não se presta aos mecanismos de identificação, retornando como fantasia perversa.

Apenas dessa maneira é possível superar a indiferença da relativização cultural e, ao mesmo tempo, libertar-se do risco da postura que lhe é oposta e, em certa medida,

complementar, o ódio absoluto e o desejo de eliminar o gênero da face da terra, para o bem da humanidade. Essa postura, ainda mais comum, é facilmente encontrável em diversos textos da internet, com diferentes inclinações fascistas. Como o caso desse senhor a quem chamaremos Fernando, que afirma que o funk não é música, e muito menos arte.

Para que o fenômeno musical ocorra, três elementos devem estar presentes: ritmo, melodia e harmonia. E, nesse pretense estilo, somente o primeiro se manifesta. O funk carioca se baseia, simplesmente, em frases entoadas ao longo de uma base rítmica, sem que haja um sentido horizontal (notas em série) ou vertical (notas sobrepostas, constituindo acordes). Dessa forma, não é música. [...] Assim sendo, pode-se afirmar, sem medo, que o funk carioca não é manifestação artística legítima de gueto nenhum, visto que, simplesmente, não é música, nem mesmo arte. E que opera numa esfera muito distante do humano.

Aqui o mecanismo ideológico sequer se disfarça, sobretudo pela definição primária e quase infantil do que seja o tal do fenômeno musical, saltando aos olhos o desejo contido do autor em afirmar que funkeiro pobre é um ser que não deveria existir, pois tudo que eles produzem – e podemos pressupor que não apenas em relação à arte – é lixo. O ódio que ameaça saltar do texto deixa entrever o estado de ânimos por onde escapa a justificativa moral que, no limite, aprova o extermínio de funkeiros como Mc Daleste.

Ora, diante dessas duas opções - a aceitação liberal pós-moderna do horror no funk (que acaricia, mas quer manter separado por grades de aço maciço) e sua rejeição neopentecostal como coisa do capeta que deve ser eliminada da face da terra (em nome do amor divino) - qual caminho seguir? Obviamente que o par de oposições é falso, sendo necessário traçar um terceiro lugar a partir da percepção do mecanismo de sustentação oculto que estrutura as duas escolhas. A força do funk, seu impacto, o poder de penetração e toda agressividade apaixonada das respostas que gera deve-se ao fato óbvio de que ele participa de dimensões profundas da realidade, o fantasma da “sociedade brasileira”, aquele resto obscuro que não se deixa eliminar e que guarda o “segredo” profundo da sua significação. O funk diz respeito a todos nós, justamente por concentrar-se agressivamente na dinâmica periférica. Por isso, tenta-se a todo custo enquadrar narrativamente seu potencial disruptor enquanto desvio da normalidade, de

modo a justificar a dinâmica da barbárie que o próprio funk enuncia. É evidente que o gênero não expressa somente relações “degeneradas” ou “autênticas” da periferia. A cultura do estupro celebrada em “Sabotaram meu copo” partilha do fundamento não explícito de toda a sociabilidade em sua dinâmica contemporânea. Daí o esforço dos setores que querem conservar a “normalidade” das coisas para enquadrar a barbárie funk como um elemento externo que perturba essa ordem, enquanto “ignoram” ser esta a representação que pauta a própria normalidade. A barbárie que salta aos olhos em centenas de funk diz respeito a todos nós, (“Sabotaram meu copo”, por exemplo, revela algo fundamental do modo como a cultura da violência permeia o conjunto das relações entre gêneros no Brasil, como pudemos observar no rap). Não se trata de um desvio de norma a ser condenado: seu interesse consiste em mostrar claramente (versão hard do cinismo) qual é a regra que nos pauta, e é precisamente nesses termos – enquanto mecanismo de auto compreensão - que vale a pena ser criticado.

Como o rap deixou bem evidente, a periferia é o lugar de “verdade” da nação a partir do desmantelamento dessa categoria, a expressão do fracasso de seu projeto. A passagem do rap para o funk enquanto produção “hegemônica” na periferia, portanto, é bastante reveladora dos novos dinamismos sociais que tomam forma na sociedade. Pode-se dizer que, de certo modo, o funk é o sintoma do fracasso do rap em realizar seu projeto emancipatório. O funk recusa a dimensão ética que para o rap é condição de emancipação, e retorna agressivamente ao gozo e ao corpo que haviam sido “moralizados” em nome da promessa de libertação dos “irmãos”, mediante uma tomada de consciência periférica que garantiria a sobrevivência no inferno. “Libertação” essa que não se deu da forma como se imaginava, e nem atingiu a todos. O funk mergulha na mesma barbárie exposta pelo rap – a nossa miséria social – mas sem comportar um projeto de emancipação periférica. Não por acaso, ele reina na dimensão do gozo que foi colocada em segundo plano pelo rap.

Essa passagem do rap ao funk, regressiva na medida em que abandona horizontes de emancipação (mas que, por outro lado, revela o avesso obscuro do rap, a necessidade de moralização do gozo que é um dos limites internos de seu projeto), está longe de ser um aspecto circunscrito ao funk. Pelo contrário, seu interesse profundo consiste na capacidade de materializar formalmente a nova dimensão da catástrofe social que nos atinge, e o estado de espírito a ela correspondente, que pode ser

percebida em diversas outras instâncias do entretenimento brasileiro. Os exemplos são muitos: a passagem do mecanismo de exploração da miséria via caridade em programas como o do Gugu e do Silvio Santos (“eu exploro os miseráveis porque me compadeço e quero lhes dar uma oportunidade, casa, dinheiro, etc.”) para a exploração pura e simples sem justificativas que não a própria exibição da humilhação em programas como Pânico na TV e o Big Brother⁴³⁴; a passagem do padrão jornalístico liberal-conservador do Jornal Nacional para o modelo ultra-conservador do Brasil Urgente, apresentado por José Luiz Datena; a mudança do modelo de humor de representações baseadas em caricaturas que segue o padrão Chico Anísio ou do Viva o Gordo para o modelo de mera humilhação dos marginalizados, seguido por Danilo Gentili, Rafael Bastos, entre outros; um modelo de crítica cultural e política mais à esquerda, ou que pelo menos considera relevante processos históricos e sociais para compreensão da sociedade, para um padrão conservador ultra direitista de interpretação, representado por figuras como Lobão, Pondé, Diogo Mainardi, Reinaldo Azevedo, de grande sucesso editorial; a agressividade da ética neopentecostal, etc. Todas essas transformações culturais, vistas em conjunto são profundamente reveladoras de um novo estado de espírito nacional⁴³⁵.

