

Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

**“Homem na estrada”:
As narrativas dos Racionais MC’S**

Danilo Roberto Silva de Oliveira

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Regina Dalcastagnè

Brasília, agosto de 2014.

DANILO ROBERTO SILVA DE OLIVEIRA

**“HOMEM NA ESTRADA”:
As narrativas dos Racionais MC’S**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Literatura, sob a orientação da prof^a Dr^a Regina Dalcastagnè.

BRASÍLIA

2014

DANILO ROBERTO SILVA DE OLIVEIRA

**“HOMEM NA ESTRADA”:
As narrativas dos Racionais MC’S**

Banca

Prof^aDr^a Regina Dalcastagnè (TEL/UnB)
(presidenta)

Prof^aDr^a Lúcia Maria Barbosa (LET/UnB)
(membro)

Prof^oDr^oErivelto da Rocha Carvalho (TEL/UnB)
(membro)

Prof^oDr^o Anderson Luís Nunes da Mata (TEL/UnB)
(suplente)

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, dona Kathya e seu Alair, por tudo! É uma sorte ser filho de vocês!
Muito amor!

À prof^a Regina Dalcastagnè pela acolhida, pela amizade, pela orientação paciente e cuidadosa e pela inspiração teórica e política;

Aos professores Erivelto da Rocha e Igor Graciano, pela crítica atenta e instrutiva que fizeram deste trabalho na qualificação;

Aos amigos do TEL: Ludimila Menezes, Lígia Diniz, Gabriel Delgado, Pedro Galas, LaeticiaEble, Adélia Mathias e, principalmente, ao *bom copo* Igor Albuquerque.

À Andressa Marques da Silva, que me ajudou desde a construção do projeto que culminou com esta dissertação, que me inspirou com a sua *promessa de vida mais viva* – mostrando os bons caminhos para pesquisa sobre o *rap*. *A bença, madrinha!*

Ao Paíque, profundo conhecedor da música negra, militante do *rap* e *b-boy* da política! *SRN, guaja!*

Ao Paulete, pela educação política que tem me dado desde 2005;

Ao “inenarrável” Zé do Boné, Ceariba e Mari, Olavão e Noshua, Rafa Pai e Isa, Vitor Bigodinho, JM, Farage, Conradão, Emídio, Samira e todo o pessoal do CASO!

À família: Dani e Sarinha; Michel, Camila e Estela; Paulo, Ana, Mari, João e Bel; Anderson, Sara, Tito e Nina; Thiago e Julie; Rodrigo e Marcela; André e Reinaldo.

À Fê, com quem divido os dias e multiplico o amor. Esta dissertação é pra te impressionar, gatinha.

RESUMO

Esta dissertação investiga as narrativas da banda de rap Racionais MC'S. Para tanto, esclarece as especificidades do *hip hop* como um movimento artístico que se expressa como música, literatura, artes plásticas e dança; reconstrói o campo da música brasileira na segunda metade do século, no Brasil; a história negra de São Paulo e uso da música como resistência e o surgimento da banda. Analisa cinco canções em dois momentos distintos: ao discutir “Diário de um detento”, pensa sobre as relações entre diferentes ramos do conhecimento, como a literatura, a antropologia e a história. Com “Homem na estrada”, “Capítulo 4, versículo 3”, “Vida loka parte 2” e “Mente do Vilão” investiga sobre como se dá, na narrativa da banda, a relação entre indivíduo e sociedade.

Palavras-chave:

Racionais MC'S, *hip hop*, música negra, indivíduo, sociedade.

ABSTRACT

This dissertation investigates the narratives of the rap group Racionais MC'S. To do so, it clarifies the specifications of the hip hop as an art movement that is expressed as music, literature, plastic arts and dance; it reconstructs the field of brazilian music in the second half of the century, in Brazil; the history of the black people Of São Paulo and the use of music as an resistance, and the emergence of the band. It analyzes five songs in two different moments: when discussing “Diário de um detento”, it works around the relationships between different branches of knowledge like literature, anthropology and history. With “Homemna Estrada”, “Capítulo 4, versículo 3”, “Vida loka parte 2” and “Mente do vilão” it investigates how it is, in the narrative of the band itself, the relation between individual and society.

Key-Words:

Racionais MC'S, hip hop, black music, individual, society

SUMÁRIO

Introdução	Ошибка! Закладка не определена.
1: Os Racionais MC'S e a música popular brasileira	Ошибка! Закладка не определена.
Pierre Bourdieu e a teoria dos campos	Ошибка! Закладка не определена.
Formação do campo da música popular brasileira (a partir dos anos 1960)	Ошибка! Закладка не определена.
Procure saber	Ошибка! Закладка не определена.
Dois líderes em um momento de formação do campo	Ошибка! Закладка не определена.
A ditadura militar e a autonomização do campo da MPB	Ошибка! Закладка не определена.
A televisão e a consolidação da indústria cultural brasileira	Ошибка! Закладка не определена.
2: A história negra de São Paulo e a música como resistência - contextualização, surgimento e estratégias dos Racionais MC'S	Ошибка! Закладка не определена.
O mito fundador dos Racionais MC'S	Ошибка! Закладка не определена.
A consagração dos independentes	Ошибка! Закладка не определена.
Auto-representação e cuidado com a imagem	Ошибка! Закладка не определена.
3: As narrativas e as teorias dos Racionais MC'S	Ошибка! Закладка не определена.
Diário de um detento	Ошибка! Закладка не определена.
Vida loka e correria: inconstância e movimento	Ошибка! Закладка не определена.
Indivíduo e sociedade na obra dos Racionais MC'S	Ошибка! Закладка не определена.
"Homem na Estrada": a máquina de moer gente mói mais um .	Ошибка! Закладка не определена.
"Capítulo 4, versículo 3": a tomada de consciência sobre o funcionamento da máquina	Ошибка! Закладка не определена.
Zakladka ne opredelena.	
"Vida loka parte 2": a ascensão social	Ошибка! Закладка не определена.
"Mente do vilão": a vitória da gente contra a máquina	Ошибка! Закладка не определена.
As regras do jogo contra o jogo	Ошибка! Закладка не определена.
Enfim...	Ошибка! Закладка не определена.
Referências bibliográficas	Ошибка! Закладка не определена.
ANEXOS :	Ошибка! Закладка не определена.
Transcrição do texto da primeira parte do "Documentário" dirigido por Mano Brown. Feita por mim	Ошибка! Закладка не определена.
2) Capas dos discos	Ошибка! Закладка не определена.

Introdução

Em *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*, Regina Dalcastagnè apresenta os resultados de uma grande pesquisa sobre o romance brasileiro contemporâneo. A leitura e catalogação de todos os romances publicados, entre 1990 e 2002, (258 romances de 165 autores) pelas editoras brasileiras mais importantes, permitiu que fosse traçado um mapa da produção literária recente.

Os números apontam para uma homogeneidade, tanto no perfil dos escritores quanto dos personagens e narradores e na própria localização e temática dos romances. Quanto aos autores, 93,9% são brancos, 72,7 % são homens, 78,8% possuem escolaridade superior, 60% moram no Rio de Janeiro¹. No que se refere aos romances, 82,6% se passam em grandes cidades e 60% se passam no período posterior à redemocratização do país, em 1985. Sobre os personagens, 81% são heterossexuais e 48,4 % estão na idade adulta; 71,1% dos protagonistas são homens, assim como 68,3% dos narradores e 58,3% dos coadjuvantes; 79,8% das personagens são brancas, assim como 84,5% das protagonistas; 56,6% dos brancos estão nas classes médias, 36,2 % na elite econômica e 15,5% são pobres.

Os resultados da pesquisa permitem afirmar que “é possível descrever nossa literatura como sendo a classe média olhando para a classe média”. (Dalcastagnè, 2012, p. 18). Uma classe média predominantemente masculina, branca e escolarizada que, por ser tão homogênea, deve ter a sua localização social levada em consideração quando representa o *outro*: negros, mulheres, pobres. É isso que Dalcastagnè faz no capítulo chamado “O lugar de fala” (2012, p. 17):

O escritor, dizia Barthes (1999[1966]), é o que fala no lugar de outro. Quando entendemos a literatura como uma forma de representação, espaço onde interesses e perspectivas sociais interagem e se entrecrocaram, não podemos deixar de indagar quem é, afinal, esse outro, que posição lhe é reservada na sociedade, e o que seu silêncio esconde. Por isso, cada vez mais, os estudos literários (e o próprio fazer literário) se preocupam com os problemas ligados ao acesso à voz e à representação dos múltiplos grupos sociais. Ou seja, eles se tornam mais conscientes das dificuldades associadas ao lugar da fala: quem fala e em nome de quem. (Dalcastagnè, 2012, p. 17)

¹ “Os números indicam, com clareza, o perfil do escritor brasileiro. Ele é homem, branco, aproximando-se ou já entrando na meia idade, com diploma superior, morando no eixo Rio-São Paulo”. (Dalcastagnè, 2012, p. 162).

Em um espaço homogêneo como a literatura brasileira contemporânea, onde a pouca diversidade entre escritores se reflete nas narrativas que eles constroem, como se dá a representação do outro – ou seja, de todos que não são homens, brancos, escolarizados e moradores dos grandes centros urbanos? Em primeiro lugar, é a ausência desses outros que grita:

Por que ocorre essa ausência? Não se trata, é claro, de algo exclusivo do campo literário. As classes populares possuem menor capacidade de acesso a todas as esferas de produção discursiva: estão sub-representadas no parlamento (e na política como um todo), na mídia, no ambiente acadêmico. O que não é uma coincidência, mas um índice poderoso de sua subalternidade. (Dalcastagnè, 2012: p. 18)

O problema da representatividade dos grupos historicamente oprimidos torna-se especificamente literário quando reproduz, em seu campo, a lógica perversa da exclusão social:

Quase sempre expropriado na vida econômica e social, ao integrante do grupo marginalizado lhe é roubada, ainda a possibilidade de falar de si e do mundo ao seu redor. E a literatura, amparada em seus códigos, sua tradição e seus guardiões, querendo ou não, pode servir para referendar essa prática, excluindo e marginalizando. Perdendo, com isso, uma pluralidade de perspectivas que a enriqueceria”. (Dalcastagnè, 2012, p. 21)

Com seus critérios específicos, o campo literário trabalha para manter-se homogêneo e exclui, de antemão, os subalternos. Um destes critérios é o domínio da norma culta de escrita.

O domínio da norma culta serve como fator de exclusão e há quem se beneficie com isso. Aqueles que valorizam a si próprios por saberem usar a norma culta da língua, não têm interesse em desvalorizar essa vantagem, conquistada, às vezes, com muito esforço”. (Dalcastagnè, 2012: p. 7)

Aqueles que estão objetivamente excluídos do universo do fazer literário, pelo domínio precário de determinadas formas de expressão, acreditam que seriam também incapazes de produzir literatura. No entanto, eles são incapazes de produzir literatura exatamente porque não a produzem: isto é, porque a definição de literatura exclui suas formas de expressão. (Dalcastagnè, 2012, p. 20)

James C. Scott, em “Exploração normal, resistência normal” (Scott, 2011), questiona a forma como a ciência política tem pensado as revoltas camponesas: longos períodos de completa submissão, com poucos momentos de sublevação violenta. Para Scott, essa forma de representação do campesinato se deve mais à maneira como ele tem sido estudado pelos pesquisadores do que à forma como se dão, de fato, as relações de poder nas zonas rurais. Ajustando o olhar, Scott percebe diversas formas de resistência cotidiana que os camponeses executam nos períodos em que os pesquisadores enxergam apenas passividade e servidão:

fofocas, lentidão no trabalho, sabotagem de máquinas e outras maneiras de revolta política que escaparam aos olhos dos analistas menos atentos. Da mesma forma, as classes populares brasileiras não deixaram de criar as suas narrativas, contar as suas histórias e significar as suas vidas, mesmo estando do lado de fora do campo literário, da literatura canônica e da norma culta de escrita. Em festas populares como o maracatu de Pernambuco, a catira de Goiás, o bumba-meu-boi do Pará, nos cordéis e nos repentes, nas mitologias indígenas transmitidas de geração em geração através da voz, percebe-se a necessidade de se conservar o passado e de se expressar criativamente – as duas pulsões que, para Walter Mignolo (2001), originaram, no Ocidente, história e literatura. O mesmo acontece com o rap, linguagem utilizada pelos Racionais MC'S, a banda que é o objeto de pesquisa desta dissertação.

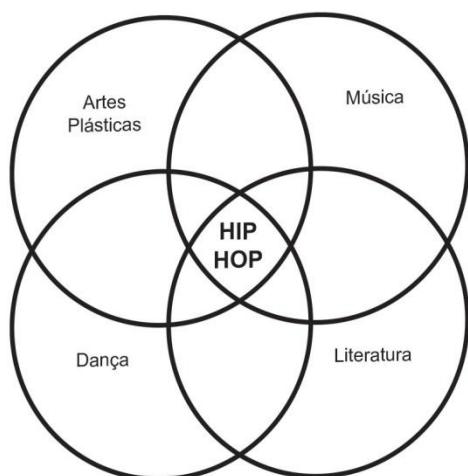
O domínio da norma culta serve como fator de exclusão e há quem se beneficie com isso. Aqueles que valorizam a si próprios por saberem usar a norma culta da língua, não têm interesse em desvalorizar essa vantagem, conquistada, às vezes, com muito esforço. (Dalcastagnè, 2012: p. 7)

A decisão de estudar os Racionais MC'S em um departamento de Estudos Literários se deve à premissa de que o fato de a narrativa da banda não estar dentro do cânone da literatura brasileira contemporânea se deve mais às regras do próprio campo literário do que à qualidade dos textos em si; e que mesmo estando fora do que se considera literatura a narrativa da banda tem construído representações que costumam não aparecer no campo literário. Este argumento também valeria para outras formas narrativas das classes populares.

Optar por objetos marginalizados dentro da Universidade é, como atenta Dalcastagnè, um risco: se quando opta por um escritor estabelecido, o pesquisador tende a obter parte do prestígio do autor escolhido, ao investir em autores desprestigiados no campo, o pesquisador corre o perigo de perder prestígio. Mas se pensarmos sempre nessa matemática do campo, como poderemos avançar e renovar o nosso ramo do conhecimento?

