

# LENDO MÚSICA

10 ensaios sobre 10 canções

organização  
Arthur Nestrovski

PUBLIFOLHA

## "DIÁRIO DE UM DETENTO": UMA INTERPRETAÇÃO<sup>1</sup>

Walter Garcia

### 1. NOTAS À MARGEM DO "DIÁRIO DE UM DETENTO"

"São Paulo, dia 1º de outubro de 1992, 8 horas da manhã." Local, data, horário, curto recitativo *a capella* (sem acompanhamento instrumental) como introdução. Mano Brown, um dos MCs do Racionais, fala de modo seco, apenas sibila em "dois". Abre-se o diário na véspera do fato histórico. Por que não no próprio dia? Se fosse um filme, não teríamos dúvida: seriam contados os eventos que levaram à catástrofe, e cada cena a anteciparia inevitavelmente. Mas como fazer isso no espaço de uma canção? Kl Jay, DJ do grupo, entra com duas notas agudas (descontando-se a apojatura) de um piano digital,<sup>2</sup> três

1. Este ensaio é parte de um estudo mais amplo sobre o trabalho do Racionais MC's. O estudo teve início com "Ouvindo Racionais MC's", introdução crítica à obra do grupo (a segunda versão do texto foi publicada em *Ensaio Sobre Arte e Cultura na Formação*. São Paulo: Anca/ Coletivo Nacional de Cultura do MST, [2006]; pp. 51-63). Procuo aqui levar adiante linhas fundamentais lá apresentadas, mas a análise pode ser lida como autônoma. Agradeço a todos os alunos com quem debato "Diário de um Detento" há dez anos e com os quais aprendi bastante.

2. Um piano digital, repare-se que suas notas – e seus harmônicos – não têm sustentação; provavelmente foi sampleado (ou mixado) um DX7. Devo a informação ao músico Martin Eikmeier; o mérito é dele e, em caso de equívoco, este deve ser atribuído exclusivamente a mim.

notas graves de um baixo e uma batida de percussão. Sobre esse acompanhamento seco, como seca foi a introdução, Brown inicia o canto.

Partirei de uma generalização conhecida, a fim de encaminhar a análise. Quando ouvimos qualquer canção popular-comercial, esperamos que se trate de obra predominantemente lírica, isto é, de palavras cantadas que expressam a vida interior de um sujeito. Nesse sentido, de algum modo já sabemos que o canto da personagem nos apresentará coisas e fatos do mundo concreto exterior como reflexos, mais harmônicos ou mais disformes conforme o caso, da sua própria disposição interna. Não custa sublinhar que a voz que canta sempre é a voz de uma personagem, mesmo quando achamos que o intérprete viveu de fato aquilo que a letra diz, com o sentido que ela assume do modo como é cantada e em conexão com todos os outros elementos musicais e extramusicais (jornalísticos ou publicitários, por exemplo) que sustentam a realização de uma obra fonográfica. Tal generalização não ignora que traços épicos ou dramáticos também integrem o trabalho do compositor, assim como o de intérprete e músicos, e daí a lírica ser o gênero predominante, o que quer dizer que ela não atua sozinha.

"Diário de um Detento" (Mano Brown/Jocenir),<sup>3</sup> contudo, é uma obra em que a lírica mal se equilibra frente a uma épica bem acentuada, de tal forma que o lirismo aí permanece sobretudo por conta da intensidade das vivências cantadas pela voz principal. A característica talvez possa ser generalizada para todo *rap* que participa do *hip hop*, como já se notou, na medida em que o vínculo com o movimento pressupõe a comunicação de experiências concretamente vividas pela comunidade ou pela classe social do

3. Ver o CD dos Racionais MC's, *Sobrevivendo no Inferno* (Cosa Nostra/Zambia, 1997). Essa gravação é que será analisada detidamente. Não examinarei, portanto, o clipe que ganhou, na MTV do Brasil em 1998, dois prêmios: melhor na categoria *rap* e melhor na votação do público.

*rapper*.<sup>4</sup> "Diário de um Detento" foi lançado em 1997, no CD *Sobrevivendo no Inferno*. Na ocasião, Edy Rock, também MC do Racionais, afirmou que o disco "é a foto da periferia, da favela, do dia-a-dia nosso e de muita gente que a gente conhece". E Ice Blue, outro MC do grupo, prosseguiu: "Às vezes, o cara bitolado olha uma letra e fala assim: 'Mas o cara tá falando só dele'. O cara que mora na periferia sabe que ele passa as mesmas coisas".<sup>5</sup>

Por comunicar experiências coletivas que participam do chamado *massacre do Carandiru*, "Diário..." acusa uma base épica. Vejamos como essa base começa a se desdobrar na estrutura geral da letra. A narrativa se estende por 7 minutos e 31 segundos, sem que estrofes ou versos se repitam – não é necessário comentar a inadequação frente a normas do mercado hegemônico, as quais todo mundo parece conhecer. Naquele recitativo, ouvimos data e horário. Mas o primeiro verso cantado logo amplia o tempo da narrativa, confirmando desdobramentos sugeridos pela indicação da véspera do *massacre*: "Aqui estou, *mais um dia*". Não se sabe quando principiou a estada na cadeia. Quando provavelmente terminará, saberemos depois: "Faltam só um ano, três meses e uns dias". Passado e futuro se ajustam em duração distendida, espaço de tempo mais afim com a épica ou com a dramática do que com a lírica. Uma vez que os

4. São elementos culturais do movimento *Hip Hop*: 1) um gênero de canção, o *rap*; 2) uma forma de apresentação do *rap* "em *shows* e bailes", em que atuam DJ (responsável pelo som do baile ou por acompanhamento musical e efeitos sonoros do *rap*, trabalhando com  *sampler*, *mixer* e toca-discos) e MC (mestre-de-cerimônias, *rapper* que canta e que anima os bailes); 3) uma dança, o *break*; 4) "uma forma de expressão plástica, o grafite (Janaína Rocha, Mirella Domenich & Patrícia Casseano, *Hip Hop – a Periferia Grita* (São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001); pp. 19; 141-47. Ainda há quem identifique um quinto elemento, o conhecimento; segundo Marcelinho Buraco, da *Nação Hip Hop Brasil*: "Significa conhecer as origens e a cultura do *hip hop*, além da história da África e dos afro-americanos" (Marina Amaral, "De Volta Para o Futuro"; *Caros Amigos Especial* n° 24, "Hip Hop Hoje" (06/2005); p. 5. Observem-se, a esse respeito, os extras do DVD *1000 Trutas 1000 Tretas*, do Racionais MC's (Cosa Nostra, 2006).

5. Entrevista a Fábio Santos, revista *Raça*. Disponível na internet em *Racionais MC's Unoficial* (sic) *Homepage* em setembro de 2003.

vários eventos serão cantados do ponto de vista de uma personagem, a qual nos conduzirá pela história com a autoridade de quem participa(va) dos fatos narrados, a estrutura épica se confirma. A exceção poderia ser uma passagem de nítida construção dramática, quando à voz principal se unirá outra (interpretada por Ice Blue), num diálogo sobre o conflito do protagonista com uma terceira personagem, um antagonista referido: “Aí, neguinho, vem cá, e os manos, onde é que tá?/ Lembra desse cururu que tentou me matar?/ Aquele puta é ganso, pilantra, corno manso,/ Ficava muito doido e deixava a mina só...”. Porém, a conversa é um *flashback*, recurso que acusa a manipulação do tempo por um narrador; mais um traço épico.

Assim, evidentemente o lirismo deve ser ponderado na audição dessa obra. O que não significa que deva ser ignorado. A própria forma de diário encaminha para a manifestação de emoções do sujeito e, ainda que elas não venham dissociadas do seu pensamento sobre o mundo à sua volta, a dicção do *rapper* Mano Brown nos lembra o tempo todo a agressividade que se mistura ali a raciocínios lúcidos – agressividade que, por si só, também assinala grande lucidez em meio ao quadro. O somatório de emoção e raciocínio, enfim, não nega o lirismo, antes ajuda a melhor compreender qual tipo de personagem se exprime. Outro traço a considerar: a forma verbal predominante na letra, presente do indicativo, faz com que escutemos um relato como *em tempo real*, para usar expressão da moda, acusando certa ausência de distância entre o sujeito da canção e o mundo por ele cantado, ausência mais própria da lírica que da épica.<sup>6</sup> Por outro lado, note-se que a tal

6. Minhas considerações acerca de lírica, épica e dramática se baseiam em Anatol Rosenfeld, “A Teoria dos Gêneros”; em: *O Teatro Épico* (São Paulo: Perspectiva, 2000); pp. 13-36. Do mesmo autor, ainda tomo de empréstimo concepções expostas em “Literatura e Personagem”; em: Antonio Candido et alii, *A Personagem de Ficção* (São Paulo: Perspectiva, 2005); pp. 9-49. Também me apóio em Walter Benjamin, “O Narrador: Considerações Sobre a Obra de Nikolai Leskov”; em: *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*, trad. Sérgio Paulo Rouanet (São Paulo: Brasiliense, 1994); pp. 197-221.

expressão da moda não deve nos levar a crer que esse *rap* se alinhe com espetáculos sensacionalistas ou simplesmente bobos, aos quais ele se opõe com a força da sua linguagem que representa com adequação uma experiência histórica, à medida que seu trabalho artístico com sonoridade, imagens e narrativa é “instrumento de conhecimento e de ação”.<sup>7</sup> Sendo assim, a proximidade do narrador com a história, se é traço lírico, também não deixa de ser o recurso épico possível diante de fatos que não permitem “a observação imparcial, e nem mesmo a imitação estética dessa situação”.<sup>8</sup>

Mudando o foco para uma segunda generalização, boa parte do interesse e do encanto que a canção popular-comercial brasileira desde sempre despertou resulta de sua atuação como crônica do cotidiano, tal se verifica no “Diário...”.<sup>9</sup> Na maioria dos casos, foi desse modo que pontos de vista das classes inferiores se revelaram para outros setores da sociedade. O mercado fonográfico, em algum momento, pareceu assumir uma função que

7. A expressão é de Sérgio Buarque de Holanda, referindo-se, no contexto, a um tipo de inteligência diversa à que teria se consolidado no Brasil como herança rural, isto é, inteligência enquanto “ornamento e prenda”. Ver *Rafzes do Brasil* (São Paulo: Companhia das Letras, 2001); p. 83. A relação é de minha responsabilidade, mas o curto-circuito entre nossa tradição colonial e as formas atuais do capitalismo já foi pensado, em ângulos diversos, pelo próprio Racionais MC’s (ver “Negro Drama”, de Edy Rock e Mano Brown, no CD *Nada Como um Dia Após o Outro Dia* [Cosa Nostra/Zambia, 2002]; ver ainda o DVD *1000 Trutas 1000 Tretas*), por Paulo Arantes (“Fim de Linha ou Marco Zero?”; em: *Extinção* [São Paulo: Boitempo, 2007]; pp. 279-284); também “Paulo Arantes: um Pensador na Cena Paulistana”, entrevista a Beth Néspoli, *O Estado de S. Paulo*, “Caderno 2”, 15/07/2007; e por Roberto Schwarz (“Fim de Século”; em: *Seqüências Brasileiras* [São Paulo: Companhia das Letras, 1999]; pp. 155-62).