Manter o sentimento de horror diante de “Sabotaram meu copo” (e não do funk em si) é a verdadeira postura de identificação simbólica com a periferia. É o oposto da falsa identificação com os mais pobres (presente, por exemplo, na canção “Gente Humilde”, da dupla Chico e Vinicius), sempre belos, inteligentes e esperançosos - uma imagem as avessas de um distinto cavalheiro, o verdadeiro objeto de admiração, que deve amar os marginalizados como prova da própria superioridade. É claro que tal

⁴³⁴ VIANA, Silvia. *Rituais de sofrimento*. São Paulo, Boitempo, 2012.

⁴³⁵ Esse novo padrão conservador explícito é ilustrado com perfeição por uma fala da âncora do Jornal do SBT, Rachel Sheherazade, em meados de 2012, a respeito da notícia sobre um grupo de justiceiros que espancaram um jovem negro morador de rua, e o amarraram nu a um poste, preso pelo pescoço com uma trava de bicicleta. “O marginalzinho amarrado ao poste era tão inocente que em vez de prestar queixa contra seus agressores, preferiu fugir, antes que ele mesmo acabasse preso. É que a ficha do sujeito – ladrão conhecido na região – está mais suja do que pau de galinheiro. Num país que ostenta incríveis 26 assassinatos a cada 100 mil habitantes, arquiva mais de 80% de inquéritos de homicídio e sofre de violência endêmica, a atitude dos “vingadores” é até compreensível. O Estado é omissivo. A polícia, desmoralizada. A Justiça é falha. O que resta ao cidadão de bem, que, ainda por cima, foi desarmado? Se defender, claro! O contra-ataque aos bandidos é o que eu chamo de legítima defesa coletiva de uma sociedade sem Estado contra um estado de violência sem limite. E aos defensores dos Direitos Humanos, que se apiedaram do marginalzinho no poste, lanço uma campanha: Façam um favor ao Brasil. Adote um bandido!” Disponível em: <http://rachelsheherazade.blogspot.com.br/2014/02/adote-um-bandido.html>. Diga-se de passagem, descobriu-se depois que os mandantes do linchamento tinham ampla ficha criminal, o que não foi sequer comentado pela jornalista.

sentimento de horror é também em tudo oposto aquele que considera o funk um lixo desprezível a ser eliminado do planeta. O que deve nos horrorizar é a revelação do absurdo em nós, a compreensão de que o funk é o lugar mesmo de nossa própria barbárie, a revelação daquilo que nos constitui, atualmente, enquanto sociedade. O que deve desaparecer e ser eliminado não é o funk, mas nós mesmos enquanto modelo de sociedade. O funk é nosso modo de formalização da miséria do presente - eis o potencial de revelação do entretenimento rebaixado, não autônomo e a-crítico. Que a barbárie do funk é do mesmo tipo da normalidade social obscena não resta a menor dúvida: num certo episódio do Pânico da TV, comemorou-se o aniversário de Sabrina Sato, uma de suas apresentadoras. De presente os demais participantes do programa atearam fogo na moça enquanto cantavam “Parabéns pra você”. Em outra oportunidade, enterraram-na viva. É claro, o programa não é exceção, e poderia tranquilamente se tratar da prova do líder do Big Brother. Até que esse mecanismo de identificação – negativo - tenha condições efetivas de se realizar (e aqui a articulação política dos funkeiros pela regulamentação dos bailes, em contraposição a política proibicionista absurda dos governos cariocas e paulistanos assume uma posição decisiva), tanto a aproximação quanto o distanciamento serão gestos que deixam intacto o núcleo perverso do gozo estruturado por essa fantasia social. Em todo caso, é provável que o caminho para emancipação passe por uma articulação cultural e política do rap com o funk como, aliás, os próprios rappers há muito perceberam. Ostentar sempre, mantendo, contudo, o proceder. A máxima de Sabotage - “Mantenha o proceder quem não conter tá fudido” - segue valendo, talvez mais do que nunca.

Referências bibliográficas

Periódicos

ALENCASTRO, Luis Felipe de. O pecado original da sociedade e da ordem jurídica brasileira. *Revista Novos Estudos CEBRAP* 87, Julho/2010, pp. 5-11.

_____. Porque o Brasil precisa das cotas? *Outras Palavras*, 27 abr. 2004. <http://outraspalavras.net/brasil/por-que-o-brasil-precisa-das-cotas/> (Acesso em 25\01\2015)

ARANTES, Paulo Eduardo; ARANTES, Otília B. F. O Sentido da Formação hoje (entrevista). *Praga - Revista de Estudos Marxistas*. São Paulo, Editora Hucitec, v. 4, p. 95-111, 1997.

ARAÚJO, Paulo César. Waldick Soriano e o mistério do brega. *Revista USP*. São Paulo, n. 87, p. 184-196, 2010.

AVELAR, Idelber. Valor estético e cânone literário: Notas sobre um debate de nosso tempo. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 15, Forthcoming, 2010.

_____; DUNN, C. *Brazilian Popular Music and Citizenship*. Durham and London, Duke University Press, 2011.

_____. Cenas dizíveis e indizíveis: Raça e sexualidade em Gilberto Freyre. *Luso-Brazilian Review*, v. 49, n. 1, p. 168-186, 2012.

BARROS E SILVA, Fernando. O fim da canção (em torno do último Chico). In: *Serrote*, vol. 3, 2010.

BOSCO, Francisco. Cinema-canção. In: NESTROVSKI, Arthur (org.). *Lendo Música: 10 ensaios sobre 10 canções*. São Paulo, Publifolha, 2007.

BOSI, Alfredo. A escravidão entre os dois liberalismos. In: *Dialética da colonização*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992;

BROWN, Mano. Entrevista concedida à revista *Showbizz*, n. 155, jun. 1998.

_____. Entrevista concedida a Spensy Pimentel, 2006. Disponível em: <<http://www2.fpa.org.br/o-que-fazemos/editora/teoria-e-debate/edicoes-antiores/cultura-entrevista-com-mano-brown>>. Acesso em: 05 maio 2011.