Diferentemente do que ocorre com autores marginalizados que investem na literatura escrita, como Carolina Maria de Jesus, Paulo Lins e Ferréz, os Racionais MC'S não têm o objetivo de entrar ou se estabelecer no campo literário brasileiro. Eles atuam, e são bem sucedidos, no campo da música. Não precisam, portanto, da crítica literária e da pesquisa acadêmica para que obtenham legitimidade: sua legitimidade vem das ruas, da legião de admiradores que lotam seus shows, compram seus discos e fazem com que a banda seja respeitada.

No final dos anos 1970, nas comunidades negras de Nova York, “jovens caribenhos imigraram para bairros como o Bronx e, com suas aparelhagens sonoras, acabaram por se unir a outros jovens daquele local na criação do *hip hop*” (Silva, 2013, p. 71). O *hip hop* tem como especificidade a junção de três formas de expressão artística: a músico-literária com o *rap* – abreviação de *rhythm and poetry* – onde o DJ é o responsável pelo “ritmo” e o MC pela “poesia”, as artes plásticas, com o *grafiti*, e a dança com o *break*.



Todos os elementos do *hip hop* estão presentes nos shows dos Racionais MC'S:



Figura 1. Da esquerda para direita, Ice Blue, Dom Pixote, Mano Bronw, Helião e Edi Rock, fazendo o gesto de “punho cerrado”, característico dos Black Panthers e propagado pela banda a partir da música em homenagem a Marighella.. Ao fundo, o grafitti de um palhaço estilizado, que é o cenário dos shows da banda em suas turnês mais recentes.



Figura 2. À frente, um b-boy (breaker boy), dançarino que acompanha a banda em seus shows. Ao fundo, o grafitti do palhaço.

A este tripé básico soma-se o discurso político de luta contra o racismo, que foi criado por grupos como PublicEnemy e N.W.A e que teve no rapper TupacSkahur, nos começo dos

anos 1990, seu maior expoente². Este discurso deu origem ao *gangsta rap*, que é definido pela crítica literária Andressa Marques da Silva (2013) como

“um estilo específico do rap que apresenta letras violentas e que tendem a criticar a sociedade, mesmo que isso venha associado a algumas posições machistas, preconceituosas, vândalas etc. *Gangsta* deriva da palavra *gangster* e sua pronúncia é bem característica do Inglês Vernáculo Afro-Americano. O gênero tem opositores famosos, como o cineasta Spike Lee – para ele o *gangsta rap* incentiva a ignorância dos afro-americanos. Os artistas do estilo defendem-se das acusações alegando que suas letras são fiéis à realidade das periferias e que por meio delas buscam chamar a atenção das autoridades”. (Silva, 2013, p. 73)

Os Racionais MC’S, um dos fundadores do *hip hop* brasileiro, também não se organizaram para conseguir algum espaço dentro do campo da música brasileira. Isto se reflete no fato de não terem, em um primeiro momento, procurado alguma grande gravadora e, em um segundo momento, terem recusado todos os convites para integrar os quadros da grande indústria fonográfica. Além da postura ciosa da banda para com a própria obra, creio que isto se deve à própria forma do *hip hop*, que abriga literatura e música com o *rap*, dança com o *break* e artes plásticas com o *grafitti*, além de veicular um discurso que objetiva divertir, instruir e politizar o ouvinte. Este fenômeno artístico que mistura diversas linguagens e tem um claro objetivo político, não cabe em um único campo artístico, e nem do conhecimento, como discutirei mais a frente.

Desde o princípio o esforço dos Racionais foi no sentido de fortalecer o *hip hop*, e não de conseguir para este novo estilo algum lugar em um campo já existente (o campo da música ou da literatura, por exemplo). Cientes de suas condições marginais na sociedade brasileira, os Racionais MC’S não optaram por buscar “um lugar ao sol”, mas sim em trazer o sol para o seu não-lugar. A *Família Racionais*, amigos que viajam com a banda nas turnês, sobem ao palco e cantam em seus shows, é um bom exemplo deste empoderamento coletivo que encabeçam, seja fortalecendo outros fundadores, menos famosos, do rap brasileiro - como Helião e Dexter - ou lançando novos artistas, como Dom Pixote, Du Bronks, Negreta etc.

Talvez o efeito mais “literário” do hip hop sejam os saraus literários da periferia paulistana³, entre os quais destacam-se o Sarau do Binho e o da Cooperifa, organizado pelo

²TupacShakur (1971-1996) é, dentro do rap, a maior referência estética e política dos Racionais MC’S. O movimento chamado “*thuglife*” que Tupac lançou no começo dos anos 1990, como uma tentativa de união e paz entre os negros marginalizados das periferias americanas, inspirou o “*vidaloka*” dos Racionais. Na letra de “Jesus Chorou” (2002), Tupac aparece ao lado de outras grandes referências estéticas e políticas da banda: *Gente que acredito / gosto e admiro / brigava por justiça e paz / e levou tiro: / Malcolm X / Gandhi / Lennon / Marvin Gaye / Che Guevara / Tupac / Bob Marley / e o evangélico Martin Luther King*”. Tupac é o único rapper entre os citados.

poeta Sérgio Vaz, que homenageia Mano Brown com um poema chamado “O colecionador de pedras” (2013):

Pedro
Nasceu em dia de chuva,
No ventre da tempestade.
Deus deu-lhe a vida
A mãe, luz a pele escura.
Dona Ana era jardineira
Plantava flores sobre pedras.
O pai, espinho de trepadeira,
Apenas doou o esperma.
Pedra preciosa
Foi recebido pelo destino
Com quatro pedras na mão.
A fome, de forma desonrosa
Transformou em homem, o menino
Que brincava com os pés no chão.
Por causa da pobreza,
A pedra do seu sapato,
Vendeu pedra de gelo
Com gosto de chocolate.
Humilde, mas só se curvou de joelhos
quando foi engraxate.
Pedra lascada
Construiu edifícios,
Varreu ruas,
escreveu poemas.
Mestre sem nenhum ofício
Tornou-se pedregulho, no rim do sistema.
Rocha,
Onde a vida queria grão de areia,
O poeta canta sua dor
rima a dor alheia.
E sem deixar pedra sobre pedra
Do rancor, o amor ele sampleia
(Vaz, 2013)

A decisão de pesquisar a narrativa da banda se deve à minha convicção de que um texto que mobiliza tantas pessoas- a maior parte delas, marginalizadas por um poder público que falhou ao não oferecer lazer, educação, saúde e outros serviços básicos essenciais - deve ser estudado. Na minha leitura, os Racionais não precisam da academia, é a academia que não deve se dar o luxo de não pensar sobre os Racionais MC'S.

³“A maioria dos saraus de poesia está na Zona Sul da cidade de São Paulo, onde o hip-hop tem uma presença marcante (recorde-se que é dessa região que procedem os Racionais MC's, Fação Central, Z'afrika Brasil, Sabotage, Criolo etc.). É comum, nesse sentido, escutar a declamação de textos construídos em sintonia com as letras de rap (e até declamados com as rimas e os gestos corporais dos *manos* e *minas*). Assim, a conformação de um “ser periférico” resignificado também se articula nas poesias que circulam nos saraus por meio da conformação de um sujeito lírico como representante de um coletivo que tem o mesmo inimigo”. (Tennina, 2013, p. 16-17)

A forma que escolhi trabalhar a narrativa dos Racionais MC'S não tem como objetivo oferecer uma leitura, ou compreensão, definitiva da narrativa da banda. Creio, inclusive, que isso não seria possível, posto que a recepção da arte (seja como fruição ou como crítica), apesar de mediada pela história e pelo conhecimento acumulado, é o momento de maior liberdade entre o leitor e a obra. Por isso, meu objetivo é oferecer uma leitura específica da narrativa da banda, uma possibilidade interpretativa entre incontáveis outras, sobre um dos mais relevantes agentes dentro do

rap brasileiro [que] gerou seus próprios códigos e seus próprios espaços de consagração, à margem do mercado, da indústria fonográfica e da MTV – resistindo, até o momento, com razoável êxito, às tentativas de cooptação. (Dalcastagnè, 2012, p. 46)

Discuto a narrativa dos Racionais MC'S, que é fincada no texto das canções, mas que também se revela na postura pública dos integrantes, nos seus vídeos e entrevistas. Todas essas manifestações, acredito, compõem a mesma narrativa, dos “quatro pretos mais perigosos do Brasil”, como eles se apresentam antes do show.

Em um primeiro momento, optei por reconstruir o estado do campo da música anterior ao surgimento dos Racionais MC'S. Escolhi como marco de análise 1964 por concordar com o argumento do sociólogo Renato Ortiz de que foi com a ditadura militar que se instaurou a indústria cultural brasileira. O método utilizado foi compreender este campo a partir das trajetórias e posicionamentos dos dois artistas que julgo serem os maiores líderes entre os produtores de cultura no Brasil, nos últimos quarenta anos: Caetano Veloso e Chico Buarque. Esta primeira parte se propõe a ser uma contextualização do período anterior ao surgimento dos Racionais MC'S. Apesar de serem parte de um fenômeno que é mais do que música e mais do que literatura, foi pela audição, e não pela leitura, que a narrativa da banda se tornou popular. É por estarem nas rádios, e não nas livrarias, que optei por reconstruir o estado do campo da música, e não da literatura, mas estou convicto de que este trabalho também seria possível se contextualizado com a história do campo literário.

Ao entrar no objeto, mesmo, da pesquisa, optei por recorrer à localização proposta pelos próprios Racionais MC'S. Em um documentário dirigido por Mano Brown, vocalista e principal letrista da banda, e disponível no dvd lançado em 2006, *1000 trutas, 1000 tretas*, vê-se defendida a hipótese da música como uma das mais importantes formas de resistência negra no Brasil. Apresentarei o argumento deste documentário, a linha histórica que vai da escravidão em São Paulo ao surgimento do *rap*.

Logo depois, baseado em entrevistas dos membros da banda, narro como os Racionais MC'S surgiram, reconstruo o seu “mito fundador”. A isso se segue uma discussão sobre a relação da banda com a mídia, da forma que decidiram cuidar de suas imagens públicas, de sua auto-representação. Isto, reitero, na minha concepção, faz parte da narrativa da banda.

A primeira obra que trabalho, mais detalhadamente, é “Diário de um detento” (1997), em um capítulo onde o meu esforço é mostrar que, da mesma forma que o *hip hop* extrapola fronteiras de manifestações artísticas, como já defendi acima, o próprio discurso dos Racionais MC'S também chacoalha algumas concepções que temos sobre as diferenças entre ramos do conhecimento, como a literatura, a história e a antropologia.

Em “Da máquina de moer gente à gente de moer máquina”, resolvi escolher quatro canções, de quatro momentos diferentes da banda, para refletir como se dá, na narrativa dos Racionais, a antiga questão sociológica do indivíduo *versus* sociedade. Julgo que o fundamental para que se compreenda como a banda teoriza esta indagação é que se pense a noção de “correria” e “vida loka”, dois conceitos permanentes na narrativa estudada.

1: Os Racionais MC'S e a música popular brasileira

De acordo com Pierre Bourdieu (1930-2002), “compreender é primeiro compreender o campo com o qual e contra o qual cada um se fez” (Bourdieu, 2005, p. 40). Neste modelo, que pensa o espaço social como o lugar onde diferentes agentes, munidos de seus capitais, lutam por reconhecimento, detectar adversários e aliados ajuda a localizar o agente em seu campo, para melhor compreendê-lo. O modelo interpretativo que será proposto nesta dissertação parte dessa premissa para discutir a obra dos Racionais MC'S, o grupo de rap mais importante do Brasil.

A investigação começa, portanto, como um esforço para reconstruir o estado do campo da cultura no Brasil na segunda metade do século XX. O marco é o golpe de Estado de 1964 quando, além do terror político instaurado, “a economia brasileira cria um mercado de bens materiais, [e] tem-se que, de forma correlata, se desenvolve um mercado de bens simbólicos, que diz respeito à área da cultura” (Ortiz, 1985, p. 81). Este é o marco escolhido por acreditar, com Ortiz, que é quando nasce, no Brasil, o mercado de bens simbólicos e a indústria cultural, tal como a conhecemos hoje.

Os Racionais MC'S estão dentro do campo da cultura. Como afirmei na introdução, o *hip hop* (*rap, break e grafitti*) é uma expressão artística que se utiliza da música, literatura, dança e artes plásticas. O *rap*, sigla de ritmo e poesia, está na intersecção entre a música e a literatura.

Supõe-se que um agente novo, entrando em um campo já legitimado e com suas regras internas em pleno funcionamento, esteja em posição de dominado, uma vez que as posições dominantes costumam ser ocupadas pelos agentes mais antigos, e mais legitimados. É necessário que, para ascender internamente, o aspirante aprenda o *habitus* e a linguagem do grupo e conquiste, passo por passo, legitimidade entre seus pares. A posição do novato é, portanto, uma posição dominada, que se agravaria no caso dos Racionais MC'S, em um primeiro momento, por serem quatro jovens homens negros, moradores de periferia e portadores de trajetórias, práticas incorporadas, pontos de vista e lugares de fala completamente opostas às dos líderes do elitizado, e embranquecido, campo dos produtores da cultura. Ou seja, indivíduos duplamente dominados: no campo social e no campo da cultura.

A relação dos membros das classes populares com a cultura dominante (literária, artística, científica) não é tão diferente daquela que mantêm com seu universo de trabalho. Excluídos da propriedade dos instrumentos de produção, são também privados dos instrumentos de apropriação simbólica das máquinas a que servem, não possuindo o capital cultural incorporado que é a condição da apropriação (ao menos na definição legítima) do capital cultural objetivado nos objetos técnicos. (Bourdieu, 1976 [in Ortiz, 2013, p. 91])

Acontece que o objetivo dos Racionais MC'S não era o de entrar no campo da música brasileira e lutar para ascender dentro dele, mas sim o de instituir e fortalecer o *hip hop*, um campo que criaria as suas próprias regras e não obedeceria à lógica nem do campo social nem do campo cultural, e nem corroboraria as narrativas de Brasil mais estabelecidas. Comprometido com a mudança radical da sociedade, atuaria no sentido de criar a sua própria lógica, seu sistema de reconhecimento interno e sua forma de atuação, e expandiria sua influência para fora dos seus domínios artísticos e até mesmo do seu espaço social de origem.