8. A observação é de Theodor W. Adorno, referindo-se aos romances de Kafka; ver “A Posição do Narrador no Romance Contemporâneo”; em: *Notas de Literatura I*, trad. Jorge de Almeida (São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003); p. 61.

9. São vários os textos que já valorizaram na canção popular-comercial brasileira a sua função de crônica; para ficar apenas em um exemplo, ver a série *Decantando a República*, orgs. Berenice Cavalcante, Heloisa Starling e José Eisenberg (Rio de Janeiro: Nova Fronteira/São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004).

caberia, no nosso espaço público, a outras esferas – a da representação política e a do jornalismo, sobretudo.

Não entrarei aqui em uma série de questões que devem ser discutidas quando se aborda o assunto, tais como: os índices históricos de analfabetismo e o silenciamento nada democrático de ampla parcela do que se chama de *povo brasileiro*; a “exigência de concentração espiritual” do texto escrito, dadas as limitações que apresenta frente à palavra oral, ao som e à imagem “para quem não se enquadrou numa certa tradição”<sup>10</sup> – e as perdas daí decorrentes; a dinâmica do mercado fonográfico hegemônico em sua relação com as novas tecnologias e com o avanço do crédito para compra de aparelhos de som e televisores, a partir da década de 1990, inclusive para as classes D e E;<sup>11</sup> o domínio quase irrestrito da forma-mercadoria como mediadora da vida social – com a conseqüente prioridade das etapas de difusão da obra fonográfica, e o caráter secundário das de produção, ao se planejar o consumo inclusive em circuitos alternativos; e mesmo o funcionamento do atual espaço público no Brasil, espaço que se configura na e pela televisão.<sup>12</sup>

Nos limites deste ensaio, apenas ressalto dois aspectos fundamentais que, inter-relacionados, ainda fazem parte do processo. De um lado, a conversão, pelo menos *desde que o samba é samba*, do dominado – a mulher negra, a mulata que *é a tal*, o *preto pobre de periferia*, o pobre que *é humilde*, o pobre que *é*, antes de tudo, *um forte e esperto como um jabuti* – em ícone da brasilidade;

10. As observações são de Antonio Candido que, no contexto, discute a literatura brasileira de fins da década de 1940; cf. “Literatura e Cultura de 1900 a 1945 (Panorama Para Estrangeiros)”; em: A. Candido, *Literatura e Sociedade* (São Paulo: T.A. Queiroz/Publifolha, 2000); pp. 125-26.

11. Sobre o mercado fonográfico brasileiro, ver Marcia Tosta Dias, *Os Donos da Voz* (São Paulo: Boitempo, 2000).

12. Sobre o assunto, ver Eugênio Bucci & Maria Rita Kehl, *Videologias* (São Paulo: Boitempo, 2005); Eugênio Bucci, *Brasil em Tempo de TV* (São Paulo: Boitempo, 2005); Bernardo Kucinski, *A Síndrome da Antena Parabólica* (São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1999).

uma sutileza *malandra* do dominador que escamoteia a violência da dominação e dificulta o entendimento da necessidade de confronto.<sup>13</sup> De outro, a histórica transfiguração do sofrimento em alegria quando, por meio do canto e da dança, resgata-se o corpo e a dignidade perdidos no trabalho escravo ou no trabalho alienado, ambos constitutivos, como se sabe, de diferentes fases do capitalismo entre nós; esse resgate sempre estimulou a cultura popular de tradição oral, e sua presença marca positivamente algumas das melhores realizações da canção de mercado.<sup>14</sup>

À luz do “Diário de um Detento”, ambos os aspectos se complicam. Foi inútil qualquer tentativa de diminuir o confronto mantido por uma obra que assume a voz do detento em sua crônica. Embora muito se tente – em relação a Mano Brown –, não se conseguiu enquadrar a canção em formatos da mídia que anunciam um negro de sucesso como um herói apto a freqüentar os nossos

13. Aproveito observações feitas por Francisco de Oliveira, em palestra na FFLCH/USP, a 14/3/2007, discutindo seu artigo “Hegemonia às Avessas” (*Piauí*, nº 4, 01/2007); pp. 56-57. Luiz Alberto Mendes, em *Memórias de um Sobrevivente* (São Paulo: Companhia das Letras, 2005), relata dois episódios que merecem entrar para o já vasto repertório do tema: trancados em cela-forte, na São Paulo do final da década de 1960, menores batiam “com os tacos soltos, no chão, fazendo samba. [...] Interessante que esses sambas, posteriormente, foram gravados, e teve até quem assumisse sua autoria, e quando vim a conhecê-los, vi que pertenciam ao folclore do RPM [Recolhimento Provisório de Menores]” (p. 153); no instituto corretivo localizado em Mogi-Mirim, logo depois, “até os guardas eram influenciados pela nossa cultura marginal e secreta. Usavam nossas gírias e, muitas vezes, procediam conforme nossos valores” (p. 180) – “o famoso proceder. Conjunto de normas que eram mais fortes que as leis oficiais do Instituto e que nos governavam, implacavelmente” (p. 159).

14. Tratei do tema em minha tese *Melancolias, Mercadorias: Dorival Caymmi, Chico Buarque, o Pregão de Rua e a Canção Popular-Comercial no Brasil*, defendida na área de Literatura Brasileira da FFLCH/USP, em 2006. Obviamente não é o caso de resumir aqui as idéias que lá desenvolvo; mas creio que seja válido indicar três textos para discussão: Muniz Sodré, *Samba, o Dono do Corpo* (Rio de Janeiro: Mauad, 1998); Antonio Risério, *Caymmi: Uma Utopia de Lugar* (São Paulo: Perspectiva/Salvador: Copene, 1993); Gilberto Vasconcellos & Matinas Suzuki Jr., “A Malandragem e a Formação da Música Popular Brasileira”, em: *História Geral da Civilização Brasileira*, tomo III (O Brasil Republicano), 4º volume (Economia e Cultura, 1930-1964) (São Paulo: Difel, 1984); pp. 501-23.

melhores lugares, desde que ostente as marcas de origem que o tornam interessante aos olhos do dominador e que *saiba se comportar*. Já a dignidade e o corpo são resgatados, nessa canção, por um balanço que favorece mais o entendimento das palavras do que a dança. A rigor, a periferia não dança Racionais: canta junto, dramatiza a letra e balança o corpo.

Relacionando agora as duas generalizações, pode-se afirmar que, se a forma geral (por assim dizer) da canção popular-comercial brasileira combina o lirismo com o tom épico de crônica, então essa forma se constrói basicamente na intersecção entre a experiência do sujeito e a vida da coletividade. Mesmo correndo o risco de exagerar as coisas e perder de vista especificidades, penso que muito do que se reconhece como o valor artístico da canção de mercado no Brasil decorre de tal combinação, ou seja, dos conflitos e dos acertos que, entre lirismo e crônica, se organizaram para formar a estrutura estética (*palavras musicadas*) de cada obra bem realizada. Ainda quando hoje persiste um sentimento de que a canção sintetiza, para nós, tudo o que de bom poderíamos ser e desejar, pois remodela a realidade pela fantasia atuando como reserva de felicidade imaginada – isso ainda se deve, no meu entendimento, à capacidade de a canção dialogar, de modo direto ou enfiado, com o núcleo duro do nosso cotidiano; ou não haveria realidade remodelada, a menos que se trate de espetáculo, “representação ilusória do não vivido”,<sup>15</sup> o que é uma outra coisa.

De todo modo, é evidente que não é qualquer canção popular-comercial que se presta à fantasia, e cada caso é um caso, como se diz. No que aqui interessa, “Diário de um Detento” pareceu a muitos original justamente por não fantasiar e por radicalizar o diálogo da canção com os fatos (cotidianos?), afirmando um ponto de vista que a grande mídia não *repercute*, no jargão do meio, e o

15. A formulação é de Guy Debord, *A Sociedade do Espetáculo*, trad. Estela dos Santos Abreu (Rio de Janeiro: Contraponto, 2002); p. 121.

Estado historicamente considera ou perigoso ou desprezível; na dúvida, algo digno de ser silenciado. Diante de uma certa tradição de canções que atuam feito crônicas, porém, qual o motivo de tantos insistirem nessa originalidade?

Em parte, sinal dos tempos. Tempos do *rap* como canção contra-hegemônica, desde que radicado no *hip hop* – novamente, nada a ver com o espetáculo que mal disfarça sua estratégia contra o temor daquelas *pessoas de bem* que precisam ser tranqüilizadas: *favela tour* sem sair da poltrona da sala; nada a ver com o espetáculo de exploração do sadismo, nada a ver com o sensacionismo macabro. E tempos ainda da perda de atrito com a realidade que se nota nas *canções-de-sucesso-esperado*.