_____. Entrevista ao Roda Viva da TV Cultura. 25 set. 2007. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/mat/2007/09/25/297875244.asp>>. Acesso em: 05 maio 2011.

_____. Eminência Parda. *Rolling Stone*, n. 39, dez. 2009. Disponível em: <http://rollingstone.uol.com.br/edicao/39/mano-brown-eminencia-parda#imagem0>. Acesso em 12\01\2015.

BUARQUE, Chico. O tempo e o artista. *Folha de São Paulo*, dez. de 2004.

CARVALHO FRANCO, Maria Sílvia de. As ideias estão em seu lugar. *Cadernos de Debate*, n. 1, 1976;

CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60). In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 18, n. 35, p. 13-52, 1998.

COUTINHO, Carlos Nelson. Cultura brasileira: um intimismo deslocado, à sombra do poder? *Cadernos de Debate*, n. 1, 1976.

D'ANDREA, Tiaraju Pablo. Fim de semana no Parque: vinte anos. *Le monde diplomatique: Brasil*, ano 7, n. 76, p. 37, nov. 2013.

DALCASTAGNÈ, Regina. Entre silêncios e estereótipos: relações raciais na literatura brasileira contemporânea. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Disponível em <http://seer.bce.unb.br/index.php/estudos/article/viewArticle/2021>, 2008. Acesso em 04\03\2014.

DUARTE, Aderbal. O violão de João Gilberto. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 28 de maio de 2011.

DUNKER, Christian Ingo Lenz. CARONE, Iraí. (org.) Crítica da ideologia estética em psicanálise: Um estudo sobre o fim de análise. *Psicanálise fim de século: Ensaaios críticos*. São Paulo, Hacker, 1999.

EMICIDA. Me cobro para buscar novas maneiras de fazer velhas coisas, diz Emicida. *Falha de São Paulo*, São Paulo, 29\12\2014. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/2014/12/1565673-me-cobro-para-buscar-novas-maneiras-de-fazer-velhas-coisas-diz-emicida.shtml>. Acesso em 04\01\2015.

FELTRAN, Gabriel de Santis. Crime e castigo na cidade: os repertórios da justiça e a questão do homicídio nas periferias de São Paulo. *Caderno CRH*, v. 23, n. 58, 2010.

_____. Sobre anjos e irmãos: cinquenta anos de expressão política do “crime” numa tradição musical das periferias. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 56, p. 43-72, 2013.

FERRÉZ. Bem vindo ao fundo do mundo. In: FINOTTI, I. *Falha de São Paulo*. São Paulo, 08 de outubro de 2007.

FRÓES, Rômulo. Entrevistão do mês de abril. *Scream & Yell 2.0*. Disponível em <http://screamyell.com.br/site/2010/04/01/entrevista-do-mes-romulo-froes/>, 2010. Acesso em 06\03\2014.

_____. Cantor Romulo Fróes fala sobre idiossincrasias de sua geração. *Falha de São Paulo*. São Paulo, 13 de junho de 2011.

_____. A nova música brasileira e seus novos caminhos. Overmundo. Disponível em <http://www.overmundo.com.br/overblog/a-nova-musica-brasileira-e-seus-novos-caminhos-1>. 30\06\2009. Disponível em 06\03\2014.

GALVÃO, Walnice. MMPB: uma análise ideológica. In: *Sacos de gatos: ensaios críticos*. São Paulo, Duas Cidades, 1976 (1968).

GARCIA, Walter. Ouvindo Racionais. In: TERESA. *Revista de Literatura Brasileira*, n. 4/5. São Paulo, Editora 34, 2004.

_____. Sobre uma cena de "Fim de semana no Parque", do Racionais MC's. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 25, n. 71, 2011.

_____. Elementos para a crítica da estética do Racionais MC's (1990-2006). *Ideias - Revista do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP*, v. 1, p. 81-110, 2013.

_____. O novo caminho de Edi Rock. *Le monde diplomatique: Brasil*, ano 7, n. 76, nov. 2013.

GINZBURG, Jaime. Linguagem e trauma na escrita do testemunho. O testemunho na literatura: representações de genocídios, ditaduras e outras violências. *EDUFES*, Vitória, p. 19-29, 2011.

GORENDER, Jacob. O épico e o trágico na história do Haiti. *Estudos Avançados*, vol.18, n.50, pp. 295-302, 2004.

HOLANDA, Chico Buarque de. O tempo e o artista. In: *Folha de São Paulo*. São Paulo, 26 de dezembro de 2004.

_____. Fala, Chico Buarque. In: CHEDIAK, Almir. *Songbook*, Rio de Janeiro, v. 4, 1999.

KALILI, S. Uma conversa com Mano Brown. *Caros Amigos Especial: Movimento Hip Hop*. São Paulo, n. 3, p.16-9, 1998.

KL Jay. ‘Não precisamos ficar provando mais nada’, diz KL Jay, dos Racionais. In: *Folha de São Paulo*. São Paulo, 20 de dezembro de 2012.

KEHL, Maria Rita. As fátrias órfãs. Disponível em <http://www.etatsgeneraux-psychanalyse.net/archives/texte114.html>, 2001. Acesso em 20 de setembro de 2009.

KOWARICK, Lúcio. Viver em risco: sobre a vulnerabilidade no Brasil urbano. *Novos Estudos Cebrap*, n. 63, pp. 9-30, 2002.

MAIA, A.B; MEDEIROS, C. de P. & FONTES, F. O conceito de sintoma na psicanálise: uma introdução. In: *Estilos da Clínica*, 17 (1), p. 44-61, 2012.

MAMMI, Lorenzo. João Gilberto e o projeto utópico da Bossa Nova. In: *Novos Estudos Cebrap*, n. 34, set. 1992.

_____. A era do disco. In: *Revista Piauí*, n. 89, fev. de 2014.

MARQUES, Adalton. “Liderança”, “proceder” e “igualdade”: uma etnografia das relações políticas no Primeiro Comando da Capital. In: *Etnográfica*, vol. 14 (2), 311-335, 2010.

MENDES, Beatriz. O laboratório de Emicida. *Carta Capital*, São Paulo, 24\08\2012. Disponível em: <http://www.cartacapital.com.br/cultura/o-laboratorio-de-emicida/>. Acesso em 04\01\2015.