Esta pesquisa sustenta que o campo cultural (anterior aos Racionais MC'S) mais corrobora do que se contrapõe a uma ideologia nacional fundada no mito de que amiscigenação entre brancos, índios e negros gerou uma civilização única e fincada em uma convivência harmônica, ou cordial, entre as três raças. Na obra de Caetano Veloso, esta ideologia aparece em algumas canções, com a recente “Herói”, do disco *Cê* (2006)– onde o autor ironiza os que se contrapõem a este mito, construindo uma figura que remete aos *rappers* brasileiros:

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 briga 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

Em entrevista à Folha de São Paulo⁴, Caetano Veloso esclareceu seus objetivos com essa canção e sua crença no eterno retorno da miscigenação como pilar da identidade nacional e salvação do Brasil:

FOLHA - Na música "O Herói" quem fala é um militante que quer semear o ódio racial, mas descobre no final que é o homem cordial. Como você concebeu essa letra?

CAETANO VELOSO - É como se fosse a trajetória de um ativista do movimento negro que, depois de se opor a todas as ilusões da harmonia racial brasileira, termina reafirmando-se como o homem cordial e instaurador da democracia racial. É como se ele atravessasse o processo inteiro e no fim chegasse a uma coisa a que só um brasileiro poderia chegar. Eu acho que temos que passar por esses estágios. Quando eu era menino, vi uma menina preta, filha de dona Morena, que morava perto de nossa casa, em Santo Amaro, saindo do banho com o cabelo sem estar esticado. Achei lindo. Quando, nos anos 60, veio a aparecer o cabelo "blackpower", eu achei que era uma realização dos meus sonhos. Naquela época eu torcia para que as coisas ficassem mais acirradas e visíveis. E vi pessoas negras e de grande talento irem muito fundo nessas questões, que eu incentivava. Porém, nunca abandonei a perspectiva da cegueira para as cores tradicionais no Brasil, embora tenha servido para a manutenção da opressão.

Mas não era só a isso que ela servia - e essa é a história.

Eu acho que, no fim das contas, esse movimento, quando chegar à sua plenitude, se não houver um desvio alienante, vai reencontrar esses conteúdos brasileiros, por causa de nossa muito profunda miscigenação e da tradição de não manifestar o ódio racial.

O posicionamento de Chico Buarque sobre as questões raciais brasileiras é menos explícito e se enquadraria naquelas representações do outro que Dalcastagnè classifica como piegas, como é o caso do escritor João Antônio, em algumas obras. Em “Gente humilde”,

⁴ Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u64131.shtml> Acesso em 12 de julho de 2014.

parceria de Buarque com Vinícius de Moraes, o lugar de fala do compositor, que morre de pena mas de fato não conhece aqueles a que deseja representar, e a representação estereotipada das classes populares fica bem claro:

Tem certos dias
Em que eu penso em minha gente
E sinto assim
Todo o meu peito se apertar
Porque parece
Que acontece de repente
Como um desejo de eu viver
Sem me notar
Igual a como
Quando eu passo no subúrbio
Eu muito bem
Vindo de trem de algum lugar
E aí me dá
Como uma inveja dessa gente
Que vai em frente
Sem nem ter com quem contar

São casas simples
Com cadeiras na calçada
E na fachada
Escrito em cima que é um lar
Pela varanda
Flores tristes e baldias
Como a alegria
Que não tem onde encostar
E aí me dá uma tristeza
No meu peito
Feito um despeito
De eu não ter como lutar
E eu que não creio
Peço a Deus por minha gente
É gente humilde
Que vontade de chorar

Esta ideologia, que nasce como discurso acadêmico e torna-se realidade na prática, ou na omissão, do Estado, é divulgada, e fortalecida, pelo discurso dominante da cultura produzida no Brasil na segunda metade do século passado.

É notório que o campo dos produtores de cultura vem sendo dominado, há quase meio século, pelos cantores e compositores surgidos na Era dos Festivais, dentre os quais se destacam Caetano Veloso e Chico Buarque. O que se quer dizer com isso é que ambos são representantes consagrados da cultura brasileira na atualidade. Foi feita uma opção metodológica de construir uma pequena história social das trajetórias dos dois artistas em seus

campos, na busca de, a partir da trajetória de seus dominantes, revelar a história recente do campo e, assim, contextualizar o surgimento do *hip hop*, e dos Racionais MC'S, no Brasil.

Nesta primeira parte da pesquisa, descobriu-se que o campo da música guarda semelhanças estruturais com o campo da literatura brasileira: os dois são dominados por artistas surgidos no tenebroso período da ditadura militar (na maioria das vezes, atuando contra ela) e seus dominantes, por vezes, reiteram o mito da miscigenação. A opção por reconstruir a trajetória do campo da música, e não do literário, se deve ao fato, já afirmado na introdução, de que a narrativa dos Racionais é veiculada em discos, e não em livros – apesar do impacto criado pelo texto. Mais uma vez, reafirmo acreditar que também seria possível localizar a banda com uma contextualização do campo literário brasileiro, sem prejuízos para o argumento.

É contra o discurso da ideologia nacional dominante no Brasil (que, além de no Estado e na Academia, é construída e expressa recorrentemente entre produtores culturais consagrados) que se posicionam, desde o começo, os Racionais MC'S. A sua força está no fato de ousarem construir novas representações (artísticas e políticas) do conceito Brasil, visto por muitos como definitivamente estabelecido. A própria ideia de nação é substituída na obra dos Racionais MC'S pela de “quebrada”.

Comunidades imaginadas (1983), do cientista político Benedict Anderson, é um interessante ensaio sobre o surgimento do nacionalismo, pensado pelo autor como um sistema cultural e não como uma ideologia. Nação é uma comunidade política imaginada (Anderson, 2008, p. 32) que só é possível graças à união do capitalismo com a imprensa para a forja de raízes culturais compartilhadas (no caso do Brasil, o mito da miscigenação) que dariam origem à consciência nacional⁵. Os Racionais MC'S contrapõem à nação a “quebrada”, uma nação-periferia, cuja raiz compartilhada é a raça, a tecnologia de informação é o rap e a consciência a ser produzida é a consciência negra.

Essa ousadia política/estética só foi possível por terem optado por construir um discurso sem referência aos intelectuais (da academia ou da cultura) estabelecidos, e a fundar um campo novo, o do *hip hop*.

⁵ “O que tornou possível imaginar as novas comunidades, num sentido positivo, foi uma interação mais ou menos casual, porém explosiva, entre um modo de produção e de relações de produção (capitalismo), uma tecnologia de comunicação (a imprensa) e a fatalidade da diversidade linguística humana.” (Anderson, 2008, p.78)

Pierre Bourdieu e a teoria dos campos

O “campo” é este território. Lugar hierarquizado, estruturado segundo uma determinada lógica de interesses, nele se agrupa, interage se complementa e entra em conflito um grupo específico de atores. (Ortiz, 2013, p. 11)

O sociólogo Pierre Bourdieu foi um dos mais relevantes intelectuais do século XX. Sua teoria da prática (1972), proposta como uma alternativa à polaridade entre o subjetivismo e o objetivismo⁶, tornou-se um dos maiores monopólios intelectuais dentro do campo das ciências humanas e sociais. Em 1993, Bourdieu foi agraciado com a Medalha de Ouro do Centre National de la Recherche Scientifique – CNRS. Loic Wacquant foi orientado por Pierre Bourdieu e, juntos, escreveram três livros - *Um convite à sociologia reflexiva* (1992), *A miséria do mundo* (1993) e *Las argucias de la razón imperialista* (2001). Wacquant escreveu em um artigo sobre a importância do prêmio do CNRS:

Em seguida veio a notícia de que Pierre Bourdieu havia sido agraciado com a Medalha de Ouro do CNRS – Centre National de la Recherche Scientifique, o mais alto prêmio da França. Criada em 1954, a medalha era concedida anualmente a “uma personalidade científica que [tivesse] feito uma contribuição notável ao dinamismo e repercussão da pesquisa”. Esse anúncio confirmou a originalidade e a relevância da sociologia de Bourdieu, e o colocou definitivamente acima de seus pares. O comunicado oficial do CNRS, de 15 de setembro de 1993, diz, entre outras coisas, o seguinte:

Pierre Bourdieu, professor no Collège de France, regenerou a sociologia francesa ao unir incessantemente a precisão experimental com a teoria fundada em uma ampla cultura em filosofia, antropologia e sociologia. Essa metodologia permitiu-lhe tratar, com o rigor científico, que é uma qualidade característica de suas análises, um conjunto de questões fundamentais em ciências sociais. Suas mais importantes e mais universalmente conhecidas contribuições tratam do papel da educação e do capital cultural na reprodução das diferenças sociais e do funcionamento do consumo cultural como signo de distinção. No Centro de Sociologia da Educação e da Cultura, laboratório do CNRS, graças a seu altamente inovador ensino da pesquisa guiada pela interdisciplinaridade, Pierre Bourdieu preparou um grande número de acadêmicos que contribuíram para promover o renome da atual pesquisa francesa em sociologia, história, antropologia e sociolinguística. Pierre Bourdieu é autor de inúmeros artigos e de mais de trinta livros, em sua maioria traduzidos para múltiplas línguas. Alguns deles, como *Os herdeiros*, *A distinção* e *A miséria do mundo*, constituíram eventos maiores na vida intelectual e foram aclamados por amplas audiências [...]. Incansável orquestrador científico, Bourdieu veio a tornar-se um empreendedor intelectual para fundar uma escola de pensamento. Presente em todas as frentes, desfrutando de amplo

⁶ “O conhecimento que podemos chamar de praxiológico tem como objeto não somente o sistema das relações objetivas que o modo de conhecimento objetivista constrói, mas também as relações dialéticas entre essas estruturas e as disposições estruturadas nas quais elas se atualizam e que tendem a reproduzi-las, isto é, o processo de interiorização da exterioridade e de exteriorização da interioridade”. (Bourdieu, 1972 [in Ortiz, 2013, p. 40])

renome internacional, ele agora pertence às fileiras dos grandes intelectuais da tradição europeia. (Wacquant, 2013, p.35/36)

Nascido em uma pequena vila na região rural do Béarn, Pierre Bourdieu ingressou como aluno bolsista na Escola Normal Superior, onde graduou-se em Filosofia, que na França da época era considerada a “rainha das disciplinas” (Wacquant, 2002) graças à onipresença intelectual de Jean-Paul Sartre.

Bourdieu iniciou sua carreira profissional fazendo uma etnografia na Argélia, em 1957. No começo dos anos 1960, foi professor assistente na Sorbonne e na Universidade de Lille, antes de tornar-se diretor de estudos da *Écoles Hautes Études em Sciences Sociales* e fundar o *Centre Européen de Sociologie*. O ápice de sua carreira universitária se deu ao assumir a cátedra de sociologia do College de France, em 1981. A medalha de ouro recebida em 1993 estende para o espaço social o grande prestígio que o sociólogo já tinha no campo acadêmico.

Sobre a teoria da prática de Pierre Bourdieu, concordo com Wacquant quando ele afirma que:

Na minha opinião, o foco de Bourdieu na sua elaboração da *lógica específica da prática* e tudo que a distingue de uma “lógica da lógica” é comprovadamente sua grande descoberta e contribuição para a teoria social. Nós mal começamos a perceber sua importância e consumirá anos de trabalho em uma variedade de disciplinas – da Filosofia à Lingüística, da Estética à Sociologia – para extrairmos todas as suas implicações (cf. WACQUANT, 1998b). (Wacquant, 2002, p. 103)

Campo e *habitus* são dois conceitos centrais para a teoria da prática de Bourdieu. Para o sociólogo francês, o espaço social é dividido em campos. Os campos interagem, e lutam, uns com os outros, sem perder a sua autonomia e lógica interna de funcionamento. Campo científico, campo cultural, campo político, campo econômico: estão todos em relação uns com os outros, lutando por mais poder no espaço social. Adiante, nesta dissertação, trarei alguns exemplos de luta entre campos, como quando o campo cultural se uniu contra o campo do poder-militar na ditadura.

Por maior que seja sua autonomia relativa, cada um deve suas propriedades mais fundamentais à posição que ocupa no campo do poder. Só pensando assim a estrutura das relações objetivas entre os diferentes universos e a luta para manter ou subverter essa estrutura – para impor o princípio dominante da dominação (capital econômico ou cultural hoje, poder temporal e autoridade espiritual na sociedade feudal) – é possível compreender completamente as propriedades específicas de cada um dos subcampos. (Bourdieu, 1980 [in Ortiz, 2013, p. 36])

Além da luta entre os campos, há luta *dentro* de cada campo, onde os agentes se posicionam de maneira a acumular mais capital⁷. Quanto maior o capital específico, mais forte será o ator na luta contra os seus concorrentes pelo domínio do campo – quando o dominante é capaz de legitimar a si mesmo como o mais legítimo entre seus pares. Também falarei sobre algumas lutas internas no campo cultural brasileiro, como a entre Chico Buarque e Caetano Veloso – ou entre as canções de protesto e as tropicalistas – em meados dos anos 1960. Argumentarei que, desta luta, nasceu o subcampo da MPB – que, além de ser dominante em sua relação com outros gêneros musicais, ajudou a alçar a música à condição de liderança em relação a outras expressões culturais, como a literatura, o teatro e o cinema.

Ao afirmar que “o universo ‘puro’ da mais ‘pura’ ciência é um campo social como outro qualquer, com suas relações de força e monopólios, lutas e estratégias, interesses e lucros, mas no qual todas essas invariantes assumem formas específicas” (Bourdieu, 1976 [in Ortiz, 2013, p. 112]), Pierre Bourdieu oferece um modelo para que pensemos outros campos, desde que, é claro, possamos compreender as especificidades do campo a ser estudado. Nesta dissertação, será o campo cultural, mais especificamente o subcampo da música popular brasileira, a partir de 1964.