Explicarei melhor, abrindo breve parêntese. *Sucesso esperado*, fazendo-se as contas do público fiel já constituído, no mercado hegemônico, a quem as canções não podem desagradar mais do que o charme do artista permite. Ou fazendo-se as contas do investimento publicitário para a próxima tendência. Ou até mesmo fazendo-se as contas da reprodução, pela periferia, de fórmulas de entretenimento já consagradas pela grande indústria fonográfica, somente sob novas roupagens. Necessidade básica de sobrevivência (*sapo não pula por boniteza, mas porém por percisão*) que acaba sendo festejada na grande mídia mais cedo ou mais tarde. Embora os seus defensores da chamada classe média esclarecida ajam então como ideólogos revolucionários, uma mistura de velho paternalismo com velha lógica de mercado (*qualquer coisa é válida desde que seja consumida*) anima as opiniões que se pretendem polêmicas.<sup>16</sup> De passagem, lembre-se que a polêmica é

16. A argumentação é de minha responsabilidade, mas sua forma se inspira em passagem de Roberto Schwarz, acompanhando o debate entre a cultura nacional e a internacional: “[...] raciocinam como acoissados, ou como se fizessem parte da vanguarda heróica, estética ou libertária, de infícios do século. Alinham-se com o poder como quem faz uma revolução” (R. Schwarz, “Nacional Por Subtração”; em: *Que Horas São?* [São Paulo: Companhia das Letras, 1987]; p. 34).

uma arma eficaz do *marketing* pessoal e, assim, talvez eu esteja errado sobre o ânimo de algumas das opiniões. Seja como for, essa dinâmica de integração da periferia altera a aparência do mercado sem alterar o seu sentido fundamental, o que ajuda a entender por que há falta de atrito dessas canções com a realidade: deve-se chocar o consumidor a fim de aumentar as chances de venda, o que requer boa dose de conformismo no cálculo. O resultado é que, no máximo, trocam-se seis por meia-dúzia nas bancas de camelôs e nas gôndolas de supermercados, não necessariamente nessa ordem; e se salvam, na melhor das hipóteses, algumas pessoas da miséria, o que sempre serve como justificativa para quem não move o pensamento e a ação para além desse "conjunto de coordenadas".<sup>17</sup>

Retomando: em outra parte, é justo se enfatizar a qualidade da crônica cantada em "Diário de um Detento", original, sim, à medida que serve como modelo ou referência para outros textos. Ou seja, se quiséssemos apenas ouvir esse *rap* em busca de elementos que nos informassem sobre uma determinada realidade social, a obra já se mostraria útil. Para a crítica da canção enquanto arte, porém, o que conta não é o material em si utilizado. O que conta é o modo como ele aparece transfigurado na forma estética. Quando bem-sucedida, a forma adquire *valor intrínseco* por nos oferecer *entretenimento, atrativo, prazer*, junto de *conhecimento* sobre a linguagem da própria obra e sobre a vida social. E o ouvinte participa desse jogo quando abandona a preguiça e aceita o desafio de elevar sua sensibilidade e sua inteligência à altura do grau de elaboração a que foi submetido o conteúdo.<sup>18</sup>

17. Inspiro-me em passagem de Slavoj Žižek comentada por Vladimir Safatle: "Segundo Žižek, o verdadeiro ensinamento de Lênin, ao insistir na diferença entre 'liberdade formal' e 'liberdade atual', consiste em mostrar como 'a verdadeira escolha livre é aquela na qual eu não escolho apenas entre duas ou mais opções no interior de um conjunto prévio de coordenadas, mas escolho mudar o próprio conjunto de coordenadas'". Ver V. Safatle, "Pós-fácio: A Política do Real de Slavoj Žižek"; em: S. Žižek, *Bem-Vindo ao Deserto do Real!*, trad. Paulo Cezar Castanheira (São Paulo: Boitempo, 2003); p. 185.

A matéria-prima principal da letra, recorde-se, foi extraída de dois cadernos, "um de prosa, outro de versos", em que Jocenir (Josemir Prado) registrou seu dia-a-dia na Casa de Detenção: "Incorporava nos versos minhas experiências que, sabia, eram as mesmas daqueles homens. [...] Traduzia o cárcere com um lápis. [...] Me inspirava em um companheiro, em alguma mania sua, algo que lhe fosse peculiar. Outros versos eram baseados em histórias narradas pelos próprios detentos". Os vários cadernos que preencheu "circulavam por quase todos os pavilhões", e muitos de seus versos eram copiados nos cadernos de outros detentos.<sup>19</sup> O conjunto, portanto, funcionava também como uma espécie de diário no sentido jornalístico – uma espécie de periódico que cobria, de dentro, o Carandiru, fazendo circular a experiência coletiva da violência numa dimensão civilizada. Outras fontes se reuniram: cartas que Mano Brown recebeu e conversas suas com detentos que visitou – e que o incentivaram a compor, contra sua decisão inicial, pois não queria passar como se "estivesse ganhando com o sofrimento dos outros".<sup>20</sup> Acrescentaram-se palavras, "a vida de muitas pessoas mais o pensamento dos Racionais", e o *rapper* lapidou o material de Jocenir "pra encaixar nas batidas".<sup>21</sup> Até a

18. Na passagem, dialogo com dois textos de Theodor W. Adorno: "O Fetichismo na Música e a Regressão na Audição" (em: Walter Benjamin *et alii*, *Os Pensadores*, trad. Luiz João Baraúna; rev. João Marcos Coelho [São Paulo: Abril Cultural, 1975]; pp. 173-99) e "Sobre Música Popular" (em: *Theodor W. Adorno*, org. Gabriel Cohn, trad. Flávio R. Kothe [São Paulo: Ática, 1986]; pp. 115-46). Não custa esclarecer que, quando analiso a obra do Racionais MC's, procuro considerar especificidades da canção no Brasil (a qual, não será demais lembrar, não foi tratada por Adorno), num trabalho iniciado pelo estudo da obra de João Gilberto.

19. Jocenir, *Diário de um Detento: o Livro* (São Paulo: Labortexto Editorial, 2001), pp. 97 e 100. Conforme explica Josemir Prado, "Jocenir" é "um pseudônimo, dado sem querer por Brown" (p. 101).

20. Sérgio Kalili, "Uma Conversa com Mano Brown"; *Caros Amigos Especial* n° 3, "Movimento Hip Hop" (1998); p. 19.

21. Entre aspas, cito declarações de Mano Brown, em entrevista a Fábio Santos, revista *Raça*, op. cit.

hora de gravar, a avaliação dos outros componentes do grupo pode ter mudado a letra, talvez “três, quatro vezes”.<sup>22</sup>

Jocenir afirmou que nem conseguiu identificar sua participação quando ouviu o resultado: “Aquela letra, musicada, adquire conotação diferente. Eu a escrevi como um desabafo, metade prosa, metade verso, e o Brown adaptou à linguagem *rapper*”.<sup>23</sup> Vejamos de que modo essa linguagem se estrutura.

## 2. O SISTEMA DO “DIÁRIO DE UM DETENTO”

São Paulo, dia 1º de outubro de 1992, 8 horas da manhã.  
Aqui estou, mais um dia,  
Sob o olhar sanguíário 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.

Após esses 23 segundos de audição, o acompanhamento feito por Kl Jay se modificará, com o acréscimo de notas do baixo (agora perfazendo o desenho completo, uma linha com duração de dois compassos) e sons percussivos (bateria eletrônica e efeito de tambor de revólver girando, clichê de banguê-banguê, a cada quatro compassos). A história então se desenvolverá. Mas, até aí, creio que já se apresente um certo sistema que organiza a narrativa da canção. Sistema que inclui três elementos, cada qual apon-

22. A declaração é de Ice Blue e se refere, no contexto, ao processo de composição em geral do Racionais MC's. Ver Sérgio Kalili, “Mano Brown É um Fenômeno”; *Caros Amigos* ano 1, nº 10 (01/1998); p. 34.

23. Ver a entrevista a Carlos Eduardo de Oliveira, “Literatura: Sobrevivendo no Inferno”. Disponível na internet [<http://revistaforum.uol.com.br/Revista/2/inferno.htm>]. Acesso em 26/07/2007.

tando para um lugar relacionado tanto à forma e à comunicação da obra ficcional quanto à vida da sociedade brasileira. E sistema que ainda inclui quatro papéis ou funções principais.

Analisemos três aspectos dos versos inicialmente cantados. Primeiro: o local, anunciado na introdução falada como “São Paulo”, restringe-se a um “aqui”, a cadeia, a Casa de Detenção, o Carandiru. 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.

Portanto, um detento do Carandiru se dirige a alguém que, logo de início, é colocado fora do lugar em que se passa a narrativa. O lugar do detento não é nada cômodo, como qualquer um percebe pela ação descrita, melhor dizendo, vivida na ficção. Esse é o primeiro elemento do sistema. Trata-se de um lugar em que se sente risco de morte próxima, e morte violenta, desejada e planejada por quem mira o “ladrão” com uma arma poderosa. O segundo elemento é o lugar oposto, onde se coloca o destinatário. E, de acordo com o processo básico de comunicação, “você” pode se referir tanto a uma personagem quanto ao próprio ouvinte da canção.<sup>24</sup> Assim, se inicialmente não estamos sob mira, tampouco somos acusados de mirar o bandido, pois o detento nos chama de “você”, qual fôssemos alguém de seu mesmo nível social ou econômico ou cultural ou etário, e nos relata a sua experiência. Mas quem mira?

24. Luiz Tatit, *A Canção: Eficácia e Encanto* (São Paulo: Agir, 1986), Capítulo III (Per suasão Figurativa); em especial p. 10.

Terceiro elemento, "Sob o olhar sanguinário do vigia" – aliás, um clichê reabilitado pelo funcionamento que adquire na obra, isto é: 1) por encaixar-se, nas batidas do compasso quaternário, ressaltando as sílabas tônicas com vogal **a** e terminando em síncope: "-lhar" incide na tésis (ou cabeça, ou parte forte) do segundo tempo; "-ná-", na tésis do terceiro; ambas as sílabas são acentos secundários do verso; o acento principal, "-gia", incide na tésis do quarto tempo, contrariando a tésis do compasso (cabeça do primeiro tempo), ou seja, caindo em síncope; 2) por fazer rima com o verso anterior (dia/vigia); 3) por colocar em evidência a repetição de consoantes constrictivas fricativas (**s**; **v**; **g** – som de **j**), revitalizando uma sonoridade (aliteração, em sentido amplo) apagada pelo uso contínuo; note-se que a recorrência não aparece isolada: na frase de introdução, há o sibilo em "1992"; no verso anterior, "estou" e "mais um" (som de **z**); no posterior, "você" e "sabe"; 4) por iluminar bases de uma experiência histórica. Vou me deter no último item.