MENDES, Heloisa Mara. Breves considerações acerca da prática discursiva da Jovem Guarda. In: *Seminário do GEL*, 56, 2008, São José do Rio Preto (SP), GEL, 2008. Disponível em: <<http://www.gel.org.br/?resumo=4255-08>>. Acesso em: 24\01\2014.

MENEZES BASTOS, Rafael J. A Origem do samba como invenção do Brasil. Por quê as canções têm música? In: *Revista brasileira de Ciências Sociais*, n. 31, p. 156-177, 1996.

MILLER, Sidney. O universalismo e a MPB. In: *Revista de Civilização Brasileira*, v. 4, n. 21\22, set\dez 1968.

MONTEIRO, Pedro Meira. O modernismo entra em campo: o caso Wisnik. *Tempo Social: revista de sociologia da USP*, v. 22, n. 2.

MORAES, José Geraldo Vinci de. História e Música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 20, no. 39, p. 203-221. 2000.

_____. História e historiadores da música popular no Brasil. *Revista de Música Latinoamericana*, v. 28, p. 271-299, 2007.

MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. O campo da MPB e o mercado moderno de música no Brasil: Do nacional-popular à segmentação contemporânea, *ArtCultura (UFU)*, v. 10, Fac. 16, pp.83-97, Uberlândia, Brasil, 2008.

NASCIMENTO, Marcos Bulcão. Alienação, separação e travessia da fantasia. In: *Opção lacaniana on line*. Ano I, n. 1, 2010. Disponível em <http://www.opcaolacanianana.com.br/> (acesso em 25\03\2014).

NAPOLITANO, Marcos. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 20, n. 39, p.167-189, 2000.

_____. Do sarau ao comício: inovação musical no Brasil (1959-1963). *Revista USP*, São Paulo, n. 41, p. 168-187, março/maio 1999.

_____. Tropicalismo: as relíquias do Brasil em debate. *Revista Brasileira de História*, v. 18, n. 35, 1998.

NAVES, Santuza Cambraia. Da Bossa Nova à Tropicália: contenção e excesso na música popular. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 15, n. 43. São Paulo, jun. 2000.

NOBRE, Marcos. Depois da formação: cultura e política da nova modernização. *Revista Piauí*, n. 74, nov. 2012.

NOGUEIRA, Oracy. Preconceito racial de marca e preconceito racial de origem: sugestão de um quadro de referência para a interpretação do material sobre relações raciais no Brasil. *Tempo Social - Revista de Sociologia da USP*, v. 19, n. 1, nov. 2006.

OLIVEIRA, Acauam. Roberto Carlos e a identidade brasileira na canção. *Revista do IEB*, n. 54, p. 151-166, set.\mar. 2012.

OLIVEIRA, Leandro Silva de; SEGRETO, Marcelo; CABRAL, Nara Lya Simões Caetano. Vozes periféricas: expansão, imersão e diálogo na obra dos Racionais MC's. *Revista do IEB*, n. 56, p. 101-126, dez. 2013.

OTSUKA, Edu Teruki. Sequências brasileiras, ruptura mundial. *Eutomia*, Recife, 11(1), 199-213, jan\jun 2013.

PALMEIRA, Maria Rita. Cada história, uma sentença: anotações sobre Sobrevivente André do Rap. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n. 27, 2007.

PASSA PALAVRA. Domingo na marcha. Junho de 2011. Disponível em <http://passapalavra.info/2011/06/41431>. Acesso em 26\01\2014.

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.

PASTA Jr., José Antônio. O romance de Rosa: temas do *Grande Sertão* e do Brasil. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 55, pp. 61-70, nov. 1999.

PATORELLI, Vinicius. *Notas para uma Leitura de "Anjo" de Nuno Ramos e Rômulo Fróes*. Disponível em: <http://www.chicpop.com.br/#!Notas-para-uma-Leitura-de-Anjo->

de-Nuno-Ramos-e-Rômulo-Fróes/cmbz/552689e60cf21933cd4b8067. Acesso em 09\04\2015.

PENNA, João Camillo. *O encontro e a festa. TERESA - Revista de Literatura Brasileira*, n. 4/5. São Paulo, Editora 34, 2004.

PRINS, Baukje; MEIJER, Irene Costera. Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler. *Revista Estudos Feministas*, 10 (1), pp. 155-167, 2002.

Revista Homem. A MPB se debate: uma noite com Chico Buarque, Caetano Veloso, Edu Lobo e Aldir Blanc. Suplemento Especial n. 26, s\d.

Revista Civilização Brasileira. Que caminho seguir na música popular brasileira (debate com vários músicos e intelectuais coordenado por Airton Lima Barbosa). *RCB*, n. 7, p. 375-385, maio 1966.

Revista Rap Nacional. Mano brown é apedrejado com comentários após aparição em videoclipe de funkeiro. RRN, V. 11, abr. 2013. Disponível em: <http://rapnacional.virgula.uol.com.br/mano-brown-e-apedrejado-com-comentarios-apos-aparicao-em-videoclipe-de-funkeiro/#sthash.k9zUu2Gk.dpuf>. Acesso em 30\01\2015.

RICUPERO, Bernardo. O lugar das ideias: Roberto Schwarz e seus críticos. *Sociologia & Antropologia*. Rio de Janeiro, v. 03-06, nov. 2013.

ROCHA, João César de Castro. A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: “a dialética da marginalidade”. In: *Revista de pós-graduação em Letras – PPGL/UFSM*. Disponível em: http://w3.ufsm.br/revistalettras/artigos_r32/revista32_2.pdf. 2004. Acesso em 5\01\2013.

ROCK, Edi. Edi Rock sinaliza que Racionais deve lançar mais um disco em 2015. *UOL - Universo Online*, 27\11\2014. Disponível em: https://www.google.com.br/search?q=uol&oq=uol&aqs=chrome..69i57j69i60j69i65l2j69i60l2.447j0j4&sourceid=chrome&es_sm=122&ie=UTF-8. Acesso em 04\01\2015.

SAFATLE, Vladimir. Do uso da violência contra o Estado ilegal. In: TELES, Edson e SAFATLE, Vladimir (org.). *O que resta da ditadura*. São Paulo, Boitempo, p. 237-252, 2010.