Dentro do campo cultural existem diversos subcampos: o campo literário, o campo musical, o campo do audiovisual, do teatro, das artes plásticas etc. Em cada um deles a luta é por autoridade e competência específicas, legitimada pelos pares. A indústria cultural (editoras, gravadoras, produtoras de cinema, emissoras de televisão, curadorias etc.) tem uma posição dominante dentro do campo. Por ser a detentora dos meios de produção de uma fatia relevante da economia interna, atua tanto no campo da cultura quanto no campo econômico, acumulando um grande poder no espaço social. Chamarei a indústria e seus agentes de mercadores de cultura, nomenclatura sugerida por Thompson (2013).

⁷Por recursos ou poderes, Bourdieu entende mais especificamente o *capital econômico* (renda, salários, imóveis), o *capital cultural* (saberes e conhecimentos reconhecidos por diplomas e títulos), o *capital social* (relações sociais que podem ser revertidas em capital, relações que podem ser capitalizadas) e por fim, mas não por ordem de importância, o *capital simbólico* (o que vulgarmente chamamos prestígio e/ou honra). (Setton, Maria da Graça Jacintho. Revista Cult ed. 128, 2008) Disponível em <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/uma-introducao-a-pierre-bourdieu/> Acesso em 18 de maio de 2014.

Os produtores de cultura (escritores, músicos, diretores e atores, artistas plásticos etc.) mesmo os possuidores de grande capital simbólico, estão na parte dominada do campo, produzindo mais-valia com o seu trabalho. Produtores de prestígio no campo costumam ter um bom trânsito entre os mercadores, uma vez que suas obras dão lucro ou prestígio à indústria. Adiante falarei sobre um episódio onde a luta entre produtores e mercadores de cultura se fez perceber: quando a associação Procure Saber passou a atuar politicamente sobre questões materiais do campo.

A opção metodológica de dividir o campo da cultura entre produtores e mercadores não pretende opor instituições a pessoas. Existem instituições produtoras, como a COOPERIFA – que há uma década organiza saraus de poesia pela periferia de São Paulo, e agentes mercadores, como Morton Janklow – o superagente literário norte-americano (Thompson, 2011, p. 73). Tampouco essa divisão esgota os posicionamentos possíveis dentro do campo. Críticos, jornalistas, pesquisadores, técnicos e muitos outros agentes atuam no campo da cultura sem que a produzam ou vendam. Esta opção serve apenas como um modelo que auxilia a compreender um problema específico, e não tem por objetivo esgotar o assunto ou generalizar um conceito.

Nesta pesquisa, a atenção está voltada para os produtores de cultura, mais especificamente de música popular. Sem esquecer os condicionantes da produção (mercado, opinião pública, lucro financeiro) o foco estará na luta entre os produtores de cultura pelo monopólio da autoridade criativa e da competência cultural⁸.

Por fim, o uso que John B. Thompson (2011) faz da teoria dos campos inspira este trabalho, tanto pelo seu grande poder de síntese quanto pela liberdade que o sociólogo britânico se permite no trato com a teoria:

O que é um campo? Tomo esse termo emprestado do sociólogo francês Pierre Bourdieu e o adapto livremente aos meus propósitos. Um campo é um espaço estruturado de posições sociais, que pode ser ocupado por agentes e organizações e no qual a posição de qualquer agente ou organização depende do tipo e da quantidade de “recursos” ou capital que eles têm à sua disposição. Qualquer área social – um setor de negócios, uma esfera da educação, um departamento esportivo – pode ser tratada como um campo, no qual agentes e organizações

⁸ “O campo científico é o lugar e o espaço de uma luta concorrencial. O que está em luta são os monopólios da autoridade científica (capacidade técnica e poder social) e da competência científica (capacidade de falar e agir legitimamente, isto é, de maneira autorizada e com autoridade) que são socialmente outorgadas a um agente determinado”. (Bourdieu, 1976 [in Ortiz, 2013, p. 112])

Por se tratar de um modelo generalista de compreensão, a teoria dos campos pode ser aplicada em diferentes espaços sociais, desde que consideremos as especificidades de cada um desses. Apesar das óbvias diferenças entre o campo científico e o campo cultural, a lógica da luta por autoridade, competência e legitimidade se manifestam de forma estruturalmente parecida, de acordo com o modelo proposto por Bourdieu.

estão interligados em relações de cooperação, competição e interdependência. Os mercados são uma parte importante de alguns campos; porém os campos são sempre mais do que os mercados. Eles se constituem de agentes e organizações de diferentes tipos e diferentes níveis de poder e recursos, de uma variedade de práticas e de formas específicas de concorrência, colaboração e recompensa. (Thompson, 2011, p. 10)

Formação do campo da música popular brasileira (a partir dos anos 1960)

Renato Ortiz (1988) nos mostra o quanto a modernidade brasileira teve suas especificidades, bem ilustradas pelo fato/metáfora de que tivemos um movimento modernista, deflagrado com a Semana de Arte Moderna de 1922, antes mesmo de termos indústrias modernas, e pelo contrassenso de, no Brasil, o capitalismo ter sido instituído pela mão pesada, e modernizadora, do Estado, a partir do Golpe de 1964.

Este capitalismo tardio instaurado a ferro e fogo pela ditadura militar investiu na consolidação da televisão como 1) uma estratégia de integração nacional e 2) o principal produto para a criação de um mercado de bens simbólicos. Ao possibilitar a transmissão em rede em 1969 (Ortiz, 1988, p. 132), a ditadura encontrara, em um único veículo, uma forma de propagar suas intenções políticas e econômicas: integrar as regiões brasileiras para fortalecer a ideia de Nação, e construir a base material para a criação de um mercado cultural, fatia relevante no mercado interno de um país que está, tardiamente, sendo forçado a constituir-se capitalista.

Não é a toa que a “Era dos Festivais”, quando, nos anos 1960, a televisão brasileira organizou diversos festivais musicais, com transmissão em rede, foi o palco para a criação e sedimentação do campo da música como o conhecemos hoje. Fazia pouco tempo que a televisão estava nacionalizada⁹. O desejo de integração nacional alcançara seu auge com a construção de Brasília, no meio do planalto central. Ainda no final dos anos 1950, a Bossa Nova surgia como um legítimo produto cultural de exportação e a Seleção de futebol ganhava seu primeiro campeonato. Eram sinais de que o Brasil do futuro (integrado internamente e relevante na política internacional) estava começando a nascer.

A popularidade dos festivais de música, nos anos 1960, se deve à condição estrutural de que, pela primeira vez em nossa história, um artista recém-chegado podia ser ouvido, e

⁹ “Se nas décadas de 40 e 50 faltava às emissoras de rádio e de televisão o traço integrador para caracterizá-las como uma indústria cultural, temos agora uma transformação. O caso da televisão é evidente, uma vez que o Estado possibilita a transmissão em rede a partir de 1969”. (Ortiz, 1988, p. 132)

visto, em todos os cantos do país, através da televisão. Essa imediata universalização (nacionalização) do artista foi determinante para que se instaurasse o campo da MPB.

Nos anos 1960, o campo da música feita no Brasil era dominado por dois pólos antagônicos¹⁰. De um lado, Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa eram nossos artistas mais populares, no sentido de serem os mais vendidos e mais famosos. Seu sucesso estrondoso se devia, em parte, ao fato da incipiência da indústria cultural, que pela primeira vez disponibilizava uma estrutura que suportava essa capitalização do artista.

Do outro lado, aqueles que chamaram a si mesmos de artistas da música popular brasileira. Menos famosos, e com muito menos sucesso comercial, que os artistas da Jovem Guarda, os artistas da recém-criada MPB eram dotados de muito mais capital simbólico.

O Brasil, em 1960, tinha uma população total de adultos (considerados aqueles acima dos 15 anos de idade), de 40 milhões e 233 mil pessoas, dos quais 15 milhões e 964 mil (ou 39,7%) eram analfabetos. Em 1970, a população adulta cresceu para 53 milhões e 233 mil pessoas, e os analfabetos foram para 18 milhões e 100 mil, um aumento de mais de 2 milhões de pessoas em números absolutos, apesar da diminuição da porcentagem para 33,7¹¹. Ou seja, mais de um terço da população adulta continuava analfabeta.

Não é necessário grande esforço sociológico, diante de dados tão gritantes, para supor que o fato de os cantores da MPB serem, em sua maioria, universitários, em um país que entre 1960/1970 teve mais de um terço de sua população adulta analfabeta, já os alçava, praticamente, à condição de intelectuais. O que não acontecia com os artistas da Jovem Guarda, que tinham menos educação formal. Isso contribuiu para que o público cultooptasse pelo primeiro grupo.

Também devemos considerar o fato de que a MPB era herdeira de uma tradição de muita força no Brasil, um nacionalismo de esquerda, que se manifesta nos intelectuais do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), nos anos 1950, no Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), nos anos 1960 e que, antes da tragédia que se instaurou no país com o AI-5, momento de radicalização extrema do Golpe Civil-Militar de 1964, era dominante do nosso campo cultural, como afirma Roberto Schwarz,

¹⁰ Cf. Severiano (2008), Mello (2003), Severiano e Mello (1998).

¹¹ Cf. Mapa do Analfabetismo no Brasil, INEP.

Disponível em http://www.publicacoes.inep.gov.br/arquivos/%7B3D805070-D9D0-42DC-97AC-5524E567FC02%7D_MAPA%20DO%20ANALFABETISMO%20NO%20BRASIL.pdf
Acesso em 09 de abril de 2014.

Parasurpresa de todos, a presença cultural da esquerda não foi liquidada naquela data [1º de abril de 1964, dia do Golpe], e mais, de lá para cá [1969/70 – quando o texto foi escrito] não parou de crescer. A sua produção é de qualidade notável nalguns campos, e é dominante. *Apesar da ditadura de direita há relativa hegemonia cultural da esquerda no país. (...)*

Em suma, nos santuários da cultura burguesa a esquerda dá o tom. Essa anomalia – que agora [1969/70] pericilita, quando a ditadura decretou penas pesadíssimas para a propaganda do socialismo – é o traço mais visível do panorama cultural brasileiro entre 1964 e 1969. Assinala, além de luta, um compromisso.

Antes de apresentá-la, em seus resultados, é preciso localizar essa hegemonia e qualificá-la. O seu domínio, salvo engano, concentra-se nos grupos diretamente ligados à produção ideológica, tais como estudantes, artistas, jornalistas, parte dos sociólogos e economistas, a parte raciocinante do clero, arquitetos etc – mas daí não sai, nem pode sair, por razões policiais. (Schwarz, 2009, p. 7-8)

Os artistas da MPB eram dotados de muito mais capital social que os da Jovem Guarda. Seu nível de escolaridade era maior e se alinhavam à tradição dominante do campo da cultura. Por outro lado, os artistas da Jovem Guarda dispunham de mais popularidade e capital econômico. Na luta pelo domínio do campo cultural, o jogo entre estes capitais de ordem diversa contribuiu para a vitória do grupo da MPB, alçando Caetano Veloso e Chico Buarque, entre outros, à condição de legisladores da cultura brasileira mais legitimados do que Roberto Carlos e Erasmo Carlos.

Conforme Pierre Bourdieu (1996), a fase crítica da emergência do campo é a conquista da autonomia dos produtores. Cada campo deve ter suas próprias regras de funcionamento, definidas por seus agentes internos, deve ser “um mundo à parte, sujeito às suas próprias leis”. (Bourdieu, 1996, p. 64).

Apesar de ilegal, o Partido Comunista Brasileiro foi hegemônico entre as esquerdas brasileiras até o golpe de 1964. Apesar de ter entrada nas classes trabalhadoras urbanas, o Partido Trabalhista Brasileiro (PTB) não teve o mesmo poder de pautar a discussão à esquerda que o PCB. Muito por causa de ter sua política fincada mais em líderes carismáticos (Getúlio Vargas, Brizola, João Goulart) do que na organização da base. O PCB, em sua “linha nacionalista”, afirmava que era necessária uma aliança com a parte progressista da burguesia nacional para combater o imperialismo e o latifúndio¹². Tal aliança permitira que se realizasse o objetivo político mais relevante para as esquerdas de então: a modernização do país – que

¹² Cf. Emir Sader: Golpe de 1964: o fracasso de uma estratégia.

Disponível em <http://blogdaboitempo.com.br/2014/02/26/golpe-de-1964-o-fracasso-de-uma-estrategia/> Acesso em 09 de abril de 2014.

nos livraria das mazelas do subdesenvolvimento, a fome, o analfabetismo, a mortalidade infantil. Tanto essa análise da situação brasileira quanto a estratégia para enfrentá-la também se fazem presentes entre os nossos produtores de cultura, como podemos ver nos poemas de Ferreira Gullar ou no manifesto do Cinema Novo.

Inspiradas pelas recentes lutas revolucionárias contra o colonialismo na África e na Ásia, e mais ainda pelo sucesso da Revolução Cubana em retirar do poder, pela força, um ditador completamente comprometido com a defesa dos interesses dos Estados Unidos em solo cubano, as esquerdas brasileiras tinham como principal inimigo o imperialismo.

Não surpreende que os “produtores de ideologia”, conforme Schwarz, majoritariamente de esquerda, tenham visto nas versões abasileiradas de sucessos estrangeiros, conhecidas como “iê-iê-iê”, e no uso da guitarra elétrica, sinais de que o movimento musical conhecido como Jovem Guarda fosse mais uma manifestação do imperialismo, agora no campo cultural.

Paralelo a isso, os artistas da MPB se preocupavam em construir uma música moderna que revisitasse a música tradicional, no sentido de mais antiga e popular entre as classes trabalhadoras (“Ponteio”, de Edu Lobo, vencedora do Festival de 1967, era uma releitura, mais rápida, dos xaxados de Luiz Gonzaga) e em representar, nas letras, o “povo” brasileiro (“Domingo no Parque”, de Gilberto Gil, segunda colocada no Festival de 1967, versava sobre dois trabalhadores, um operário da construção civil e um feirante, que travavam um duelo mortal por causa de um triângulo amoroso).

Estavam, os artistas da MPB, mais próximos, em forma e em conteúdo, da ideologia hegemônica entre os produtores da ideologia. A polaridade já estava pronta. De um lado a Jovem Guarda passou a ser tratada como “lixo comercial” fruto do “imperialismo cultural”. Do outro lado, a MPB passa a ser vista como uma criação artística brasileira e autêntica e comprometida com o desenvolvimento/modernização do Brasil e com a emancipação de seu povo.