Com um rigor que, espero, não será visto como excessivo, é de se notar o destaque dado a "olhar" na construção do verso. A locução adverbial iniciada pela preposição "sob" assinala modo (o estado em que o detento se acha, inferiorizado) ou lugar (o espaço mais específico de seu confinamento, ou seja, em plano inferior). "Do vigia", locução adjetiva, especifica quem é o agente. Tal agente, porém, está subordinado ao substantivo "olhar" que, sintaticamente, é núcleo do adjunto adverbial, termo que nos aponta a circunstância dupla (modo e lugar específico) da ação. Ainda conforme a sintaxe, repare-se que "do vigia" desempenha a função de adjunto adnominal, assim como "sanguinário", ambos a caracterizar o "olhar". Não estou sugerindo que se desprezem tais caracterizações, o que faria perder de vista a própria narrativa, numa abstração perigosa. A abstração que sugiro é de outra ordem e não descuida, mas procura aprofundar o entendimento daquilo que se canta.

Estão em jogo três elementos. De um lado, o detento. De outro, aquele a quem se dirige o diário. A ligação entre o lugar ocupado por um (sob a mira "de uma HK") e o lugar ocupado por outro (ouvindo de fora, sem saber como é experimentar aquilo) é feita pelo lugar que "o olhar" ocupa (ser objeto do "olhar" é o assunto que abre a narrativa). A letra dirá que esse lugar intermediário (mas superior em relação ao do detento) é concretamente uma muralha, um muro que separa e, separando, mantém aqueles dois outros lugares unidos. O que não impede que tal muralha também possa ser tomada em sentido figurado, ampliando-se o seu significado. Ao longo da narrativa, ficaremos sabendo que são muitos os que miram do alto o ladrão: além do vigia, "o juiz", "gente de bem", "Fleury e sua gangue", "o Robocop do governo", "Adolf Hitler [que] sorri no inferno" – e mesmo outros ladrões, o que só parece incoerente.<sup>25</sup>

A ligação entre o lugar do detento e o lugar do destinatário se dá, assim, por um meio que é sempre hostil: entre o primeiro e o segundo, há um terceiro lugar em que se mira a cabeça do bandido como se prestes a estraçalhá-la, se não de fato, psicologicamente, pois ele caminha sabendo-se na mira de alguém que está

25. Um outro vigia que fica ainda sugerido é o Esquadrão da Morte, que também se utiliza(va?) de metralhadoras HK. Até onde apurei, permaneço sem saber informar se metralhadoras projetadas por Heckler & Koch, fabricante alemão, chegariam ao Brasil via Israel. O mais certo, porém, é que a escolha desse Estado se dê não apenas para que haja rima (o que é essencial na letra) e sensação de indiferença (de fato, pouco importa de onde vem a arma, importa como ela é utilizada) – mas pelo pensamento agudo da canção que enxerga uma trama de relações em que antigas vítimas assumem o papel de algozes, sendo o alvo sempre aquele que está posicionado na "escarradeira do mundo" (a expressão é de Luiz Alberto Mendes, em *Memórias de um Sobrevivente*; p. 451; em mais de uma passagem o autor comenta sobre "a cultura do oprimido que espera sua oportunidade de vingar-se", cultura formada tanto nos centros de recolhimento de menores como nos xadrezes de delegacias e presídios; por exemplo: após apanharem, passarem por "infectas celas fortes e cafuas", e alguns deles serem humilhados e abusados por seus companheiros, "todos batiam e judiavam, até aqueles que já haviam sido vítimas dos mesmos abusos, antes", por vezes assimilando-se "o modo de a polícia bater, sem deixar muitas marcas, só causando prejuízo interno"; pp. 182, 120 e 147, respectivamente).



em plano superior. Como diria Luiz Alberto Mendes, trata-se da prática da tortura, “uma instituição social” no Brasil.<sup>26</sup> Nesse sentido, o massacre narrado é uma das conseqüências da relação estabelecida, mas não a única. Não que seja irrelevante a obra se basear em fatos reais, ao contrário. O que afirmo é que a dinâmica do sistema que organiza “Diário de um Detento” já projeta outros massacres igualmente violentos, e não estou me referindo a obras de ficção (creio que os exemplos sejam desnecessários).<sup>27</sup>

Vejam agora de outro ângulo o sistema. Dois lugares sociais ali se opõem com brutalidade, o do detento e o do “olhar” que o tem em mira, num conflito que descambará para o massacre. De um lado, *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*, o que ainda será examinado. De outro, “o olhar” designa o lugar social de quem observa “com raiva por dentro” o detento. Quando esse dá “a brecha que o sistema queria”, aquele se sente livre para causar-lhe a morte violenta, num “grande dia”, es-traçalhando o papel assumido pelo *rapper*... “que nem papel”. E não é irrelevante saber qual foi “a brecha” dada, tanto que se esclarecerá: “acerto de contas” entre os presos, norma para “conseguir a paz, de forma violenta”. No interior do lugar do detento, o paradoxo reproduz a lógica do sistema como um todo. Novamente diria Luiz Alberto Mendes, “bandido respeita crueldade”.<sup>28</sup>

26. *Memórias de um Sobrevivente*, p. 400. O autor se refere ao ano de 1972. Em que as coisas teriam se alterado de lá pra cá?

27. A Casa de Detenção do Complexo Penitenciário do Carandiru, sabe-se, foi desativada no ano de 2002, ao final do qual seus pavilhões começaram a ser implodidos. Em *1000 Trutas 1000 Tretas*, Mano Brown fala na introdução do “Diário de um Detento”: “O casarão caiu mas o sofrimento continua, que ninguém se esqueça, heim”. Espero demonstrar que a obra está longe de ser uma canção datada, para o bem e para o mal.

28. *Memórias de um Sobrevivente*; p. 319.

Havendo um conflito aberto, o que caberia, por sua vez, ao ouvinte? Considerando-se uma situação ideal: de início, o papel de 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 (“Depende do sim ou não de um só homem/ Que prefere ser neutro pelo telefone”); 2) é deixada uma pergunta: “Mas quem vai acreditar no meu depoimento?”; note-se que a frase não distingue entre seres fictícios e reais, nem entre próximos e distantes, nem entre periferia e centro, interrogando a todos – *todos são os destinatários da narrativa*. Desse modo, a obra espera que o ouvinte se conscientize do sistema e se posicione, deslocando-se de um lugar de isenção que ela faz desaparecer a seu término: *ou se está ao lado do detento, ou se está do lado de quem o vigia*.

O ouvinte poderá então incorporar o detento vigiado e exigir vingança à altura. Ou, sentindo-se ameaçado por uma canção que não funciona como *cimento social*, assumir o olhar que deseja matar ladrões. Em qualquer um dos casos, permanecerá na lógica violenta que regula o sistema. Ou – abre-se aqui a alternativa de um quarto papel – poderá se identificar com o *rapper*, narrador que contempla os fatos de um ponto de vista artístico, num “esforço civilizatório”.<sup>29</sup> Dada a barbárie atual, contudo, essa postura implicará uma atitude combativa, não apenas simpática e apaziguadora. Veja-se que a identificação nada condescendente com

29. A expressão é de Maria Rita Kehl, “A Frátria Órfã: o Esforço Civilizatório do Rap na Periferia de São Paulo”; em: M. R. Kehl (org.), *Função Fraternal* (Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000); pp. 209-44.

o lado mais fraco, por parte da voz da canção, em grande medida é responsável pela força crítica que a obra sustenta frente ao horror. Não se imagine que a civilização possível de ser extraída desse sistema signifique a manutenção da (des)ordem vigente, a tortura e a pena de morte como práticas sociais, como *exceções a que falta a regra*.<sup>30</sup> Sem dúvida, o horizonte é uma transformação impossível de ocorrer sem perdas para o lado mais forte, e novamente não estou me referindo a obras de ficção.

### 3. VERSOS EM CIMA DOS DESTROÇOS

O acompanhamento feito por Kl Jay orienta as *performances* de Mano Brown, canto-falado mais próximo da fala e do intelecto, e de Ice Blue, canto-falado mais próximo do canto e da dança. Como em toda canção popular – forma de literatura oral –, das *performances* depende, em primeiro lugar, a boa comunicação de “Diário de um Detento”. Rimas, aliterações, imagens e versos bem encaixados na batida atraem o ouvinte. Aliás, as síncopes da batida percussiva e dos instrumentos melódico-harmônicos, junto dos efeitos sonoros, precisam agradar. O balanço, logicamente, é fundamental em se tratando de *rap*. Estaríamos aqui diante da estética da mercadoria?<sup>31</sup> Acredito que não. As recorrências de sons similares e o acerto rítmico geral, ouvidos à luz da matéria da letra, surgem como recursos que preenchem as

30. Inspiro-me em Paulo Arantes, “Estado de Sítio”; em: *Extinção*; pp. 153-65.

31. Wolfgang Fritz Haug, *Crítica da Estética da Mercadoria*. Trad. Erlon José Paschoal, colaboração Jael Glauce da Fonseca (São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997). Ver ainda Robert Kurz, “A Estetização da Crise”; *Folha de S. Paulo*, “Mais!”, 23/11/1997. A visão que defendo, obviamente, não ignora que “Diário de um Detento” também seja consumido de forma banal, na lógica do descartável, até como mercadoria engraçada (já escutei o comentário; notável foi a resposta à minha pergunta “O que você acha engraçado?": “Uns palavrões...”). Esse entendimento pueril, contudo, diz mais sobre o andamento de parte da sociedade do que sobre a obra em si.

lacunas de um absurdo – a violência como base de organização de um sistema que se pretende civilizado. E, uma vez que não se ouvem estetizações grosseiras, indiferentes à substância do que se canta, o efeito nem é o de sedativo nem o de antidepressivo. Não se cai no vazio. O conteúdo humano da experiência que serviu de matéria-prima não se destrói. Ao contrário, o seu entendimento se potencializa, inclusive porque nele já havia a intenção de superar o irracionalismo do sistema.