SANCHES, Pedro Alexandre. Era uma vez uma canção: entrevista com José Ramos Tinhorão. *Folha de São Paulo*, v. 29, p. 4-6, 2004

SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: CAVALCANTE, Berenice. Et al. (Org.). *Decantando a república – Inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. 1 ed. Vol. 1. Rio de Janeiro, Nova Fronteira/ São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

_____. Categorias raciais e gêneros musicais gravados no Rio de Janeiro dos anos 1930 e 1940. In: *Revista USP*, São Paulo, n. 87, p.134-143, set/nov. 2010.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Todo brasileiro se sente uma ilha de democracia racial cercada de racistas. *Zero Hora*, Porto Alegre, set. 2010.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia clínica*, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008.

SKYLAB, Rogério. Rômulo Fróes. In: *Godard City*. Disponível em <http://godardcity.blogspot.com.br/2010/05/romulo-froes.html>. 02/05/2010. Acesso em 06/03/2014.

SOARES, Luiz Eduardo. Desmilitarização e reforma do modelo policial. *Le Monde Diplomatique Brasil*, ano 7, n. 76, pp. 18-19, nov. 2013.

SORAGGI, Bruno. B. ‘É preciso se manter fiel à verdade, mas livre pra experimentar’, diz Rael. *Falha de São Paulo*, 21/12/2014. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/2014/12/1565042-e-preciso-se-manter-fiel-a-verdade-mas-livre-para-experimentar-diz-rael.shtml> Acesso em 06/01/2015.

_____. ‘O que eu canto tem ficção misturada com realidade’, diz o rapper Ogi. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 22/12/2014. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/2014/12/1565014-o-que-eu-canto-tem-ficcao-misturada-com-realidade-diz-o-rapper-ogi.shtml>. Acesso em 06/01/2015.

SORAGGI, Bruno B.; PEREIRA, Elvis. Inspirada nos Racionais MC's, nova geração dá mais cores e valores ao rap. *Falha de São Paulo*, São Paulo, 21/12/2014. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/2014/12/1565100-inspirados-nos-racionais-mcs-nova-geracao-da-mais-cores-e-valores-ao-rap.shtml>. Acesso em 01/01/2015.

TADEI, Emanuel Mariano. A mestiçagem enquanto um dispositivo de poder e a constituição de nossa identidade nacional. *Psicologia: ciência e profissão*, v. 22, n. 4, p. 2-13, 2002.

TAKAHASHI, Henrique Yagui. Capítulo 4, Versículo 3: O Crime na teologia dos Racionais Mc's. In: *Seminário CEM/Cebrap*, 2012.

TATIT, Luiz. Tropicalismo: intervenção e inclusão. *Tropicália* (site). Disponível em <http://tropicalia.com.br/ruidos-pulsativos/herdeiros-musicais/luiz-tatit#>. Acesso em 13\01\2015.

TREECE, David. A flor e o canhão: a bossa nova e a música de protesto no Brasil (1958/1968). *Revista História Questões & Debates*, Editora da UFPR, Curitiba, no. 32, p. 121-165, jan./jun., 2000.

VÁRIOS. João, 60. *Falha de São Paulo*, julho de 1991. (Especial)

VELOSO, Caetano. Conferência no MAM. TERESA. *Revista de Literatura Brasileira*, n. 4/5. São Paulo, Editora 34, 2004.

_____. Entrevista à Arnaldo Bloch. Profeta da utopia brasileira. *O Globo*, 04\11\2005.

_____. Democracia racial rima com homem cordial. *Folha de São Paulo*, 10\06\2006.

VICE BRASIL. Mc Daleste é o sétimo assassinado do funk em São Paulo. Julho 2013. Disponível em http://www.vice.com/pt_br/read/mc-daleste-e-o-setimo-assassinado-do-funk-em-sp. Acesso em 22\01\2014

WACQUANT, L. O lugar da prisão na nova administração da pobreza. In: *Revista Novos Estudos*, n. 80, 2008, p. 9-19.

WISNIK, José Miguel. Machado maxixe: o caso Pestana. *TERESA: Revista de Literatura Brasileira*. São Paulo, Editora 34, n. 6/7, 2006.

_____. Música: problema intelectual e político. *Teoria e Debate*. Fundação Perseu Abramo, n. 35, pp. 58-63, jul-set 1997.

_____. “Canto pra quem”. *Folha de São Paulo*, jul. de 2009.

ZENI, B. G. O negro drama do rap: entre a lei do cão e a lei da selva. *Revista Estudos Avançados*. São Paulo, IEA/USP, n. 50, ano XVIII, 2004.

ZIZEK, Slavoj. Normalização da tortura? Não, obrigado. *Blog da Boitempo*. Disponível em <http://blogdaboitempo.com.br/2013/02/08/normalizacao-da-tortura-nao-obrigado/>. Acesso em 15\04\2013.

Livros

ADORNO, Theodor. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: *Os Pensadores – Adorno*. São Paulo, Nova Cultural, 1999.

_____. Sobre a Música Popular. COHN, Gabriel (org.) *Col. Grandes Cientistas Sociais*, São Paulo, Ed. Ática, 1986.

_____. *Teoria Estética*. Lisboa, Edições 70, 1970.

AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo. In: AGAMBEN, Giorgio; HONESKO, Vinicius Nicastro. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Editora Argos, 2009.

_____. *Homo Sacer. O poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte, UFMG, 2004.

ALMEIDA, Jorge de. *Crítica dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos vinte*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2007.

ALTHUSSER, Louis. Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado. In: ZIZEK, Slavoj. (org.). *Um mapa da ideologia*. Rio de Janeiro, Contraponto, 1996.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo, Companhia das Letras, 2008.

ARANTES, Otilia. *Urbanismo em fim de linha*. São Paulo, Edusp, 1998.

ARANTES, Paulo Eduardo. Bem vindos ao deserto brasileiro do real. In: *Extinção*. São Paulo, Boitempo, 2007.

_____. Qual política? In: *Extinção*. São Paulo, Boitempo, 2007.

_____. Precisamos de algo profundamente revelador e contundente. In: LOUREIRO, I. (org.). *Socialismo ou barbárie: Rosa Luxemburgo no Brasil*, 2º ed. São Paulo, Instituto Rosa Luxemburgo, 2009.

_____. Nação e reflexão. In: *Zero à esquerda*. São Paulo, Conrad Editora do Brasil, 2004.

ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro não*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

ASSIS, Machado de. Pai contra mãe. In: *Relíquias da casa velha*. Rio de Janeiro, Garnier, 1990.