Isso se reflete na instauração do campo da música popular brasileira na medida em que sustenta o argumento de que a MPB obedecia à regras internas do campo (lembrando, aqui, que os produtores da ideologia citados por Schwarz – “estudantes, artistas, jornalistas, sociólogos, economistas e etc.” – são agentes internos do campo cultural) e à Jovem Guarda colou-se o argumento de que estavam submetidos a outras regras, as do campo econômico – que se fortalecia com o estabelecimento de uma indústria cultural no Brasil, que podia ser

representada pelas multinacionais de discos e pelo amplo esquema de marketing em torno dos artistas. Voltando a Bourdieu, e à autonomia necessária a cada campo, percebemos que desde o princípio os artistas da MPB já dominavam o campo que estavam contribuindo para instaurar. Como entre os produtores de ideologia a hegemonia era à esquerda, passou-se a chamar de “alienados” os cantores da Jovem Guarda e a se valorizar as “músicas de protesto”, de temática mais claramente política, dos artistas da MPB.

Tanto o grupo da MPB quanto o da Jovem Guarda eram compostos por diversos cantores. Com o passar do tempo, é possível perceber que os artistas surgidos nos anos 1960 (período de emergência do campo da música popular como o conhecemos hoje) que permaneceram, que ainda hoje têm uma posição de destaque no campo da música brasileira foram Roberto Carlos e Erasmo Carlos, oriundos da Jovem Guarda, e, vindos da MPB, Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil¹³. Jorge Benjor, Milton Nascimento, Gal Costa, Maria Bethânia, Djavan e Toquinho também são figuras de destaque no nosso cânone musical.

Procure saber

Um evento político que ilustra a força desses artistas no contexto nacional, e que pode ser pensado como uma auto-declaração de poder em seus campos, foi a fundação da associação Procure Saber. Coordenada por Paula Lavigne, executiva de sucesso e grande trânsito entre empresas e governo para a produção de filmes e discos, a associação reuniu, entre outros artistas, Caetano Veloso, Chico Buarque, Gilberto Gil, Milton Nascimento,

¹³Se pensarmos nos termos da teoria dos campos de Bourdieu, e lembrarmos o quanto a autonomia é importante para o sucesso do campo e dos agentes dentro do campo, podemos argumentar sobre a decisão de não trabalhar a posição de Gilberto Gil como um dominante no mesmo nível de Caetano Veloso e Chico Buarque. Entre todos os artistas citados, foi Gilberto Gil quem conquistou mais poder no espaço social, tendo sido ministro de Estado da Cultura por cinco anos, no governo Lula. Essa opção pela política institucional que lhe garantiu mais relevância no campo do poder, também fez com que perdesse espaço dentro do campo da MPB para Caetano Veloso e Chico Buarque, estando hoje logo abaixo deles em importância, e não ao lado, como era antes de enveredar pela política. Ou seja, o fato de ter atuado, também com relevância, fora do campo, fez com que perdesse poder dentro campo.

Djavan e Roberto Carlos. A breve discussão que inicio sobre a atuação do Procure Saber tem por objetivo compreender o poder dos dominantes do campo da música.

Por não ter site, ou sede física, o Procure Saber faz da sua página no Facebook o centro principal de divulgação das atividades e dos interesses da associação, a sua imprensa oficial. Trabalhei apenas com o texto da própria associação (as matérias de jornais que cito foram todas compartilhadas pela página do Procure Saber) por acreditar que respeitar a curadoria feita pelos próprios atores sobre suas práticas fortalece as suas ações e o sentido que querem lhes imputar, o que dá ao pesquisador uma dupla força para a compreensão de suas práticas – ao ter acesso ao que o grupo fez (ou quis fazer) e qual narrativa ele construiu sobre isso.

A associação, ao longo do ano de 2013, travou três batalhas políticas referentes aos direitos dos artistas. A primeira, anunciada no momento de fundação do grupo, foi contra a forma como se organizava o ECAD (Escritório Central de Arrecadação e Distribuição) no que se refere os direitos autorais.

A primeira tomada de posição do grupo foi feita por Caetano Veloso, em artigo em O Globo¹⁴ em 21 de abril. A rápida repercussão da ministra da Cultura, Marta Suplicy, elogiando o artigo se deve ao fato de, segundo o Estado de São Paulo¹⁵, ter sido a própria ministra quem procurou os artistas em busca de apoio à sua proposta de reformulação do ECAD. A procura da ministra a esses artistas específicos reafirma o lugar de dominante que eles têm no campo da cultura brasileira. Desde o primeiro momento de atuação do Procure Saber, Caetano Veloso assumiu o lugar de interlocutor público do grupo em sua coluna semana no jornal O Globo.

A batalha contra o ECAD foi vencida pelo Procure Saber aliado ao Ministério da Cultura, terminando com a aprovação do Projeto de Lei do Senado (PLS) 129, em 11 de julho. Menos de um mês depois, é publicada no Facebook da associação a chamada para a próxima pauta a ser discutida: “Saiba mais sobre a PEC da Música! Lei que trará muitas melhorias ao mercado musical no país. Votação será dia 10 de Setembro, em Brasília. #PECdaMusica”. Aqui, a aliança dos artistas já não é com o Estado, mas com o

¹⁴ Disponível em <http://oglobo.globo.com/cultura/bessa-luis-ecad-etc-8174131#ixzz2IL5o4zhF>
Acesso em 28 de novembro de 2013.

¹⁵ Disponível em <http://www.estadao.com.br/noticias/arteeazer.mudanca-no-direito-autoral-mobiliza-nata-da-mpb,1025580,0.htm>
Acesso em 28 de novembro de 2013.

Mercado. Diminuir impostos aumenta o lucro dos artistas e da indústria. A PEC da Música foi aprovada pelo Senado em 25 de setembro. Vitória número dois.

A terceira causa foi sobre as biografias.

A proposta de lei 393/2011 contra a qual o Procure Saber e outros artistas se posicionaram prevê a inserção de um parágrafo no artigo 20 do Código Civil que apagara a necessidade de autorização para biografias com fins comerciais ou denigratórias se o biografado for pessoa notória ou estiver envolvido em fato de interesse da coletividade.¹⁶

Nesta questão, o Procure Saber respondia a uma ação direta de inconstitucionalidade proposta pela Associação Nacional dos Editores de Livros para que os artigos 20 e 21 do Código Civil fossem revistos¹⁷. Em outras palavras, os dominantes no campo dos produtores da cultura se posicionavam contra uma medida da própria indústria cultural.

A resposta da indústria cultural veio por meio da mídia, que foi quase unânime em partir para o ataque contra os artistas envolvidos com o Procure Saber. O centro do argumento da imprensa tocava em uma parte fundamental do capital simbólico dos artistas. Quando decidiram acusar de “censores” os membros do Procure Saber, fazendo referência às histórias individuais de luta contra a ditadura que estes artistas, quase todos, enfrentaram à sua maneira.

Na questão das biografias, o Procure Saber não teve um aliado de peso, como fora o Estado sobre a reformulação do ECAD, e como fora o Mercado sobre a PEC da música. Estavam sós e contra um inimigo enorme, a própria indústria cultural, além da opinião pública generalizada e de todos os que defendem o direito à memória, que os atacava reescrevendo a história de cada um na luta contra a Ditadura (que foi apoiada, e apoiou, o fortalecimento das grandes empresas da nossa indústria cultural). O projeto de lei 393/2011 ainda não foi votado, mas já é fato que os artistas perderam a batalha pela opinião pública. O argumento de que eles estavam querendo “censurar” venceu, mas não sem que os artistas resistissem a esse golpe baixo, na tentativa de preservar suas histórias e um de seus mais caros capitais.

¹⁶ Disponível em <http://www.migalhas.com.br/PI/99,MI188680,51045-Relacoes+entre+o+tema+das+biografias+e+a+Propriedade+Intelectual> Acesso em 28 de novembro de 2013.

¹⁷ Caetano Veloso, em sua coluna para *O Globo*: “De repente, Chico, Milton, Djavan, Gil, Erasmo e eu somos chamados de censores porque nos aproximamos da posição de Roberto Carlos, querendo responder ao movimento liderado pela Anel (Associação Nacional dos Editores de Livros), que criou uma Adin (ação direta de inconstitucionalidade) contra os artigos 20 e 21 do Código Civil, que protegem a intimidade de figuras públicas”. Disponível em <http://oglobo.globo.com/cultura/cordial-10348401#ixzz2ILOztTKf> Acesso em 28 de novembro de 2013.

Chico Buarque escreveu em *O Globo*¹⁸:

Nos anos 70 a TV Globo me proibiu. Foi além da Censura, proibiu por conta própria imagens minhas e qualquer menção ao meu nome. Amanhã a TV Globo pode querer me homenagear. Buscará nos arquivos as minhas imagens mais bonitas. Escolherá as melhores cantoras para cantar minhas músicas. Vai precisar da minha autorização. Se eu não der, serei eu o censor.

Ao que o jornal respondeu¹⁹:

COMO SEMPRE, é o debate que ajuda a formar e qualificar opiniões.

ACONTECE AGORA na polêmica sobre as biografias. E nela, coerentes com a defesa da liberdade de expressão no sentido mais amplo, como estabelece a Constituição, somos a favor do direito de o biógrafo exercer seu trabalho, sem qualquer tipo de censura prévia. Assim como do direito do biografado de apelar à Justiça em busca de qualquer reparo.

LAMENTE-SE, apenas que, nesta saudável discussão, alguns tentem constranger O GLOBO com alusões descabidas.

Nessa luta dos mais notórios produtores culturais brasileiros contra a própria indústria cultural, a referência à censura praticada na Ditadura Militar foi uma arma usada pelos que dela se valeram contra os que com ela se prejudicaram. Isso, penso, mostra o quanto o período de terror instaurado em 1964 foi importante para a consolidação da nossa ideologia da cultura.

O evento do Procure Saber interessa por: 1) reafirmar quem são os dominantes do nosso campo dos produtores da cultura e 2) mostrar o poder desses dominantes em relação aos outros campos. Em outras palavras, Chico Buarque e Caetano Veloso dominam absolutos o seu campo, mas têm pouco peso na relação com outros campos mais fortes, como o econômico – do qual a indústria cultural tem uma grande parcela.

Os líderes entre os produtores de cultura são relevantes na política brasileira, como comprovado pelo fato de terem sido procurados pela Ministra da Cultura para se somarem à luta pela aprovação do PLS 129, e por terem vencido ao se aliar ao mercado de discos em relação à PEC da Música. Por outro lado, são muito menores do que a indústria cultural e sua enorme força econômica, são submetidos a ela. O fato de terem enfrentado essa disputa

¹⁸ Disponível em <http://oglobo.globo.com/cultura/penso-eu-10376274> Acesso em 28 de novembro de 2013.

¹⁹ Disponível em <http://oglobo.globo.com/opiniaopingo-nos-iis-10375852#ixzz2ILNt8SJt> Acesso em 28 de novembro de 2013.

sinaliza que os artistas erraram no julgamento de sua própria relevância ao julgar que seu domínio no campo da cultura podia se expandir em igual proporção para o campo social, mas até essa escolha reitera o grau de dominação que tais artistas têm em seu campo.

Caetano Veloso e Chico Buarque tiveram atuação destacada dentro do Procure Saber. O primeiro, desde o começo utilizou seu espaço semanal no jornal *O Globo* para servir como porta-voz da associação. O segundo foi quem reagiu com mais firmeza quando os artistas passaram a ser atacados pela mídia. Entre o cânone da cultura que se reuniu em forma da associação Procure Saber, os dois, cada um à sua maneira, assumiram a função de representantes do grupo no contato com o público²⁰.

Dois líderes em um momento de formação do campo

Chico Buarque e Caetano Veloso, os maiores dominantes do nosso campo cultural pós-64, expressam formas artísticas e intelectuais distintas. Isso, era de se esperar, polarizaria o campo e faria com que o poder central fosse dividido entre os dois, criando, possivelmente, duas escolas distintas dentro do campo.

Foi com o surgimento do Tropicalismo, movimento musical lançado por Caetano Veloso e Gilberto Gil, que a diferença entre estes e Chico Buarque se acirrou. Inspirados pela antropofagia de Oswald de Andrade, os tropicalistas defendiam uma modernização da música popular brasileira, que se daria a partir de sua relação com a música pop estrangeira (e aqui, mais uma vez, o uso da guitarra elétrica como símbolo): para que evoluíssemos musicalmente, deveríamos canibalizar a música comercial estrangeira e regurgitá-la misturada com as nossas próprias tradições musicais. Chico Buarque, por outro lado, seguia sendo o que fora desde o começo de sua carreira: um sambista de enorme talento literário, influenciado pela Bossa Nova e por Noel Rosa. Sentindo-se acuado pelos tropicalistas, Chico Buarque escreveu ao jornal *Última Hora*, em 9 de dezembro de 1968²¹:

²⁰ Roberto Carlos também teve atuação destacada, mas por motivos outros. O cantor, primeiro artista a se posicionar objetivamente contra as biografias não autorizadas, deu entrevista ao Fantástico mudando de opinião em meio ao ataque que o Procure Saber sofria da imprensa. Essa sua entrevista motivou um texto indignado de Caetano Veloso.

²¹ Disponível em http://www.chicobuarque.com.br/texto/artigos/mestre.asp?pg=artigo_lucidez.htm Acesso em 11 de abril de 2012.