Em outros termos, enquanto a base da experiência histórica é a violência que gerou o *massacre do Carandiru*, em si mesma incompreensível, a base de “Diário de um Detento” é o trabalho de organização dessa experiência numa forma estética, de modo que a violência seja experimentada, observada e criticada. O trabalho pressupõe e sugere coerência mental, indicando que se pode ultrapassar o caos da situação, e aperfeiçoa uma característica e um objetivo já dos cadernos de Jocenir e das cartas de seus companheiros.<sup>32</sup>

Após aqueles 23 segundos iniciais, o acompanhamento musical entrará com todos os seus elementos. Somando-se à percussão, a bateria eletrônica passa a marcar o segundo e o quarto tempos. Essa marcação sincopada serve como guia para os acentos dos versos, com destaque para os acentos principais (sílabas tônicas de cada palavra final) que ou incidem sobre a tésis do quarto tempo ou se deslocam em relação a ela. Piano e baixo, que silenciaram depois de apresentados, passam a manter um padrão de dois compassos. Mas incluindo-se o som de tambor de revólver girando, o qual ecoa num intervalo entre piano e baixo, temos que o padrão do acompanhamento se repetirá a cada quatro compassos; simplificando, passamos a ouvir:

32. Aproveito observações de Antonio Candido acerca da função humanizadora da literatura. Ver “O Direito à Literatura”; em: Vários autores, *Literatura e Formação da Consciência* (Guararema: Escola Nacional Florestan Fernandes, 2007); pp. 21-49, especialmente pp. 32-33.

Percebe-se que o desenho é construído *horizontalmente* por notas em defasagem rítmica, quase na forma sucessiva de pergunta-resposta. A concordância da tésis do compasso como ponto inicial deve ser relativizada, uma vez que a continuidade do baixo leva à noção de que a sua linha começa em anacruse (entre o segundo tempo e o terceiro dos compassos pares). Baixo e piano também entram em defasagem com a marcação da bateria eletrônica, à exceção de uma nota do baixo (dó, que incide na cabeça do quarto tempo). O balanço, enfim, é resultado desse jogo sonoro, que logo deixaria de ser interessante, por tão conciso e tão reiterado, não fossem dois fatores.

O primeiro é a sobreposição da voz, pois, se os versos (livres) não apresentam número fixo de sílabas, o canto não repete seguidamente o mesmo tipo de encaixe na batida. 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 à letra podem ser entendidas como o ritmo que Brown diz haver colocado.<sup>33</sup>

O segundo fator é que um ou outro elemento do fundo musical desaparece em algumas passagens, atraindo a atenção do ouvinte, mais ou menos como fazem tevê e rádio quando ficam mudos. Ou seja, a atenção é despertada pelo esvaziamento, não pelo acréscimo. Por conseguinte, reforça-se o caráter enxuto do trabalho, privilegiando o entendimento das palavras – e das muitas indicações que se can-

33. A declaração de Mano Brown consta da entrevista a Fábio Santos, revista *Raça* (op. cit.).

tam sobre a falta: “não sabe”, “não tem”, “não é”, “tá difícil”, “não saiu”, “não tem/ não tem”, “não suporta”, “é sem futuro”, “mais nada”, “não era/ não era”, “não têm”, “não quis”, “não diz”, “não sente”...

No *plano vertical* do desenho, as tensões entre as alturas das notas do piano e as da linha do baixo não devem ser ignoradas. Ainda quando não sejam conhecidas intelectualmente, e mesmo que estejam atenuadas pelas defasagens rítmicas, em algum nível as tensões inquietam o ouvinte. Ocorre que o baixo define o acorde de fá menor com sétima (Fm7) por meio da escala *blues* que utiliza.<sup>34</sup> Já o piano acrescenta duas notas dissonantes ao acorde: a 9ª maior e a 9ª menor. No conjunto, a 9ª maior, dissonância hoje bem assimilada, aponta para o modo eólio.<sup>35</sup> E a 9ª menor indica movimento de alteração para o modo frígio, do qual aproveita uma dissonância nada comum no âmbito da canção popular.<sup>36</sup> Penso que o efeito deve intensificar a sensação de monotonia aflitiva que as duas notas agudas, semelhandando-se ao tic-tac “em câmera lenta” do “relógio na cadeia”, sugerem ao longo da canção.

O único momento em que a voz silencia é durante oito compassos instrumentais que nos fazem experimentar o tédio da rotina na cadeia, por coincidentemente 23 segundos (de 2:13 a

34. O jornalista Filipe Luna me indicou “Easin’ in” – de Edwin Starr, para a trilha sonora de *Hell Up in Harlem* (direção de Larry Cohen), filme de *Blaxploitation* lançado em 1974 – como a principal fonte para a base musical de “Diário de um Detento” (crédito atribuído, qualquer equívoco é de minha inteira responsabilidade). Isso se torna mais evidente na gravação do “Diário...” que está em *1000 Trutas 1000 Tretas*. Tive acesso a “Easin’ in” graças a novo auxílio de Martin Eikmeier. Não há ali nem o piano nem o efeito de tambor de revólver. Já as linhas de baixo se diferenciam no detalhe. Ignoro se K1 Jay mixou o baixo de outra gravação inspirada em “Easin’ in”. A comparação entre as linhas poderá servir ao leitor interessado no assunto.

35. O modo eólio forma a escala menor natural; privilegiei o aspecto modal da harmonia. Mas poderíamos também pensar no modo dórico, uma vez que o 6º grau (ré bemol ou ré natural) não é tocado, salvo engano.

36. Em ambos os casos, modo eólio e modo frígio, a nota si (enarmônica de dó bemol) pode ser considerada uma nota de passagem cromática. Mas, como se sabe, na escala *blues* a nota possui outro caráter.

2:36).<sup>37</sup> 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.

Sobre a dicção de Mano Brown já foi dito, carrega agressividade. O modelo é norte-americano, mas a realização é brasileira. Ainda que o significado das palavras não fosse compreensível, seu jeito de cantar, ou mais propriamente, a matéria de sua voz afronta a humilhação a que negros são aqui submetidos historicamente. Na perspectiva do dominador, é a voz de um folgado que não tolera o seu lugar inferior no sistema social, sistema cuja síntese organiza o "Diário de um Detento": folgado, por não saber qual é o seu lugar. Daí a lucidez de tal agressividade. *A matéria da voz sustenta, não externamente mas no interior da forma artística, uma atitude de reação*: "Levantar a cabeça, perder o medo e encarar. Se tomar um soco, devolve".<sup>38</sup>

37. Em *Ao Vivo Racionais* (Zambia, 2001), nessa parte Kl Jay faz *scratch* com as palavras "rotina" e "monotonia" (apenas por curiosidade: antes, já havia feito *scratch* com o piano digital). Na gravação que está em *1000 Trutas 1000 Tretas*, essa espécie de *intermezzo* é feita de seis compassos, nos quais se mantém o padrão do acompanhamento – percussão, bateria eletrônica e baixo (inclusive com a linha de "Easin' in").

38. Declaração de Mano Brown, na entrevista a Fábio Santos (revista *Raça*); Maria Rita Kehl também a cita, comentando a pretensão do Racionais de "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'"; adiante, inclui ainda na crítica feita pelo Racionais o "consumidor de classe média" ("A Frátria Órfã", op. cit., pp. 213-14). Minha visão do trabalho do grupo é semelhante à da psicanalista; as abordagens se diferem à medida que minha intenção principal é descrever a forma estética das obras – em outras palavras, avaliar de que modo os elementos sociais aparecem transfigurados e funcionam nas canções, pesquisa que tem dúvidas para com a crítica literária de Antonio Candido, Roberto Schwarz e José Antonio Pasta Júnior.

Porém, é com o raciocínio misturado à emoção que se constrói o caráter épico da obra. Vejamos mais detidamente de que modo isso se dá. O depoimento do detento é interrompido sempre que o *rapper* se dirige diretamente ao ouvinte. Quando atua dessa forma, o *rapper* se distancia da personagem e explicita o seu papel de narrador. Além de estar no início, em "Você não sabe como é caminhar", o recurso aparecerá no final, com "Mas quem vai acreditar no meu depoimento?". Entre um e outro, ouvimos mais três ou quatro momentos de interrupção.

1) Manda 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.

Os versos lembram uma conversa telefônica, quebrando a estrutura de monólogo, imediatamente anterior, mais adequada a um diário. Abrirei curto parêntese. A conversa remete a "Tô Ouvindo Alguém me Chamar" (Mano Brown), do mesmo disco *Sobrevivendo no Inferno*. Não estou sugerindo que os protagonistas sejam a mesma personagem. Ocorre que a mesma experiência coletiva está na base das duas canções. Em contexto diverso, quando se dá sem propósito, a repetição de um tema é uma falha. Aqui, trata-se de um acerto. A diferença ou a disputa entre dois irmãos – no limite, irmão bandido *versus* irmão trabalhador – reafirma a matéria histórica transfigurada pelo Racionais.

2) Mas eu conheço o sistema, meu irmão, hã...  
Aqui não tem santo.

O trecho a que os versos pertencem adverte sobre equívocos que certa tradição brasileira tem perpetuado ao imaginar a pobreza material como uma reserva de virtudes

morais.<sup>39</sup> A contrapartida do exagero, logicamente, é a satanização dos pobres. Entretanto, é discutível que os versos se dirijam ao ouvinte. Isso estará certo se “meu irmão” funcionar ali como vocativo. Não se trataria de uma expressão, dentre muitas que a linguagem oral registra, com valor de interjeição (tal “hã”), servindo para que a personagem exprima os seus sentimentos?

3) Minha vida não tem tanto valor  
Quanto seu celular, seu computador.