BARBOSA, Orestes. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. 2ª ed., Rio de Janeiro, Funarte, 1978.

BHABHA, Homi K. O local da cultura. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2005.

BOAL, Augusto. Que pensa você da arte de esquerda? *I Feira Paulista de Opinião*, 1968 (catálogo de apresentação).

BORDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo, Edusp; Porto Alegre, Zouk, 2007.

_____. *As regras da arte. Gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo, Editora Presença, 1997.

BOSCO, Francisco. Cinema-canção. In: NESTROVSKY, Arthur. (org.). *Lendo música*. São Paulo, Publifolha, 2007.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Lisboa, Vega, 1993.

CALADO, C. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo, Ed. 34, 1997.

CALDEIRA, Teresa. *Cidade de muros - crime, segregação e cidadania em São Paulo*. São Paulo, Edusp/Editora 34, 2003.

_____. O rap e a cidade. In: KOWARICK, L.; MARQUES, E. (Org.) *São Paulo: novos percursos e atores - sociedade, cultura e política*. São Paulo, Editora 34, 2011.

- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e Outras Bossas*. São Paulo, Perspectiva, 1974.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas. Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo, EDUSP, 2003.
- CANDIDO, Antônio. *Formação da Literatura Brasileira*. São Paulo, Cultrix, 1989.
- CARVALHO FRANCO, Maria Sylvia de. *Homens livres na ordem escravocrata*. São Paulo, Unesp, 1997.
- CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- CÍCERO, Antônio. *Finalidades sem fim*. São Paulo, Companhia das Letras, 2005.
- CHAUÍ, Marilena. *Seminários - O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1982.
- CULLER, Jonathan. *Sobre a Desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Rio de Janeiro, Record, Rosa dos Tempos, 1997.
- DAVIS, Mike. Planeta de favelas: a involução urbana e o proletariado informal. *Contragolpes: Seleção de artigos da New Left Review*. São Paulo, Boitempo, pp. 191-218, 2006.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo, Perspectiva, 1971.
- DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Ed. Boitempo, 2000.
- DINIZ, Edinha. A grande síntese. In: GARCIA, Walter (org.). João Gilberto. São Paulo, Cosac Naify, 2012.
- DOMINGUES, Henrique (Almirante). *No tempo de Noel Rosa*. São Paulo, Francisco Alves, 1963.
- EAGLETON, Terry. A ideologia e suas vicissitudes no marxismo ocidental. In: ZIZEK, Slavoj. (org.). *Um mapa da ideologia*. Rio de Janeiro, Contraponto, 1996.
- FAVARETTO, Celso. *Tropicália Alegoria, alegria*. São Paulo, Ateliê, 2000.

FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes*. São Paulo, Nacional, 1965.

_____. *O negro no mundo dos brancos*. São Paulo, Difel, 1972.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal*. Rio de Janeiro e Brasília, José Olympio e INL-MEC, 1980.

GARCIA, Miliandre. *Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)*. Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

GARCIA, Walter. *Bim Bom: A Contradição sem Conflitos de João Gilberto*. São Paulo, Paz e Terra, 1999.

_____. Diário de um detento: uma interpretação. In: NESTROVSKI, A. (org.) *Lendo Música*. São Paulo, Publifolha, 2007.

GAVA, José Estevam. *A linguagem harmônica da Bossa Nova*. São Paulo, Editora UNESP, 2002.

GENETTE, Gerard. Fronteiras da Narrativa. In: BARTHES, Roland. *Análise estrutural da narrativa*. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, p. 268, 1972.

GUIMARÃES, Francisco (Vagalume). *Na roda de samba*. 2ª ed., Rio de Janeiro, Funarte (Col. MPB Reedições, 2), 1978.

HALL, Stuart. Notas sobre a desconstrução do popular. In: *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2003.

_____. Para Allon White: metáforas de transformação. In: *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2003.

_____. Que “negro” é esse na cultura negra? In: *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2003.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde (1960/70)*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2004.

JOCENIR. *Diário de um detento: o livro*. São Paulo, Labortexto Editorial, 2001.

KITWANA, B. *The hip hop generation. Young blacks and the crisis in African-American Culture*. EUA, Basic Civitas Group, 2002.

KRISTEVA, Julia. La femme, ce n'est jamais ça. *Tel Quel*, 59 (1974) pp.20-21\137-38.

LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do Eu. In: ZIZEK, Slavoj. (org.). *Um mapa da ideologia*. Rio de Janeiro, Contraponto, 1996.

LACLAU, Ernesto. *Política e Ideologia na Teoria Marxista: capitalismo, fascismo e populismo*. São Paulo, Paz e Terra, 1979.

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Rio de Janeiro, Rocco, 1988.

MACHADO DE ASSIS, José Maria. Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade. In: *Obra completa de Machado de Assis*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, v. 3, 1994.

MARICATO, E. As ideias fora do lugar e o lugar fora das ideias: planejamento urbano no Brasil. In: ARANTES, Otília. VEINER, C.; MARICATO, E. *A cidade do pensamento único: desmanchando consensos*. Petrópolis, Vozes, 2000.

MARTINS-BARBERO, Jesus. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1997.

MATOS, C. *Acertei no milhar. Samba e malandragem no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.

MENDES, L. A. *Memórias de um sobrevivente*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e industrial na MPB, 1959 – 1969*. São Paulo, AnnaBlume\Fapesp, 2001.

_____. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

NAVES, Santuza Cambraia. *O violão Azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1998. 236 p.

OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista/O ornitorrinco*. São Paulo, Boitempo, 2003.

PENNA, João Camillo. *Escritos da sobrevivência*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2013.

POCHMANN, Marcio. *Nova Classe Média? O Trabalho na Base da Pirâmide Social Brasileira*. São Paulo, Boitempo, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo, Editora 34, 2009.

_____. *O inconsciente estético*. São Paulo, Editora 34, 2009.

RISÉRIO, Antônio. *A utopia brasileira e os movimentos negros*. Editora 34, 2007.

ROCHA, Janaína; DOMENICH, Mirella & CASSEANO, Patrícia. *Hip hop – A Periferia Grita*. São Paulo, Fundação Perseu Abramo, 2001.

RORTY, Richard. Feminismo, ideologia e desconstrução: uma visão pragmática. In: ZIZEK, Slavoj. (org.). *Um mapa da ideologia*. Rio de Janeiro, Contraponto, 1996.