Estava mal chegando a São Paulo, quando um repórter me provocou: "Mas como, Chico, mais um samba? Você não acha que isso já está superado?" Não tive tempo de me defender ou de atacar os outros, coisa que anda muito em voga. Já era hora de enfrentar o dragão, como diz o Tom. Enfrentar as luzes, os cartazes, e a platéia, onde distingi um caro colega regendo um coro pra frente, de franca oposição. Fiquei um pouco desconcertado pela atitude do meu amigo, um homem sabidamente isento de preconceitos. Foi-se o tempo em que ele me censurava amargamente, numa roda revolucionária, pelo meu desinteresse em participar de uma passeata cívica contra a guitarra elétrica. Nunca tive nada contra esse instrumento, como nada tenho contra o tamborim. O importante é ter Mutantes e Martinho da Vila no mesmo palco. Mas, como eu ia dizendo, estava voltando da Europa e de sua música estereotipada, onde samba, toada etc. são ritmos virgens para seus melhores músicos, indecifráveis para seus cérebros eletrônicos. "Só tenho uma opção, confessou-me um italiano - sangue novo ou a antimúsica. Veja, os Beatles, foram à Índia..." Donde se conclui como precipitada a opinião, entre nós, de que estaria morto o nosso ritmo, o lirismo e a malícia, a malemolência. É certo que se deve romper com as estruturas. Mas a música brasileira, ao contrário de outras artes, já traz dentro de si os elementos de renovação. Não se trata de defender a tradição, família ou propriedade de ninguém. Mas foi com o samba que João Gilberto rompeu as estruturas da nossa canção. E se o rompimento não foi universal, culpa é do brasileiro, que não tem vocação pra exportar coisa alguma. Quanto a festival, acho justo que estejam todos ansiosos por um primeiro prêmio. Mas não é bom usar de qualquer recurso, nem se deve correr com estrondo atrás do sucesso, senão ele se assusta e foge logo. E não precisa dar muito tempo para se perceber "que nem toda loucura é genial, como nem toda lucidez é velha."

Esta tomada de posição de Chico Buarque marca a diferença do compositor em relação aos tropicalistas. Chico Buarque aparece como um nacional reformista da nossa música, contrário à ideia da revolução internacionalizante que estava sendo proposta por Caetano Veloso e Gilberto Gil.

Chico Buarque e Caetano Veloso são dois cantores e compositores surgidos na primeira metade dos anos 1960. Ambos reivindicam a herança da Bossa Nova e se fizeram figuras de importância nacional na época dos Festivais. Em um primeiro momento, suas semelhanças terminam aí e cada um ocupa um ponto extremo no incipiente campo da música popular brasileira: Chico Buarque aparece como o renovador das nossas tradições e Caetano Veloso como o revolucionário, modernizador ou traidor, delas. Estas posições antagônicas podem ser melhor compreendidas se levarmos em conta a posição e trajetória de cada um no espaço social, concordando com Bourdieu quando ele afirma que

Às diferentes posições no espaço social correspondem estilos de vida, sistemas de desvios diferenciais que são a retradução simbólica de diferenças objetivamente inscritas nas condições de existência. (Bourdieu, 1976 [in Ortiz, 2013, p. 73])

A família Buarque de Holanda é uma das mais tradicionais da aristocracia brasileira. Em 2007, Bartolomeu Buarque de Holanda transformou a história de sua família em um livro chamado *Buarque – uma família brasileira*, lançado pela editora Casa da Palavra em dois volumes: um ensaio genealógico de 1200 páginas, que busca as origens da família, e um

romance histórico de 200, que narra a sua saga. Bartolomeu mantém um blog com um *clipping* das notícias relacionadas ao livro, onde podemos ler que:

Era uma vez um Buarque, um dentre vários que já existiram e outros tantos que ainda estariam por vir. Era 1797 e, naquela ocasião, José Ignácio Buarque sai para pescar no mar de Maragogi, próximo de Recife. Um infortúnio das águas e dos ventos faz com que o barco vire e Ignácio fique prestes a se afogar. Se as águas tivessem vencido, tragando a vida de Ignácio, seria o fim de uma longa árvore genealógica, que privaria o Brasil de um número imenso de homens e mulheres que fizeram história como desembargadores, juízes, historiadores, pesquisadores e, claro, o músico²².

Francisco Buarque de Holanda, o Chico Buarque, é o músico referido no elogioso parágrafo acima. Branco, descendente de holandeses grandes proprietários de terra²³, o compositor é filho do historiador Sérgio Buarque de Holanda, um dos maiores nomes do ensaísmo brasileiro, que teve contribuição definitiva na criação da ideologia dominante de Brasil, fincada no mito da democracia racial.

Nascido no Rio de Janeiro, então capital do país, mudou-se aos dois anos para São Paulo, onde seu pai assumiu a direção do Museu Paulista (1946) e passou a lecionar na Escola de Sociologia e Política de São Paulo. Chico Buarque estudou no tradicional colégio católico Santa Cruz e morou parte da infância na Itália, enquanto seu pai lecionava na Universidade de Roma.

Teve a casa, desde a infância, frequentada pelos dominantes do campo artístico e intelectual de então: Vinícius de Moraes²⁴ (que viria a ser seu parceiro) e Oscar Niemeyer²⁵, entre outros.

²²Notícia publicada no *Diário do Pará*, 27 de janeiro de 2010. Disponível em <http://buarqueumafamiliabrasileira.blogspot.com.br/> Acesso em 11 de abril de 2012 .

²³Na realidade, a árvore genealógica de Chico nasceu da união de José Ignácio Buarque de Macedo, um dos mais poderosos senhores de engenho do nordeste, que se casou com a ex-escrava e analfabeta Maria José Lima. A história está em Buarque - Uma Família Brasileira”. (O *Estado de São Paulo*, 16 de fevereiro de 2009. Disponível em <http://www.estadao.com.br/noticias/arteeazer,obra-recupera-a-historia-da-familia-de-chico-buarque,324705,0.htm> Acesso em 11 de abril de 2014).

²⁴“Conheci o Vinicius, mesmo, fora de qualquer ligação intelectual literária; bom, ele já tinha publicado livros, eu não tinha publicado nenhum, embora fosse mais velho que ele. Tenho o segundo livro dele com uma dedicatória de 1935, e não era de um sujeito conhecido na hora não, era de uma pessoa que já conhecia antes. Pelo jeito da dedicatória se vê que não era novidade. De modo que pelo menos há 45 anos o conhecia. Eu ia muito ao Rio, durante algum tempo morei no Rio e ele vinha muito a São Paulo; no estrangeiro também nos encontramos várias vezes. Encontrei com ele na Itália, ele vinha em casa todas as noites tocar violão”. Martins, Renato (org.) *Sérgio Buarque de Holanda:Encontros*. Beco do Azougue, 2009, p. 168-173. (Publicado originalmente em *Leia Livros*, 1980) Disponível em <http://thmari.blogspot.com.br/2010/09/sergio-buarque-de-holanda-e-vinicius-de.html> Acesso em 11 de abril de 2014.

Chico Buarque ingressou na Universidade de São Paulo, aos 19 anos, para estudar arquitetura. Desde a construção de Brasília, em 1960, este curso estava em alta no mercado, sendo procurado por estudantes com vocação artística que também pleiteavam algum status acadêmico.

Portanto, em seu período de formação, Chico Buarque sempre ocupou uma posição de dominante no espaço social. Desde o nascimento, herdeiro de grande capital social, estudou em boas escolas, morou na Europa, aprendeu a falar outras línguas, ingressou na USP e, talvez o mais importante, conviveu com os líderes do campo da cultura.

Já Caetano Veloso é mestiço e nasceu em Santo Amaro da Purificação, pequena cidade do recôncavo baiano. Seu pai, José Telles Velloso, era funcionário público do Departamento de Correios e Telégrafo²⁶. Morou toda a infância em Santo Amaro, exceto um ano, dos 13 aos 14 anos de idade, em que morou em Guadalupe, subúrbio do Rio de Janeiro, na casa de sua prima²⁷.

Aos dezessete anos mudou-se para Salvador com sua irmã mais nova, Maria Bethânia, para continuar os estudos, já que em Santo Amaro não existiam escolas de Ensino Médio. Nessa época,

Salvador vivia um período de intensa atividade cultural, graças à decisão do então reitor da Universidade Federal (pública, há também a Universidade Católica, que é privada), dr. Edgar Santos, de somar às atividades acadêmicas das faculdades convencionais, escolas de música, dança e teatro, e de convidar os mais arrojados experimentalistas em todas essas áreas, oferecendo aos jovens da cidade um amplo repertório erudito. (Veloso, 1997, p. 58).

Em Salvador, Caetano Veloso aproveitou-se desse ambiente artístico efervescente e frequentou o recém-criado Museu de Arte Moderna da Bahia, viu montagens de Brecht, de Camus, filmes mudos, clássicos falados – então já antigos – como Cidadão Kane, filmes neorrealistas italianos. Foi no final da adolescência que Caetano completou a sua formação

²⁵ Diz Chico Buarque: “A casa do Oscar era o sonho da família. Havia o terreno para os lados da Iguatemi, havia o anteprojeto, presente do próprio, havia a promessa de que um belo dia iríamos morar na casa do Oscar. Cresci cheio de impaciência porque meu pai, embora fosse dono do Museu do Ipiranga, nunca juntava dinheiro para construir a casa do Oscar. Mais tarde, num aperto, em vez de vender o museu com os cacarecos dentro, papai vendeu o terreno da Iguatemi. Desse modo a casa do Oscar, antes de existir, foi demolida. Ou ficou intacta, suspensa no ar, como a casa no beco de Manuel Bandeira”. Disponível em http://www.chicobuarque.com.br/texto/artigos/mestre.asp?pg=artigo_escritor.htm Acesso em 11 de abril de 2014.

²⁶ Disponível em <http://www.caetanoveloso.com.br/biografia.php> Acesso em 11 de abril de 2014.

²⁷ Disponível em <http://rioin.blogspot.com.br/2014/01/caetano-pede-para-sua-equipe-incluir-em.html?spref=fb> Acesso em 11 de abril de 2014.

artística, que se iniciara em Santo Amaro com a música – tanto a música popular quanto a Bossa Nova – e o cinema e tivera um ponto alto no ano que passou em Guadalupe e frequentou os auditórios da Rádio Nacional nos programas de calouros.

Conheceu Gilberto Gil em 1963, mesmo ano em que foi aprovado no vestibular para o curso de Filosofia na Universidade Federal da Bahia. Essa escolha revela o interesse de Caetano pelos assuntos acadêmicos, sua curiosidade intelectual, e também o fato de possuir uma condição material suficientemente boa para ingressar em um curso com tão pouco mercado, apesar do maior prestígio que tinham as licenciaturas na época.

Temos, portanto, duas trajetórias distintas, duas localizações diferentes no espaço social. Chico Buarque é membro de uma aristocracia que nasce com as grandes propriedades rurais e se reproduz com capital cultural. Caetano Veloso é fruto de uma pequena burguesia de Estado que investe na educação dos filhos como veículo para a ascensão social.

A primeira intersecção entre trajetórias tão diferentes se dá em 1958 com o lançamento do disco *Chega de Saudade*, de João Gilberto – o marco inicial da Bossa Nova. Em entrevista para Almir Chediak²⁸, Chico Buarque fala sobre o impacto desse estilo musical em sua vida:

Chediak: E quando foi que você acabou pegando o violão?

Chico: A partir da Bossa Nova. Quando apareceu *Chega de saudade*, foi um choque tremendo, me lembro perfeitamente. Ficava horas, a tarde inteira ouvindo aquilo, ouvindo, ouvindo, ouvindo... Conhecia o violão de João Gilberto desde o disco da Elizeth Cardoso, *Canção do amor demais*, um disco que frequentou muito a Telefunken dos meus pais. João tocou violão em duas faixas, Outra vez e *Chega de saudade*. Mas a gravação de João Gilberto era diferente. Eu nem sabia que *Chega de saudade* era do Tom Jobim, tanto que, ao pedir dinheiro aos meus pais para comprar o disco, disse que a música era do Vinicius de Moraes, o autor da letra e amigo do meu pai. Nem me ocorreu que a música era do mesmo autor (com Billy Blanco) de *Teresa da praia*, um disco que eu havia comprado para dar de presente à Miúcha. Era aquela gravação com Dick Farney e Lúcio Alves.

Chediak: Foi João Gilberto quem detonou tudo.

Chico: Detonou tudo! Ouvia *Chega de saudade* sem parar. Eu e um amigo meu de rua ficávamos ali, com violão, tentando decifrar a batida e as harmonias de João. Quando saiu o primeiro long-play do João Gilberto, a gente repetia *Aos pés da cruz* não sei quantas vezes na tentativa de fazer aquela introdução.

Chediak: João Gilberto revolucionou. Aquele batida no violão...

Chico: Eu criticava minha irmã porque ela tocava violão "bossa velha". Não gostava daquilo, eu só queria saber de bossa nova. Durante alguns anos, fui um seguidor fanático da bossa nova. Reneguei tudo aquilo que havia escutado antes. Engraçado é

²⁸ Disponível em <http://www.chicobuarque.com.br/texto/entrevistas/sbook.htm> Acesso em 14 de abril de 2014.

que, pouco antes disso, gostava muito de Elvis Presley, Little Richards, essa coisa toda. Gostava também de Frank Sinatra, das orquestrações de Nelson Riddle, ouvia discos de jazz na casa de um amigo, Miles Davis, Oscar Peterson, Mingus, mas a bossa nova era uma coisa moderna e era música brasileira.

Caetano Veloso também foi arrebatado pela Bossa Nova:

Eu tinha dezessete anos quando ouvi pela primeira vez João Gilberto. Ainda morava em Santo Amaro, e foi um colega do ginásio quem me mostrou a novidade que lhe parecera estranhada e que, por isso mesmo, ele julgara que me interessaria: “Caetano, você que gosta de coisas loucas, você precisa ouvir o disco desse sujeito que canta totalmente desafinado, a orquestra vai pra um lado e ele vai pro outro”. Ele exagerava a estranheza que a audição de João lhe causava, possivelmente encorajado pelo título da canção “Desafinado” – uma pista falsa para primeiros ouvintes de uma composição que, com seus intervalos melódicos inusitados, exigia intérpretes afinadíssimos e terminava, na delicada ironia de suas palavras, pedindo tolerância para aqueles que não o eram. A bossa nova nos arrebatou. O que 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 nosso gosto, o nosso acervo e – o que é mais importante – as nossas possibilidades. (Veloso, 1997, p. 35)

O discurso que se formou em torno da Bossa Nova como um veículo modernizador da nossa música se somava à própria ideologia do desenvolvimento nacional que esteve no centro do debate político no século XX no Brasil. A nova Bossa, contraposta à velha, era mais palatável ao gosto da classe média urbana branca, já familiarizada com os signos do jazz, e que vivia um momento de esperança que se iniciou com o fim da Guerra e teve seu ápice com a construção de Brasília. Por ser mais agradável ao ouvido das camadas dominantes do que o samba antigo, rapidamente a Bossa Nova pôde ser trabalhada como produto de exportação para disputar novos mercados nos países de primeiro mundo. Branca, urbana e exportável, a Bossa Nova era o tipo de samba que mais combinava com a sanha modernizadora de então.