Agora não há dúvida. Os versos se colocam no cruzamento entre dois lugares do sistema que organiza a obra. O pronome “seu” se refere tanto à “gente de bem, [...] com raiva por dentro”, que o detento adivinha no metrô, quanto aos proprietários de celular e computador que escutam o *rapper*. Acima de tudo, “seu” se refere aos ouvintes que se identificam com o “olhar” do sistema do “Diário...”, isto é, com aqueles que miram os presos desejando-lhes a morte.

4) 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.

39. Num momento histórico brasileiro em que a penúria parecia ter mais graça, e em meio à Segunda Guerra Mundial, a ideologia inspirou a sátira da famosa mulher sem vaidade (o machismo também parecia ter mais graça): “Às vezes passava fome ao meu lado/ E achava bonito não ter o que comer/ Quando me via contrariado/ Dizia: ‘Meu filho, o que se há de fazer!’” (“Ai, Que Saudades da Amélia”, de Ataulfo Alves e Mário Lago, gravada para o carnaval de 1942 por Ataulfo e sua Academia de Samba; ver *Ataulfo Alves: Nova História da Música Popular Brasileira* [São Paulo, Abril Cultural, 1977]).

Complementando a passagem anterior, o *rapper* interpela o lugar oposto do espectro social – e do sistema interno à narrativa. O afastamento dele em relação ao detento, ainda que momentâneo, é explícito: a cadeia está “lá”. Nem é preciso comentar que o *rapper* adverte sobre as conseqüências inevitáveis da “vida bandida”, no que não vai nenhum elogio ao crime. Se, todavia, há “vaga” na prisão à espera do “moleque”, resta ao ouvinte atento indagar: o sistema de violência resulta do crime ou o crime resulta do sistema de violência? E como responder à questão sem cair no falso problema do *quem foi que começou*?

Novo parêntese curto. “Moleque”, em algumas regiões do Brasil, é ofensivo. “Nem garrancho é lenha, nem moleque é gente” é um dos ditados com que o preconceito e a segregação buscam agredir. Conforme outro ditado, “filho de negro é moleque”. Filho de branco é criança, é *menino de engenho*.<sup>40</sup> Mas quando o *rapper* utiliza “moleque”, subverte o que há de pejorativo, ampliando uma dinâmica da linguagem coloquial que lhe serve de matéria-prima. Já a subversão em “Sua cara fica *branca* desse lado do muro” é ainda mais forte. Viram-se do avesso frases preconceituosas como “o negão ficou branco de medo”, concordando-se: sim, ficar branco, qual preso no Carandiru, é algo terrível.

Outro momento em que o *rapper* suspende o fluxo narrativo é quando abre espaço para o *flashback* de uma conversa entre protagonista e amigo. O trecho serve para que o detento se mostre um “ladrão sangue bom”, aquele que “tem moral na quebrada” conforme é explicado pouco antes. E para que anuncie a sua intenção de mudar de vida. A dramatização contribui para que acreditemos nas palavras, já que ouvimos o diálogo como se as personagens existissem independentemente do narrador. Por isso

40. Leonardo Mota, *Adagiário Brasileiro* (Belo Horizonte: Itatiaia/São Paulo: Edusp, 1987); p. 367. Já que aludi a *Menino de Engenho* de José Lins do Rego, não custa aludir também a *O Moleque Ricardo*.

mesmo, o papel do *rapper* se revela na cena: sua identificação com o bandido se dá à medida que, no horizonte, existe uma possibilidade de superação do sistema; ou seja, à medida que há alguma possibilidade de a violência não atuar mais como forma básica de convívio (?) social. Por ora, no entanto, a personagem não vê muitas alternativas: “Se eu trombo esse fulano, não tem pá, não tem pum,/ E eu vou ter que assinar um 121”. Embora a ameaça saia de um outro ângulo do sistema, ela aproxima o futuro do detento da mesma falta de perspectiva que vitimaria o “Homem na Estrada”, no *rap* de Mano Brown anterior ao “Diário...”.<sup>41</sup>

O último traço épico da obra que analisarei é a movimentação do ponto de vista do narrador. A movimentação organiza não só todo o depoimento como, em especial, a narração do *massacre*:

41. Racionais MC's, *Raio X Brasil* (RDS Fonográfica/ Zimbabwe, 1993). “121” é o artigo do Código Penal que tipifica o crime de homicídio. Já “Homem na Estrada” narra a história de uma pessoa que, depois de passar pela Febem e pela detenção, tenta mudar de vida; é morto pela polícia em seu barraco na favela, suspeito de participar de assaltos na redondeza. O enredo reitera o que Luiz Alberto Mendes diz sobre os métodos de investigação da polícia ao início da década de 1970: “Eles vão do criminoso ao crime e não do crime ao criminoso, como seria a lógica” (*Memórias de um Sobrevivente*, p. 275). Outros *raps* ainda se inserem no quadro. Em “Tô Ouvindo Alguém me Chamar” (Mano Brown), de *Sobrevivendo no Inferno*, o bandido é morto acusado de cagüetar seu “professor no crime” e suspeito de ter dinheiro por “um moleque novato com a cara assustada”; e agoniza pensando em mudar de vida. Em “Eu Sou 157” (Mano Brown), de *Nada Como um Dia Após o Outro Dia*, depois de um companheiro, com “um filho pra criar”, morrer em assalto malsucedido, a personagem sustenta: “A vida é sofrida, mas não vou chorar/ Viver de quê? Eu vou me humilhar?”; e segue no crime, “As cachorra me ama, os playboy se derrete/ [...] A polícia bola um plano, eu sou o herói dos pivete”; ao final, o *rapper* discursa, contrapondo o seu papel ao do criminoso: “Aí, loco, muita fé naquele que tá lá em cima, porque ele olha pra todos e todos têm o mesmo valor. Vem fácil, vai fácil. Essa é a lei da natureza, não pode se desesperar. E aí, molecadinha, tô de olho em vocês, heim? Não vai pra grupo, não, a cena é triste. Vamos estudar, respeitar o pai e a mãe... E viver, viver. Essa é a cena. Muito amor!”. Do mesmo CD, ouça-se “A Vida É Desafio” (Edy Rock): o *rapper* Afro X faz um depoimento, e a letra cantada por Edy Rock gira em torno da questão – “Ser empresário não dá, estudar, nem pensar/ Tem que tramar ou ripar pros irmãos sustentar/ Ser criminoso aqui é bem mais prático/ Rápido, sádico ou simplesmente esquema táctico/ Será instinto ou consciência?/ Viver entre o sonho e a merda da sobrevivência”.

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.

O narrador-detento-que-sobreviveu relata os acontecimentos que considera significativos, de acordo com o seu propósito de forçar o ouvinte a tomar uma decisão, escolhendo que papel assumirá em um dos dois lugares do sistema. Temos a atenção voltada para companheiros do detento mortos pelas costas ou infectados de maneira bárbara (o número total de vítimas não é apontado; crítica aos números oficiais, desde a época contestados pelos presos). Mas “seu filho” se confunde com o próprio narrador, na paráfrase de uma oração. O recurso dá prova de que Mano Brown, ao trabalhar sobre uma experiência coletiva, respondeu – conscientemente ou não, como atua qualquer artista – a exigências do material bruto. Criou-se um narrador que se desloca na cena da catástrofe, a qual realmente não é individual, metamorfoseando-se em outras personagens.

Sem deixar de se posicionar ao lado dos detentos, todavia. Na paráfrase, Fleury figura como Pilatos no Credo. A narração da cena é ampla, somos conduzidos até a um almoço com “caviar e champanhe”, espécie de comemoração de quem deseja intimamente massacres de presos. Mas o *rapper* não altera nunca o lugar a partir do qual exerce a sua função. Essa atitude o capacita a enxergar toda a lógica do sistema, que vai impressa nos mortos. Só fixando-se ao lado dos vencidos, o papel do *rapper* apontaria para a superação do sistema.<sup>42</sup>

42. Inspiro-me em Walter Benjamin, “Sobre o Conceito da História”; em: *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*; pp. 222-32. Vimos que o detento pede perdão de não estar à altura de Deus: “E mesmo que eu ande no Vale/ da sombra e da morte/ não temerei mal algum/ porque tu estás comigo/ Salmo 23 cap. 4”, texto reproduzido no verso do CD *Sobrevivendo no Inferno*. Meu ponto de vista a respeito das evocações religiosas, em →

Na estrutura geral da letra, a movimentação do narrador gera uma relativa fragmentação. Relativa, porque as mudanças de assunto não deixam de ser preparadas, embora surpreendam. Tentando sistematizar o depoimento, diga-se que os assuntos, em blocos, se distribuem por três partes. A primeira parte, com sete blocos, chega até o *intermezzo*. A segunda, com seis, até o diálogo dramatizado. A terceira, que narra o *massacre*, é a única com um só assunto, mas é nela que o narrador mais se movimenta.

Falta examinar a elaboração da linguagem, trocando em miúdos o que afirmei anteriormente. Começo destacando algumas rimas extraídas do cotidiano na Casa de Detenção. Recorro à literatura sobre o assunto para compreender gíria e referências:

1) Toma soco toda hora, ajoelha e beija os **pés**  
E sangra até morrer na **rua Dez**

Drauzio Varella explica, em seu *Estação Carandiru*, que “no folclore do Casarão há muitas menções às ‘ruas Dez’, palcos tradicionais de disputas violentas. Na verdade, rua Dez nada mais

---

→ “Diário de um Detento”, é que os versos apontam mais para o conhecimento das bases humanas do sistema (“Sem padre, sem repórter, sem arma, sem socorro”) do que expressam um conteúdo de fé religiosa. Há outras três passagens que parecem confirmar isso. “Será que Deus ouviu minha oração?/ Será que o juiz aceitou a apelação?” faz do juiz o executor da intercessão divina. “Já ouviu falar de Lúcifer/ Que veio do inferno com moral, um dia?/ No Carandiru, não, ele é só mais um/ Comendo rango azedo com pneumonia” rebaixa o *príncipe dos demônios* a um detento comum. A única exceção poderia ser “Graças a Deus e à Virgem Maria/ Faltam só um ano, três meses e uns dias”, pois aí se credita ao plano superior o pouco tempo (?) que resta ao cumprimento da pena; ainda assim, o tempo de pena teria sido fixado mediante auxílio superior? Apenas para indicar a extensão desse aspecto: no disco *Nada Como um Dia Após o Outro Dia*, Edy Rock canta: “Conheci o paraíso e eu conheço o inferno/ Vi Jesus de calça bege e o diabo de terno”, *rap* “A Vida É Desafio”; e Mano Brown, “Mas em São Paulo, Deus é nota de 100”, em “V. L. (Parte II)”. Por outro lado, em “Negro Drama”, Edy Rock realmente evoca a justiça divina frente à injustiça dos homens: “Que Deus me guarde porque sei que Ele não é neutro/ Vigia os ricos mas ama os que vem do gueto”. Veja-se também a fala de Mano Brown, em “Eu Sou 157”, na nota anterior.