SANCHES, Pedro Alexandre. *Como dois e dois são cinco*. São Paulo, Boitempo, 2004.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações no samba 1917-1933*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2001.

SANSONE, L. *Negritude sem etnicidade: o local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra no Brasil*. Salvador, Editora UFBA \ São Paulo, Pallas, 2003.

SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. In: *Ao Vencedor as Batatas*. São Paulo, Editora 34, 2003.

_____. Nacional por subtração. In: *Que Horas São?* São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

_____. Cultura e política: 1964-1969. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

_____. Pressupostos, salvo engano, de “Dialética da malandragem”. In: *Que horas são?* São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

_____. Fim de século. In: *Sequências brasileiras*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

_____. Os sete fôlegos de um livro. In: *Sequências brasileiras*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

_____. Nunca fomos tão engajados. In: *Sequências brasileiras*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

_____. Altos e baixos da atualidade de Brecht. In: *Sequências brasileiras*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

_____. Na periferia do capitalismo (entrevista). In: *Martinha versus Lucrécia*. São Paulo, Companhia das Letras, 2012.

_____. Verdade Tropical: um percurso do nosso tempo. In: *Martinha versus Lucrécia*. São Paulo, Companhia das Letras, 2012.

_____. Agregados antigos e modernos (entrevista). In: *Martinha versus Lucrécia*. São Paulo, Companhia das Letras, 2012.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). *História da Vida Privada no Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, v. 4, 1998.

SILVA, Fernando de Barros e. *Chico Buarque*. São Paulo, Publifolha, 2004.

SOUSA, Jessé. *A construção social da subcidadania: para uma sociologia política da modernidade periférica*. Belo Horizonte, UFMG, 2012.

SPIVAK, Gayatri Chakravort. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte, UFMG, 2010.

STARLING, H. M. M. Outras Bossas: João Gilberto, Guimarães Rosa e a Língua Poética do Brasil. In: GARCIA, Walter. (Org.). *João Gilberto*. São Paulo, Cosac Naify, p. 190-206, 2012.

TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo, Edusp, 1996.

_____. *Análise semiótica através das letras*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2001.

_____. *O Século da Canção*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2004.

_____. *A canção: eficácia e encanto*. São Paulo, Atual, 1986.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. São Paulo, Editora 34, 1997.

VASCONCELOS, Ary. *Panorama da Música Brasileira*. São Paulo, Livraria Martins, 1964.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

_____. Primeira feira de balanço. In: *Alegria, alegria*. Rio de Janeiro, Pedra Q'Ronca, 1966 / Ângulos, n.1, Salvador, 1965/66.

VIANA, Silvia. *Rituais de sofrimento*. São Paulo, Boitempo, 2012.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar/UFRJ, 1995.

WACQUANT, Loïc. *As prisões da miséria*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2001.

WISNIK, Guilherme. Caetano Veloso. São Paulo, Publifolha, 2005.

WISNIK, José Miguel. Getúlio da paixão cearense, In: *O nacional e o popular na cultura brasileira - Música*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1983.

_____. *Veneno remédio: o futebol e o Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 2008.

_____. A gaia ciência. *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo, Publifolha, 2004.

_____. O minuto e o milênio. *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo, Publifolha, 2004.

_____. Algumas questões de música e política no Brasil. *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo, Publifolha, 2004.

_____. *O som e o sentido*. SP, Cia das Letras/Circulo do Livro, 1989.

_____. *O coro dos contrários*. SP, Livraria Duas Cidades, 1976.

ZALUAR, Alba. Para não dizer que não falei de samba. NOVAIS, Fernando. (dir.) *História da vida privada no Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, vol. V, p. 296, 1998.

ZIZEK, Slavoj. O espectro da ideologia. In: ZIZEK, Slavoj. (org.). *Um mapa da ideologia*. Rio de Janeiro, Contraponto, 1996.

_____. Como Marx inventou o sintoma. In: ZIZEK, Slavoj. (org.). *Um mapa da ideologia*. Rio de Janeiro, Contraponto, 1996.

_____. *Em defesa das causas perdidas*. São Paulo, Boitempo, 2011.

_____. *Eles não sabem o que fazem: o sublime objeto da ideologia*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1992.

_____. *Bem vindo ao deserto do Real*. São Paulo, Boitempo, 2007.

ZUNTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

_____. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo, EDUC, 2000.

Teses

ALMEIDA, Mariângela Ribeiro. *A canção como narrativa: o discurso social na MPB (1965-1975)*. Universidade Estadual de Campinas, 2005. Dissertação apresentada ao departamento de Sociologia.

BIONDI, Karina. *Imanência e transcendência no PCC*. Universidade Federal de São Carlos, 2009. Dissertação apresentada ao departamento de Antropologia Social.

CALDEIRA, Jorge. *Voz macia: samba como padrão de música popular brasileira (1917/1939)*. Universidade de São Paulo, 1989. Dissertação apresentada ao departamento de Sociologia.

D'ANDREA, Tiaraju Pablo. *A Formação dos Sujeitos Periféricos: Cultura e Política na Periferia de São Paulo*. Universidade de São Paulo, 2013. Tese apresentada ao departamento de Sociologia.

FENERICK, J. A. *Nem no morro, nem na cidade: as transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945)*. Universidade de São Paulo, 2002. Tese apresentada ao departamento de História.

HIRATA, Daniel Veloso. *Sobreviver na adversidade: entre o mercado e a vida*. Universidade de São Paulo, 2010. Tese apresentada ao programa de Sociologia.

LAMARÃO, Luisa Quarti. *As muitas histórias da MPB: as ideias de José Ramos Tinhorão*. Niterói, UFF, 2008. Dissertação apresentada ao departamento de História.

LOPES, Charleston Ricardo Simões. *Racionais MC's: do denunciamento à virada crítica*. Universidade de São Paulo, no prelo. Dissertação de mestrado.

MAGI, Érica Ribeiro. *Rock and roll é o nosso trabalho: a Legião Urbana do underground ao mainstream*. Marília, UNESP, 2011. Dissertação apresentada a Faculdade de Filosofia e Ciências.

MARQUES, Adalton. *Crime, proceder, convívio-seguro: um experimento antropológico a partir de relação entre ladrões*. Universidade de São Paulo, 2009. Dissertação apresentada ao departamento de Antropologia Social.