De certa forma, Chico Buarque e Caetano Veloso exemplificam dois lados do evento Bossa Nova. O primeiro, mais reservado, manteve por toda a sua carreira uma coerência musical, sempre dentro do samba filtrado pela Bossa Nova. Já Caetano Veloso, polemista por vocação, se aventurou por diversos gêneros musicais, de boleros cantados em espanhol até a regravação de Nirvana, passando por momentos de banquinho e violão e de uma minimalista *powerband* de rock androll, com baixo, guitarra e bateria, apenas. Utilizados como exemplo, Chico Buarque teria levado adiante a tradição musical e estética que a Bossa Nova instaurou, e Caetano Veloso o exemplo político da possibilidade de, sempre, se romper com o antigo. Lembrando que essa é uma teorização que relaciona as trajetórias dos dois compositores à dupla face do movimento musical que lhes serve como a grande referência, não uma imputação de sentido às suas práticas. Não tenho o objetivo de “descobrir” a motivação de

cada um, até por crer que, em ambos, a Bossa Nova tocou como um todo, e não apenas uma parte.

A disputa entre Veloso e Buarque pelo domínio do campo da MPB alcançou seu ápice durante os Festivais da Canção, depois do lançamento do tropicalismo. O público era extremamente dividido e rivalizado. Cada lado tinha os seus torcedores. Os de Chico Buarque eram mais *politizados*, apreciadores do folclore e das tradições populares, nacionalistas, contra o imperialismo (mais uma vez, a guitarra elétrica no centro da questão), herdeiros da ideologia do ISEB e do CPC da UNE, próximos do Teatro do Oprimido. Os de Caetano eram *desbundados*, apreciavam a *pop art* dos Beatles e de Andy Wahrol, herdeiros de Oswald de Andrade e dos poetas concretistas, próximos do Teatro Oficina. No tempo dos festivais, o grupo que torcia por Chico, Edu Lobo e Geraldo Vandré era mais forte que o grupo que gostava de Caetano, Gil e Mutantes.

Antes do AI-5 de 1968, tínhamos dois jovens cantores e compositores extremamente talentosos e carismáticos que polarizavam o campo da MPB - que estavam a instaurar. Cada um ilustrava uma postura política em relação à nossa cultura, Chico Buarque como o renovador das nossas tradições, Caetano Veloso como um revolucionário (ou traidor) delas.

A ditadura militar e a autonomização do campo da MPB

Com o endurecimento do regime, no último mês de 1968, Chico Buarque se exilou em Roma e Caetano Veloso e Gilberto Gil foram presos em São Paulo, tendo permanecido por três meses em cárcere, cinco meses em prisão domiciliar e exilados por três anos.

Foi o terrorismo de Estado implantado com o Golpe Civil-Militar de 1964 que uniu os dois lados que até então disputavam. Foi a ingerência do campo político no campo cultural em vias de se autonomizar - manifestada pelo uso indiscriminado da censura - que fez com que seus dois atores mais importantes se unissem. O momento que sedimenta essa união é o disco *Caetano e Chico: Juntos e ao vivo*, gravado em novembro de 1972, no Teatro Castro Alves, em Salvador. Esse disco, produzido meses após o retorno de Caetano Veloso do exílio forçado, é extremamente simbólico por servir como um exemplo de união de diferentes atores de um mesmo campo contra um inimigo comum, um campo exterior que atacava a música popular brasileira (o campo político, a Ditadura). É um momento crucial para a autonomização do campo da música popular brasileira, que prova ter força e coragem para

resistir à Ditadura, e aos terrores que ela impunha, e defender a autonomia do campo da cultura. Caetano Veloso e Chico Buarque assumem, juntos, a condição de líderes e pais fundadores do campo da música popular brasileira. Não sem razão, são respeitados como heróis de guerra. O momento de oposição ao regime autoritário marca, portanto, duas coisas: 1) a autonomização do campo frente ao Governo e 2) o lugar dominante dos pais fundadores dessa autonomização.

Além de terem assumido a liderança do campo ao se unirem para enfrentar a ingerência da Ditadura no campo cultural, Chico Buarque e Caetano Veloso são contemporâneos do processo de fundação da nossa indústria cultural.

A televisão e a consolidação da indústria cultural brasileira

O sociólogo Renato Ortiz, em *A moderna tradição brasileira* (1988) estuda a criação e sedimentação da indústria cultural brasileira. Para ele, “a consolidação de um mercado cultural somente se dá entre nós a partir de meados dos anos 60.” (Ortiz, 1988, p. 9), ou seja, mesmo tempo em que surgiam no nosso cenário cultural Caetano Veloso e Chico Buarque.

O fato de terem aparecido no momento crucial de estabelecimento do nosso mercado cultural deu aos dois compositores um trunfo: sem negar a excepcional qualidade artística de ambos, o fato de estar no lugar certo e na hora certa foi, sem dúvidas, de grande peso para o posterior posto de domínio que exerceriam no campo dos produtores de cultura.

A televisão chegou ao Brasil em 1950, em São Paulo, e teve um rápido processo de expansão até conquistar a transmissão em rede, possibilitada pelo Estado em 1969²⁹. A TV, mídia determinante para a consolidação da indústria cultural brasileira, também foi decisiva no primeiro momento das carreiras de Chico Buarque e Caetano Veloso. Ao mesmo tempo em que a TV consolidava o mercado cultural interno, punha em cena dois jovens artistas extremamente talentosos, carismáticos e televisivos.

²⁹ “Nos anos 50 se multiplicam os empreendimentos culturais de cunho mais empresarial. Primeiro com a introdução da televisão na cidade de São Paulo (1950), seguindo sua expansão para outros locais: Rio de Janeiro (1951), Belo Horizonte (1955), Porto Alegre (1959)”. (Ortiz, 1988, p. 43)

“Se nas décadas de 40 e 50 faltava às emissoras de rádio e de televisão o traço integrador para caracterizá-las como uma indústria cultural, temos agora uma transformação. O caso da televisão é evidente, uma vez que o Estado possibilita a transmissão em rede a partir de 1969”. (Ortiz, 1988, p. 132)

Naquela mesma noite [em 1967] eu estreava na TV e a partir de então meu conhecimento de letras de canções brasileiras e minha memória se tornaram lendários. Chico Buarque era meu maior competidor, com uma vantagem: seu repertório era extenso como o meu e sua memória igualmente fresca, mas ele era ainda capaz de inventar na hora canções tão bem-feitas que pareciam jóias da nossa tradição aos ouvidos dos responsáveis pelo programa [Esta noite se improvisa]. Ganhamos vários automóveis Gordinis – que vendíamos automaticamente sem sequer averiguar se perdíamos ou não alguma coisa nessa venda – nos meses em que se seguiram à minha estréia. E eu fiquei, além de famoso, rico, para os meus padrões. (Veloso, 1997, p. 139)

O fato de terem sido os dois maiores nomes surgidos dos festivais dos anos 1960 – que eram transmitidos pela televisão para diversas cidades do país – ajudou a nacionalizar a música e a imagem de Caetano e Chico. Mesmo cantando músicas regionais, os dois compositores entraram para a história como artistas *brasileiros*³⁰. O selo de brasilidade, ou nação, que se colou em suas composições tem uma importância considerável para o domínio que exercem desde então no campo da música popular brasileira.

A maior parte dos artistas que surgiram depois foram, prontamente, regionalizados ou encaixados em gêneros musicais. Um bom exemplo é o caso de Belchior, Alceu Valença, Fagner e Ednardo. Surgidos nos anos 1970, foram chamados de “o pessoal do Ceará”. Sua localidade de origem, um Estado nordestino, serviu mais à crítica para conceituá-los do que a música, diferente, que faziam – o rock androlla *la* Bob Dylan de Belchior, a mistura de baião e rock de Alceu Valença, o forró de Fagner e as baladas de Ednardo. Bandas tão diferentes quanto Legião Urbana, Paralamas do Sucesso e Blitz, foram prontamente tratadas como rock-Brasil, nos anos 1980. A estratégia de nomeação foi catalogar a música feita depois do tempo dos festivais de acordo com a região onde era produzida (Novos Baianos, pessoal do Ceará, Clube da Esquina) ou o gênero mais próximo (rock-brasil, música sertaneja, black-music). Se fossem cantadas em português e tivessem proximidades (musicais ou textuais) com a música feita nos tempos dos Festivais, poderia ser considerada MPB. Ou seja, a MPB seria uma enorme gaveta onde caberiam diversos envelopes separados. Descatalogados, ou nacionalizados, estão Chico Buarque e Caetano Veloso (Gilberto Gil, Toquinho, Milton Nascimento, Elis Regina e outros artistas surgidos nos anos 1960 também, mas com menos força). Esses não se somam à MPB (como o faria, por exemplo, o forrozeiro Dominginhos). Esses *são* a MPB: suas trajetórias e arte são o critério julgador de outras trajetórias e artistas.

³⁰ Caetano Veloso, vindo da Bahia, teve mais dificuldades para se consagrar como um artista nacional do que Chico Buarque. Hoje em dia, consagrado, não se ouvem referência a ele como um “artista baiano” ou um cantor de música baiana.

A nacionalização de Chico Buarque e Caetano Veloso se soma à sua luta pela autonomização do campo na época da ditadura e confere a ambos um lugar dominante na cultura brasileira – produtora destacada da ideologia nacional. Este lugar não é disputado por outros artistas – que os reverenciam e neles se referenciam.

Falar de campo cultural no Brasil pós-64 é falar da construção da identidade cultural, alicerce da identidade nacional. Se a hipótese estiver correta, Caetano e Chico são os dois maiores artistas cujas obras e contingências elevaram ao posto máximo de representantes, e também representações, da cultura brasileira – parte fundamental da identidade nacional.

Mas em 1988, surge em São Paulo uma banda que não é tributária nem desse cânone, nem desse campo, nem da ideia de nação que a ideologia nacional propaga. Uma banda desreferenciada de todos os discursos fundadores: os Racionais MC'S. É música “de autor”, surge fora da indústria, canta o regional e se universaliza politicamente. Disputa um discurso sobre o Brasil e constrói uma outra ideologia através de um campo novo, o *hip hop*, que mistura música, literatura, artes plásticas e dança com um forte discurso político ancorado na luta contra o racismo e na conscientização dos negros.

2: A história negra de São Paulo e a música como resistência - contextualização, surgimento e estratégias dos Racionais

MC'S

O dvd *1000 trutas, 1000 tretas* foi lançado pelos Racionais MC'S em 2006. Produção independente, o registro, assinado pela *Cosa Nostra*, pela marca *Ice Blue on Hip Hop*³¹ e produzido pela *Sindicato Paralelo Filmes*, apresenta um show com quinze músicas, fruto da gravação de dois espetáculos, um no SESC Itaquera e outro no Galpão Casaluce.

As quinze canções apresentadas são, em sua maioria, do disco *Nada como um dia após o outro dia* (2002). Apenas três são do disco *Sobrevivendo no inferno* (1997) – “Fórmula mágica da paz”, “Tô ouvindo alguém me chamar” e “Diário de um detento” (1997). Jorge Ben Jor é quem abre o show, cantando “A bênção, mamãe, a bênção, papai”, de sua autoria e já *sampleada* pelos Racionais MC'S.

Além do show, o dvd oferece, como extras, um *making off* que mostra a produção dos espetáculos que foram filmados e outros quatro vídeos: “Produzindo” é o registro de Ice Blue no estúdio, gravando a voz para uma canção; “Doc Capão” é uma entrevista com um professor sobre a história do bairro do Capão Redondo, bairro no extremo sul da periferia de São Paulo, onde Mano Brown foi criado e ainda é morador. “Por aí” registra o cotidiano da banda na estrada, em turnê pelo Brasil e em uma viagem ao Japão. E “Documentário”, um filme longo, dirigido por Mano Brown, sobre a história dos negros em São Paulo, da abolição ao *rap*. A minha decisão de contextualizar a banda a partir desse vídeo – que é a forma como a própria banda decidiu se inserir na história – se deve à pertinência que vejo nos argumentos apresentados e à vontade de compreender aquilo que a antropologia chama de “teoria nativa”, que é a maneira como os objetos de pesquisa pesquisam suas próprias práticas.

“Documentário” é dividido em duas partes. A primeira é baseada em fotografias de pessoas escravizadas, obtidas do arquivo da TV Cultura, que se sucedem na tela enquanto ouvimos um texto lido por diferentes narradores (Paulo Brown, Seu Jorge, Primo Preto, Jefferson, Edi Rock e, por fim, o diretor do filme, Mano Brown). A transcrição da íntegra do

³¹ O rapper Ice Blue é proprietário da marca *Ice Blue on hip hop*, que produz vestuário e eventos.

texto da primeira parte do filme está em anexo, no final deste trabalho, e todas as partes citadas vêm dessa transcrição.

As imagens sugerem uma representação dos negros escravizados não como uma massa homogênea, mas como individualidades específicas que têm em comum a cor da pele e o fato de estarem submetidas à violência absurda da escravidão. Vemos fotografias de jovens, velhos, homens e mulheres, solitários e em grupo, alguns despidos, outros vestidos, vários sendo açoitados e em situação de trabalho forçado. A estratégia de denunciar a escravidão e humanizar o escravo também aparece nas aproximações que a câmera faz, diversas vezes, ao rosto e ao olhar dos negros e negras fotografados naquela condição.

As fotografias são entrecortadas por vídeos, também de arquivo, dos anos 1960-1970, onde vemos pessoas negras dançando, favelas sendo invadidas pela polícia, senhoras negras carregando latas d'água nas cabeças, homens negros jogando futebol, imagens aéreas do centro de São Paulo com seus edifícios. Enquanto aparecem essas imagens, ouvimos uma batida de rap e a voz de Mano Brown dizendo "São Paulo". Esta estratégia defende um ponto crucial do filme: a permanência histórica da opressão aos povos negros e as formas de resistência desses povos, principalmente através da música.