é do que o trecho da galeria oposto à gaiola do andar [...] longe da visão dos guardas”.<sup>43</sup>

2) Minha palavra de honra me **protege**  
Pra viver no país das **calças bege**

Aproveito um parágrafo de Jocenir, em *Diário de um Detento: o Livro*, relatando seus primeiros dias no Carandiru: “De calça bege, que é o uniforme que os presos usam na Detenção, camisa velha emprestada, chinelos e cheio de hematomas, minha aparência não era das melhores”.<sup>44</sup>

3) Na última visita, o neguinho veio **aí**  
Trouxe umas frutas, **Marlboro, Free**

Drauzio Varella, descrevendo a fila à porta da Casa em dia de visita, comenta sobre a “horda de ambulantes” que vende a “uma população bem heterogênea de gente pobre”: “Em todos os cantos apregoam cigarro, a moeda oficial atrás das grades”.<sup>45</sup>

4) Aquele puta é **ganso**, pilantra, **cornio manso**...

“Ganso”, explica ainda Drauzio Varella, é cagüete. No “mandamento supremo da malandragem”, se diz que “o Crime é silêncio”: “O desrespeito é punido com desprezo social, castigo físico ou pena de morte”.<sup>46</sup>

---

43. Drauzio Varella, *Estação Carandiru* (São Paulo: Companhia das Letras, 1999 e reeds.); p. 19.

44. Jocenir, *Diário de um Detento: o Livro*, p. 85. A causa de estar, na ocasião, “cheio de hematomas” é narrada no capítulo anterior, escrito com várias citações da letra de “Diário de um Detento”.

45. *Estação Carandiru*; pp. 52-53.

46. *Ibidem*; pp. 167-68, 15 e 10, respectivamente. Luiz Alberto Mendes, recordando o →

5) Esses papos me **incomoda**, se eu tô na rua, **é foda**...  
É, o mundo **roda**, ele pode vir pra cá

Parêntese rápido. Chico Buarque, em "Subúrbio",<sup>47</sup> faz eco à rima interna desses versos, mudando a classe de uma das palavras ("roda"; de verbo para substantivo formando locução adverbial): "Perdido em ti/ Eu ando **em roda**/ É pau, é pedra/ É fim de linha/ É lenha, é fogo, **é foda**". Pode ter sido mera coincidência, mas não deixa de ser interessante, sobretudo por estar de acordo com o tema da canção: "Diário de um Detento" e "Águas de Março" (Tom Jobim), lado a lado (em contraste?, em confronto?).

6) Amanheceu com sol, 2 de **outubro**,  
Tudo funcionando, limpeza, **jumbo**

Novamente Drauzio Varella: "A comida servida pela Casa é triste. Depois de alguns dias, não há cristão que consiga digerir; a queixa é geral". Conforme explicou-lhe um detento: "– O jumbo é a sacolada que a família traz para nós na visita ou deixa na portaria nos dias de semana". Páginas adiante, o médico observa: "As visitas carregam sacolas de plástico abarrotadas; potinhos de plástico com pastéis, maionese, macarronada, calabresa frita e frango assado. Não há a menor preocupação com o colesterol: trazem só o que o preso gosta".<sup>48</sup>

→ tempo no RPM, escreve que já entre menores a norma era igual: "Delatores eram estigmatizados, desprezados e odiados por todos, fortes ou fracos. [...] Até os policiais não gostavam de delatores, embora, paradoxalmente, os incentivassem. Temiam que os denunciassem" (*Memórias de um Sobrevivente*; p. 120).

47. No CD *Carioca* (Biscoito Fino, 2006).

48. *Estação Carandiru*; pp. 41, 48 e 52.

A data de 2 de outubro de 1992 assinala o dia do *massacre*. Iniciado dentro da normalidade, segundo o depoimento, incluindo-se nesse clima o "acerto de conta [que] tem quase todo dia". De modo geral, as rimas participam da intervenção civilizadora da obra, organizando recorrências de sonoridade que permanecem, na maior parte do tempo, escondidas em meio à linguagem coloquial. É fato que o processo não é exclusivo dessa letra. Abrindo mão das alturas (definidas) das notas, o *rap* mantém as várias formas de homofonia (a rima é uma delas)<sup>49</sup> e a entoação ("melodia embrionária" da fala)<sup>50</sup> como elementos sonoros que apontam para a sua musicalidade. E investe, sabe-se, no encaixe rítmico como seu elemento musical por excelência. Ora, a rima "é apoio rítmico muito conhecido", como lembra Manuel Bandeira.<sup>51</sup> Daí também a funcionalidade da rima em qualquer *rap*, o que não garante por si só que estejamos diante de uma relação entre forma e conteúdo que empreste "à própria coisa' uma expressão sensível imediata".<sup>52</sup>

No caso que aqui interessa, o trabalho com sons semelhantes em "Diário de um Detento" se esforça por superar o irracionalismo da matéria histórica. E se alinha com a formação de imagens na letra, as quais elevam a experiência caótica a um patamar de entendimento. A obra mantém sua contundência não só pela agressividade da dicção, ou pelas *palavras de rua* dos seus versos, ou pelas rimas *feitas com a realidade*, mas pelas imagens que transfiguram a experiência nos possibilitando sentir um conteúdo

49. Sobre a rima e outras homofonias, ver Antonio Candido, *O Estudo Analítico do Poema* (São Paulo: Humanitas Publicações-FFLCH/USP, 1996); pp. 39-42.

50. Bruno Kiefer, *Elementos da Linguagem Musical* (Porto Alegre: Movimento/Brasília: INLMEC), 1973; p. 44. O trabalho de análise de Luiz Tatit se desenvolve a partir das relações entre a entoação e o canto; além do livro já citado, ver, p. ex., *O Cancionista* (São Paulo: Edusp, 1996).

51. Manuel Bandeira, "Poesia e Verso"; em: *De Poetas e de Poesia* (Ministério da Educação e Cultura/Serviço de Documentação/Departamento de Imprensa Nacional, 1954); p. 117.

52. A formulação é tomada de empréstimo a Robert Kurz, "A Estetização da Crise".



antes amorfo, impossível de ser representado.<sup>53</sup> Observem-se novamente aqueles versos iniciais:

Você não sabe como é caminhar  
Com a cabeça na mira de uma HK  
Metralhadora alemã ou de Israel  
Estraçalha ladrão que nem papel.

À parte a ocorrência de consoantes fricativas, já referida, ouvimos várias consoantes nasais: **não**, **como**, **caminhar**, **na mira de uma**, **metralhadora alemã**. Realmente virtuosística, porém, é a sucessão de sons que recria – e antecipa – um fuzilamento: 1) **Agá Ká**: som de engatilhar; 2) **metralhadora**, **estraçalha ladrão**: som de metralhar; 3) **papel**: som de disparar um revólver, reforçado pelo ritmo com que se canta (“pá-pel”).

Tampouco é mero jogo de palavras “Mato o tempo para ele não me matar”: a inversão anuncia o tédio que se desdobra naquela espécie de *intermezzo* e em outros versos, ligando-se inclusive à posterior narração de um enforcamento. Já a onomatopéia “Ratatátá”, utilizada para tiros e para o metrô, explicita a semelhança entre figuras a princípio distantes cujo ponto de convergência é o papel idêntico que desempenham no sistema da canção.

53. Inspiro-me novamente em Antonio Candido, “O Direito à Literatura”, pp. 32-36. Ice Blue, na entrevista a Fábio Santos (revista *Raça*), afirmou que, a partir do disco *Raio X Brasil*, o Racionais passou a se utilizar de “palavras de rua mesmo”. Na entrevista a Sérgio Kalili (“Uma Conversa com Mano Brown”), o *rapper* se definiu como “um cara que rima a realidade”; e adiante, respondendo a “Você é um MC?": “Que que eu sou? Eu sou um bom rimador, porque eu rimo as coisas da favela, as coisas da rua. Sou um rimador de rua, só rimo as coisas da rua” (pp. 17 e 19). Quem acompanha o trabalho do grupo sabe que a utilização de “palavras de rua” veio se consolidando como uma conquista. Sobre a elaboração simbólica do *massacre do Carandiru*, ver Bruno Zeni, “Uma Voz Sobrevivente”, em: André Du Rap, *Sobrevivente André du Rap, do Massacre do Carandiru*, coord. Bruno Zeni (São Paulo: Labortexto Editorial, 2002); pp. 197-218.

O funcionamento eficaz das imagens na narrativa pode ser melhor compreendido a partir de uma gradação que, de certo modo, estrutura os assuntos da segunda parte da letra. A progressão é descendente, caindo quatro níveis sob o olhar da “gente de bem” no metrô: 1) “Olhando pra cá, curiosos, é lógico,/ Não, não é não, não é o zoológico”: o termo de comparação vem da esfera da natureza, cujo fundamento é qualitativo, mas já acusa a presença da sociedade, pois o animal está enjaulado; 2) “Minha vida não tem tanto valor/ Quanto seu celular, seu computador”: vamos em definitivo para a esfera social, cujo fundamento é econômico – siga estritamente o que se canta; agora os termos de comparação são mercadorias de última geração, e o valor delas é superior ao do preso; 3) “Só o cheiro de morte e pinho sol/ Um preso se enforcou com o lençol”: a qualidade do cadáver de um detento é equiparada à característica de um desinfetante, produto de limpeza de baixo valor de troca; a substituição do produto pela marca, uma metonímia, assinala como o processo capitalista se deposita na linguagem coloquial; 4) “9 pavilhões, 7 mil homens/ Que custam 300 reais por mês, cada”: a operação matemática, bastante comum na grande mídia, arremata a transformação do valor qualitativo de uma pessoa em uma quantidade pecuniária comparável à de qualquer coisa; colocada em termos de custo para o Estado, a vida do detento é qual uma mercadoria e, assim, passível de ser mantida ou descartada (guardadas as devidas proporções, a operação estaria longe de decisões e efeitos de uma empresa, quando contrata ou demite funcionários segundo o lucro ou o *deficit*?).