NAPOLITANO, Marcos. *Coração Civil: arte, resistência e lutas culturais durante o Regime Militar Brasileiro (1964 – 1980)*. Universidade de São Paulo, 2011. Tese de livre docência apresentada ao departamento de História.

OTSUKA, Edu Teruki. *Era no tempo do rei: a dimensão sombria da malandragem e a atualidade das Memórias de um sargento de milícias*. Universidade de São Paulo. Tese apresentada ao departamento de Literatura Brasileira.

PAIANO, Enor. *O berimbau e o som universal: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60*. Universidade de São Paulo, 1994. Dissertação apresentada ao departamento de Comunicação Social.

PALMEIRA, Maria Rita Sigaud Soares. Cada história, uma sentença: narrativas contemporâneas do cárcere brasileiro. Universidade de São Paulo, 2009. Tese apresentada ao departamento de Letras Clássicas e Vernáculas.

QUITÉRIO, César Takemoto. *Cidade de Deus em perspectiva: uma análise do romance de Paulo Lins*. Universidade de São Paulo, 2012. Dissertação apresentada no departamento de Literatura Brasileira.

SANTOS, Carolina Correia. *Capão Pecado e a construção do sujeito marginal*. Universidade de São Paulo, 2008. Dissertação apresentada no departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada.

SEGRETO, Marcelo. *A linguagem cancional do rap*. Universidade de São Paulo, 2014. Dissertação apresentado ao departamento de Semiótica e Linguística Geral.

SILVA, Fabiana Carneiro da. *Tensões do pensamento nacional no diálogo crítico entre Roberto Schwarz e Silviano Santiago*. Universidade de São Paulo, 2012. Dissertação apresentado ao departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada.

TROTTA, Felipe da Costa. *Samba e mercado de música nos anos 1990*. ECO-UFRJ, 2006. Tese apresentada à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

SILVA, José Carlos Gomes da. *Rap na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana*. UNICAMP, 1998. Tese apresentada ao departamento de Ciências Sociais do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

Fonogramas

509-E. *Provérbios XIII*. Atração, 2000.

BADEN POWELL \ VINICIUS DE MORAES. *Os afro-sambas*, 1966.

CARLOS LYRA. *Depois do Carnaval*. Philips, 1963.

CAETANO VELOSO. *Tropicália ou Panis et Circencis* (com Os Mutantes, Gilberto Gil, Tom Zé, Nara Leão, Gal Costa, e outros). Philips, 1968.

- _____. *Caetano Veloso*. Philips, 1969.
- _____. *Araçá Azul*. Philips/Phonogram, 1973.
- _____. *Muito (Dentro da Estrela Azulada)*. Philips/Polygram, 1978.
- _____. *Velô*. Philips/Polygram, 1984.
- _____. *Totalmente Demais*. Philips/Polygram, 1986.
- _____. *Circuladô*. Philips/Polygram, 1991.
- _____. *Circuladô ao vivo*. Philips/Polygram, 1992.
- _____. *Tropicália 2 (com Gilberto Gil)*. Philips/Polygram, 1993.
- CAZUZA. *Ideologia*. Universal Music, 1988.
- CHICO BUARQUE. *Meu caro amigo*. Universal, 1976.
- _____. *Paratodos*. Sony\RCA, 1993.
- CRIOLO. *Nó na Orelha*. Oloko Records, 2011.
- CHICO SCIENCE E NAÇÃO ZUMBI. *Da lama ao Caos*. Chaos, 1994.
- EMICIDA. *Pra quem já mordeu cachorro por comida até que eu cheguei longe*. Laboratório Fantasma, 2009.
- GABY AMARANTOS. *Treme*. Som Livre, 2012.
- GAL COSTA. *Recanto*. Universal Music, 2011.
- GILBERTO GIL. *Gilberto Gil*. Phillips, 1968.
- _____. *Gilberto Gil*. Phillips, 1969.
- _____. *Expresso 2222*. Universal Music, 1972.
- JOÃO GILBERTO. *Chega de Saudade*. Odeon, 1959.
- _____. *O amor, o sorriso e a flor*. Odeon, 1960.
- _____. *João Gilberto*. Odeon, 1961.

- LEGIÃO URBANA. *Que país é este?* EMI, 1987.
- MV BILL. *Declaração de guerra*. Natasha Records\ BMG, 2002.
- PARALAMAS DO SUCESSO. *Selvagem?* EMI, 1986.
- PAUL SIMON. *The Rhythm of the Saints*. Warner Bros, 1990.
- PASSO TORTO. *Passo Torto*. YB Music / Phonobase Music Services 2011.
- _____. *Passo Elétrico*, YB Music, 2013.
- RACIONAIS MC'S. *Holocausto urbano*. Zimbabwe, 1990.
- _____. *Escolha seu caminho*. Zimbabwe, 1992.
- _____. *Raio-X do Brasil*. Zimbabwe, 1993.
- _____. *Sobrevivendo no inferno*. Cosa Nostra, 1997.
- _____. *Nada como um dia após outro dia*. Cosa Nostra, 2002.
- _____. *Cores e Valores*. Cosa Nostra, Boogie Naípe, X-File Records, 2014.
- ROBERTO CARLOS. *Em ritmo de aventura*. CBS, 1967.
- _____. *O inimitável*. CBS, 1968.
- _____. *Roberto Carlos*. CBS, 1969.
- _____. *Roberto Carlos*. CBS, 1971.
- RODRIGO CAMPOS. *São Mateus não é um lugar tão longe assim*. Ambulante Discos, 2009.
- _____. *Bahia fantástica*. YB Music, 2012.
- RÔMULO FRÓES. *Calado*, Bizarre Music, 2004.
- _____. *Cão*, YB Music, 2006.
- _____. *No chão sem o chão*, YB Music, 2009.

_____. *Um labirinto em cada pé*, YB Music, 2011.

RONNIE VON. *Ronnie Von n. 03*. Polidor, 1967.

SABOTAGE. *Rap é compromisso*. Cosa Nostra, 2000.

SÉRGIO RICARDO. *Um senhor de talento*. Elenco, 1963.

TITÃS. *Jesus não tem dentes no país dos banguelas*. WEA, 1987.

TOM ZÉ. *Estudando a Bossa*. Biscoito Fino, 2008.

_____. *Grande liquidação*. Rozembilt, 1968.