Chegamos ao que parece ser o ponto fundamental da violência que constitui o sistema do “Diário de um Detento”. Aquele vigia que primeiro incorporou o “olhar” social que deseja a morte do detento é, na seqüência de sua apresentação, descrito com sarcasmo:

Na muralha, em pé,  
 Mais um cidadão José  
 Servindo um Estado, um PM bom  
 Passa fome metido a Charles Bronson.

O ator *hollywoodiano* de, entre outros, *Desejo de Matar* (“Ele sabe o que eu desejo/ Sabe o que eu penso/ O dia ’tá chuvoso/ O clima ’tá tenso”) é o modelo para um policial brasileiro. Mas esse é descrito como um zé ninguém, um zé mané, um zé povinho, um zé que nunca viverá “como um rei” – ouça-se “V.L. (Parte II)” –, um zé que ganha nome de cidadão em troca do papel que cumpre. A forma é glamorosa, de *mercadoria sobre duas pernas*, mas o conteúdo sobrevive mal na nossa pobreza.<sup>54</sup> E o descompasso é tamanho que o PM só pode ser alguém “metido a” alguma coisa, na visão do detento. Visão que se forma também como se estivesse diante de um espelho. Ambos se assemelham na fome e na miséria de serem menos do que os seus desejos (“Vários tentaram fugir, eu também quero/ Mas, de um a cem, a minha chance é zero”). A decifração sarcástica, contudo, sofre reviravolta no *massacre*, quando da comparação se vai à alegoria:

O Robocop do governo é frio, não sente pena,  
 Só ódio e ri como a hiena.

No Pelotão de Choque que invade o pavilhão 9, o PM enfim se torna imagem cinematográfica sobre-humana. O seu desejo é realizado, na linguagem da obra, por intermédio da alegoria.

54. A formulação destacada é de Robert Kurz, “A Estetização da Crise”. Naquele momento histórico brasileiro anterior, em que a miséria parecia ter mais graça, houve ironia mais leve: “Meu cortinado é o vasto céu de anil/ E o meu despertador é o guarda-civil/ (Que o salário ainda não viu! E!)” (“O Orvalho Vem Caindo”, de Noel Rosa e Kid Pepe, gravada para o Carnaval de 1934 por Almirante e Os Diabos do Céu; ver o CD *Noel Pela Primeira Vez*, org. Omar Jubran (Funarte/Velas/Universal, 2000).

Talvez tão miserável quanto o detento, mas posicionado no lugar hierarquicamente superior do sistema, o bom cidadão ri por último. Quanto de obediência cega, de crueldade, de medo se misturam ao ódio, na execução fria do papel – inclusive durante os fatos em que se baseia o “Diário...” –, é uma questão que exigiria outra abordagem e conhecimentos de que não disponho. Nos limites deste ensaio, importa destacar que *o processo de desumanização, ou seja, a transformação de pessoas em mercadorias aparece como o princípio que concede à violência poderes ilimitados em seu funcionamento no sistema*. E, de acordo com o que vimos, não surpreende que também os presos se referenciem por uma imagem midiática no desempenho da lógica paradoxal de “Conseguir a paz de forma violenta”; isto é, no desempenho do “acerto de contas”, “brecha que o sistema queria”, deixa para a entrada em cena de Adolf Hitler e do Robocop: “Se um salafrário sacanear alguém/ Leva ponto na cara igual Frankenstein”.

A grande síntese de todo esse processo é dada em dois versos. Antológicos se antologia ainda houver, nos tempos atuais, que não desmereça a incomensurável tristeza da matéria histórica que aqui adquire uma imagem poética perfeita:

O ser humano é descartável no Brasil  
 Como modess usado ou bombril.

A sonoridade do dístico é exemplar. Reiteram-se consoantes que sibilam (*ser, descartável, Brasil/ modess usado*) e consoantes nasais (*humano/ como modess*). Nas palavras ao final de cada verso, batem-se consoantes oclusivas e vibrantes em contraposição à primeira cadência (**Brasil/ bombril**). A rima de versos agudos contribui para essa outra melodia mais seca. Antecedendo a rima, os penúltimos acentos secundários formam eco (*descartável/ usado*). As células métricas se mantêm regulares em cada verso, simétricas conforme a variação do número

de sílabas: 4-4-4 (O/ ser/ hu/ma/no é/ des/car/tá/vel/ no/ Bra/sil) e 3-3-3 (Co/mo/ mo/dess/ u/sa/do ou/ bom/bril). Todos esse elementos, em interação no encaixe do canto nas batidas, fazem com que a experiência irracional se eleve a expressão organizada.

Mas a atuação humanizadora do *rapper* ainda se faz notar pelo jeito de máxima que os versos têm. Condensada em uma forma lapidar, a experiência se torna conceito, sabedoria popular que sugere regras de conduta. Essa não é uma ocorrência isolada na letra nem na obra do Racionais, e a inspiração da forma vem, mais uma vez, do cotidiano e da comunicação na periferia. Em seu livro, Jocenir nos deixa pelo menos dois bons ditados: "Todo vacilão encontra sua sorte na Detenção"; "Quando se trata de droga, vício e lucro fazem um espetáculo grotesco" (creio que a ausência de rima não atrapalha o modo de dito, caráter atribuído por mim à frase). Luiz Alberto Mendes, em seu *Memórias de um Sobrevivente*, lembra que Bidu, um companheiro de crime, "era um pouco filósofo, suas máximas sempre se comprovaram na prática". Drauzio Varella recolheu vários exemplos, anotando conversas com a malandragem. No disco *Trutas e Quebradas*, d' U Time, Black Blue fala ditados como "O veneno vem na sopa. E, de repente, explode na boca", na faixa "Interludi"; e Ice Blue canta, em "Inimigo é de Graça" (Dom Pixote/Caladu/Mano Brown): "Cada um, cada um. Tudo, e nada nosso/ Por baixo dos provérbios é só o destroço".<sup>55</sup>

Em "Diário de um Detento", têm jeito de máxima as construções: "Homem é homem, mulher é mulher/ Estuprador é diferente, né?"; "Minha palavra de honra me protege/ Pra viver no país das calças bege"; "O relógio na cadeia anda em câmera lenta"; "Minha vida não tem tanto valor/ Quanto seu celular, seu com-

55. Jocenir, *Diário de um Detento: o Livro*; pp. 145 e 165; L. A. Mendes, *Memórias de um Sobrevivente*; p. 105; D. Varella, *Estação Carandiru*; U Time, *Trutas e Quebradas*, prod. executiva Ice Blue e Mano Brown, prod. artística Helião e DJ Cia (Cosa Nostra, [2007?]).

putador"; "Nada deixa um homem mais doente/ Que o abandono dos parentes"; "A vida bandida é sem futuro/ Sua cara fica branca desse lado do muro"; "Ladrão sangue bom tem moral na quebrada" – com a réplica: "Mas pro Estado é só um número, mais nada"; "Se um salafrário sacanear alguém/ Leva ponto na cara igual Frankenstein"; "Quem mata mais ladrão ganha medalha de prêmio"; "Cadeia? Guarda o que o sistema não quis/ Esconde o que a novela não diz"; "O Robocop do governo é frio, não sente pena,/ Só ódio e ri como a hiena". E ditos ainda inspiram os versos: "Aqui não tem santo" (tal como "Santo, só Deus!"); "É, o mundo roda, ele pode vir pra cá" (tal "O mundo dá muitas voltas"); "Fumaça na janela, tem fogo na cela" ("Onde há fumaça, há fogo").<sup>56</sup>

A narrativa do *massacre do Carandiru*, assim, se torna compreensível em toda sua violência também por conta de versos que emitem sentenças na terceira parte da letra: juízos formados a partir da experiência do detento em intersecção com a vida da coletividade. O recurso cria um *efeito de verdade*, por assim dizer, que desliza sobre o efeito de realidade da cena. O acerto é grande porque, quando o *rapper* se distancia da personagem, pensando no que ela experimentou, seu canto distancia o ouvinte da realidade sensível representada ("Ratatata, sangue jorra como água/ Do ouvido, da boca e nariz"), a qual arreborderia uma tentativa de apreensão que não fosse também mediada pelo raciocínio. Não deixamos, com isso, de ouvir um relato testemunhal do detento. Porém, uma vez que o *rapper* reflete nos acontecimentos, somos levados por ele a refletir, ao mesmo tempo que sentimos como foram as coisas para a personagem.

A substância dos versos "O ser humano é descartável no Brasil/ Como modess usado ou bombril", que subjaz à cena, é um

56. Os três provérbios constam de Leonardo Mota, *Adagiário Brasileiro* (op. cit.). Sobre o tema, ver o prefácio de Paulo Rónai a essa obra; também Luis da Câmara Cascudo, *Dicionário do Folclore Brasileiro* (Belo Horizonte: Itatiaia/São Paulo: Edusp, 1988).

destrução inapreensível. Mas as suas linhas principais estão configuradas na imagem. Produtos baratos de higiene e de limpeza, consumidos 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 atribuiu 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 reais que, na circulação simbólica, anunciam a eficácia do sistema: qual ser humano no Brasil é comparável a isso?

Walter Garcia é compositor, violonista e professor da PUC-SP.  
*Autor de Bim Bom: a Contradição Sem Conflitos de João Gilberto (Paz e Terra, 1999).*