Temos, portanto, uma disputa pela representação da história negra em São Paulo que defende o argumento de que a opressão racial, que vem desde a escravidão, apenas mudou de forma ao longo dos tempos. E as maneiras de reagir a essa opressão, também.

O primeiro texto do filme questiona a história oficial dos quilombos brasileiros, que pouco se refere aos quilombos urbanos. Esta ausência, além de uma lacuna historiográfica, é um apagamento na história dos negros brasileiros. Honrar a ancestralidade negra e recontar a história dos antepassados é uma forma de combater a representação racista e disputar o imaginário.

Houveram quilombos urbanos em São Paulo, afirma o filme. E nem todos os negros escravizados eram escravos domésticos ou das plantações. Havia o "escravo de ganho", "escravos de ofício, carpinteiros, pedreiros, ferreiros. Ser escravo de ganho era, para o escravo um dos caminhos para a compra da alforria, na medida em que, paga a fêria devida ao senhor, algum excedente poderia sobrar em sua mão", retomar a figura urbana do "escravo de ganho" ajuda a combater a representação racista dos povos negros como delinquentes ou avessos ao trabalho.

Com a abolição, a única forma de moradia acessível aos negros e negras de São Paulo eram as habitações coletivas, no centro. Estas habitações coletivas, somadas às Irmandades religiosas negras que nasciam, tornaram parte do centro da cidade de São Paulo um *território negro*, outro conceito muito importante no filme:

A arquitetura das habitações coletivas era semelhante às das zonas urbanas da África ocidental. Essa é, por exemplo, a forma da casa das tias negras, chefes dos terreiros, onde as famílias moravam coletivamente. Tias que, hoje, desempenham o papel de mães de santo. Essas famílias eram formadas por pessoas sem laços de parentesco, que se reuniam nos quintais, que eram locais de festa e rituais da comunidade. Essas habitações coletivas são quilombos paulistanos no final da escravidão.”

Após o final da escravidão, as elites brancas do Brasil, apossadas do Estado, negaram às pessoas negras o direito de trabalhar, trazendo para os postos de trabalho imigrantes europeus. Esta estratégia, diz o filme, objetiva embranquecer através da miscigenação e marginalizar através do desemprego. Negros e negras passaram da escravidão à marginalidade.

Com a chegada dos imigrantes, ganhou força o projeto de fazer de São Paulo uma cidade europeia. Neste projeto, não há espaço para os negros, que são retirados de suas habitações coletivas no centro e têm suas igrejas e irmandades religiosas destruídas. Este projeto de cidade também faz acarretar

redefinição e deslocamento da classe dominante, que abandonará seus palacetes no centro para ocupar loteamentos e palácios neoclássicos primeiro nos Campos Elísios, depois na Vila Buarque e, finalmente, na Avenida Paulista.

O fato de serem poucos os trabalhos para os quais se contratava negros e negras fez com que essas populações migrassem, dentro da cidade, para as regiões onde conseguiriam arranjar algum emprego. É o caso do trabalho doméstico, uma das poucas atividades que empregava pessoas negras depois da abolição. A mudança das elites para novos bairros fez com que, nessas regiões, surgissem novos territórios negros, habitados por aqueles que executavam as tarefas domésticas. O mesmo acontece com a proximidade dos armazéns e da estrada de ferro, onde homens negros poderiam conseguir trabalhar de carregadores:

Este foi um dos movimentos da comunidade negra que configurou dois quilombos de São Paulo pós abolição: Barra Funda e Bexiga. A formação da Barra Funda como território negro tem a ver com Campos Elísios e Higienópolis, mas também com a localização dos armazéns e estrada de ferro.

Nas habitações coletivas da Barra Funda, os batuques familiares foram, pouco a pouco, se transformando em cordões de carnaval. Mais um momento em que a música negra se renova e continua servindo como forma de resistir ao racismo. Na década de 1920, nos territórios negros paulistanos (Barra Funda, Bexiga, Liberdade e alguns pontos da Sé), existiam vários terreiros de candomblé e umbanda, times de futebol, as primeiras escolas de samba e salões de baile, organizados por sociedades negras que também publicavam pequenos jornais e montavam peças de teatros. Sustenta o filme que essas organizações de resistência negra nasceram nesses territórios negros.

Rapidamente se difundiu a ideia de que estes lugares majoritariamente negros eram habitados por marginais e vagabundos, “associando a marginalidade a um conjunto de gestos e a um jeito de cor”. A criação oficial dessa imagem negativa, desse estereótipo racista, pode ser vista no discurso de Washington Luís, então ex-secretário de segurança do estado de São Paulo e futuro presidente da República, que é lida na íntegra por Mano Brown:

1919: O então ex-secretário de segurança pública, e futuro presidente da república, Washington Luiz, usou essas palavras ao relatar a várzea do Carmo, atual Parque Dom Pedro, reduto da população negra na época: “aí que, protegida pelas depressões do terreno, pelas voltas e banquetes do Tamanduateí, pelas arcadas das pontes, pela vegetação das moitas, pela ausência de iluminação se reúne e dorme e se encachoa, a noite, a vasa da cidade, numa promiscuidade nojosa, composta de negros vagabundos, de negras edemaciadas pela embriaguez habitual, de uma mestiçagem viciosa, de restos inomináveis e vencidos de todas as nacionalidades, em todas as idades, todos perigosos. É aí que se cometem atentados que a decência manda calar; é para aí que se atraem jovens estouvados e velhos concupiscentes para matar e roubar, como nos dão notícia os canais judiciários, com grave dano a moral e para a segurança individual, não obstante a solicitude e a vigilância de nossa polícia. Era aí que, quando a polícia fazia o expurgo da cidade, encontrava a mais farta colheita.

Sobre a importância dos bailes dos anos 1930, o filme apresenta um trecho extraído do livro *E disse o velho militante*, de José Correa Leite.

De vez em quando saíam notas nos jornais, principalmente no Cotton Club, o escritor Bernard Shaw fez uma crônica dizendo que a casaca mais bem talhada, vista por ele em toda a sua vida, era vestida por um negro no Cotton Club. Isso chegou ao conhecimento da gente aqui e nós também começamos a usar esses fatos como exemplo. Aqui em SP nunca faltou um ponto de concentração. Eu ainda me lembro, quando era menino, ficava ali, onde é o hoje o pátio do colégio. Muito negros iam lá passear aos domingos para fazer hora e depois ir para os bailes. Era bonito ver negras de saia balão, redondas e engomadas. Cada uma queria ser mais vistosa que as outras. Muitas eram cozinheiras de forno e fogão, em casas de famílias importantes. Os jornais da época, os pequenos jornais, circulavam nesse tipo de concentração de rua. Mas o forte eram os bailes. O indivíduo que frequentava salões de baile acabava se tornando popular, pois o baile era algo indispensável. As damas acabavam disputando o chamado negro de salão, que em geral se vestia muito bem e era pouco dado a bebida. Qualquer coisa que surgia na moda, o negro dava um jeito, à sua maneira, fosse o que fosse, dança, roupa. Havia bailes até de segunda-feira, estes eram cobrados, pois era muito difícil manter um corpo associativo. Com

exceção dos diretores, a maioria pagava ingresso. Os leilões de prenda contribuía para manter a sociedade. A dança que os negros utilizavam nos salões era dança francesa, a dança americana veio bem depois, com o ragtime. Texto extraído do livro: E disse o velho militante – José Correa Leite / Cuti.

E a primeira parte do filme termina referindo-se à forma como a ditadura Vargas tratou as organizações negras:

1938-1940: A ditadura denominada Estado Novo, de Getúlio Vargas, proibiu e fechou todos os movimentos de luta de classe, dissolvendo todo e qualquer movimento negro politizado. Bailes passaram a ser o meio mais eficiente de se fazer política entre os negros.

A segunda parte do filme é colorida e segue o padrão de um documentário clássico: com a câmera parada, temos depoimentos principais de três homens importantes na história dos bailes de música negra em São Paulo, a partir dos anos 1960: Eduardo, discotecário, é o mais velho dos três, começou a atuar na cena nos anos 1950 e foi o grande organizador dos bailes nos anos 1960; tanto o DJ Tony Hits quanto o Luizão da Chic Show foram figuras fundamentais do momento mais forte dos bailes black, na virada dos anos 1970 e durante a década seguinte, sendo a Chic Show o exemplo mais bem sucedido de produção de música negra em São Paulo.

Tony Hits e Luizão têm lembranças de infância sobre a música negra que Eduardo ajudou a difundir em São Paulo a partir dos anos 1950, e referem-se a esse período como sendo um momento crítico em suas vidas e trajetórias. Eduardo chama atenção para a diferença com a geração mais nova, de Tony Hits e Luizão, afirmando que estes chamam de samba-rock o que a geração mais antiga, da qual faz parte, sempre chamou de suingue – pela impossibilidade epistêmica de samba e rock estarem na mesma frase. Neste depoimento, se reforça o argumento do filme de que a música negra vem mudando de forma ao longo da história, sempre sem deixar de ser uma forma de resistência dos territórios negros.

A grande importância histórica de Eduardo foi ter centralizado a informação sobre os bailes. Antes dele, em todas as comunidades negras paulistanas já se organizavam bailes black, que eram frequentados apenas pelos moradores do local. Eduardo foi quem passou a imprimir folhetos e distribuir, nos finais de semana, no centro de São Paulo, na região do antigo Mappin, na Praça Ramos de Azevedo, região a que ele se refere como sendo o seu escritório. Os frequentadores dos bailes, sabendo da novidade de um centro de informações, passaram a frequentar o local onde os panfletos com anúncios dos bailes eram distribuídos. Tanto Luizão quanto Tony Hits, quando adolescentes, andavam pelo centro em busca da

informação que Eduardo distribuía. Quando Eduardo atenta para o fato de os mais jovens falarem de James Brown, mas não de Little Richards, está reafirmando a permanência da música negra que o filme defende.

Luizão da Chic Show é um dos maiores empreendedores negros de São Paulo. Organizou o histórico Baile no Palmeiras, em 1978, quando conseguiu levar a comunidade negra para um espaço então aristocrático frequentado majoritariamente por brancos. Neste baile, a atração principal foi Jorge Ben Jor, um dos fundadores do samba-roque brasileiro e uma das maiores influências musicais dos Racionais MC'S. Para lotar esse show, Luizão alugou ônibus que passaram em quase todos os bairros da periferia paulistana para transportar as pessoas para o baile. Eduardo se refere ao seu sucessor com muito respeito, afirmando que ele mudou tudo. Em meados dos anos 1980, organizou bailes para 10, 12 mil pessoas. Trouxe Carlos Dafé, Sandra de Sá, Djavan, Bebeto, Cassiano, Curtis Blow, e o “papa” James Brown. Estes eventos organizados pela Chic Show produziram em São Paulo festas com as maiores referências musicais dos Racionais MC'S e de toda a geração que instituiu o *hip hop* brasileiro.

Depois de recontar a história dos bailes negros paulistanos a partir de 1950, entra na tela uma imagem onde se lê “São Paulo, dois mil e...”. Aparece, antes do fim, uma batalha de MC'S, improvisando rimas ao som de um rap tocado por um DJ. A tela fica preta e ouvimos os primeiros versos da canção “Eu sou função”, parceria de Dexter e Mano Brown, onde cada um versa sobre como a música negra o afetou na juventude. Diz Mano Brown:

*O vidaloka aqui está então pode saber
Deixa as damas aproximar, jã. Opa, tamoãê!
Mil juras de amor ao Criador, que nos guia
Antes de nada mais, para nós: muito bom dia.
Salve! Deixa chegar o meu irmão Lelê
Porque não o Monstro? Viva! Negro Dexter*

[Sobre a sua juventude os efeitos psicológicos do racismo:]

*De vinte em vinte eu paguei duzentas flexão
Caçando um jeito de burlar lei, e a minha depressão
Menino bom, mas pobre, freio, fraco, infeliz, só
Se sentindo o pior, vários monstros ao meu redor
Com o tambor de gás fiz mais cinquenta, em jejum
Ódio do mundo. Eu via em tudo o filme do Platoon.*

*No café, açúcar com limão no abacate.
Putá, olha a melhor blusa suja de Colgate!
Se ser preto é assim, ir pra escola pra quê?
Se o meu instinto é ruim e eu não consigo aprender?
Esfregando calças velhas eu fiz as vistas no tanque
Era um barraco sim, mas meu castelo era o funk!*

*Folha seca no vendaval, um inútil,
É morrer aos poucos: eu me sentia assim, tio.
Eis que um belo dia alguém mostrou pra mim
Em uma reunião tribal, James Brown e Al Green*

[a transformação da depressão em auto-estima através da música:]

*Uau! Sexy machine! O orgulho brotou!
Poder para o povo preto e que estale o tambor!*

[a expressão da raça através da moda:]

*Veio as camisas de ciclista, calça Lee, fivelão, tênis Faroot...
Uou, uou, uou, ladrão!*

[o mesmo argumento do filme, da permanência da música como uma forma de cultura e resistência entre as comunidades negras:]

*Há seis mil anos até para plantar os pretos dançam
Todo mundo igual, sem errar,
Agradecendo ao Pai pela chuva que cai
Santo Deus me fez funk: obrigado meu pai*

[sem esquecer do racismo que violenta a todos os negros e negras:]

*Mas nem por isso eu vou jogar filé mignon pra piranha
O pierrot contra os playboys, fuma maconha.
Não vejo nada, não vejo fita dominada, eu vejo os pretos sempre tristes
Nos cantos do mundão.
Então, morou, jã? Um, dois, um, dois, drão:
Alma e mente sã, corpo são.*

*Dexter, tem que estar com fé no Senhor
Tem que orar, tem que brigar, tem que lutar, negro.
Ah, meu Bom Juiz, abra o seu coração
E ao ouvir o que esse rap diz, aceite o perdão.
Meu argumento é pobre, mas a missão é nobre
Mestrão, irá saber reconhecer um homem bom.*

*Deixo aqui, desde já, a promessa de voltar
É só querer, só chamar, que eu estarei lá.
Eis o doce veneno: vivendo e vivão
Um dia por vez, sem pressa.
Fui nessa, negão.
Sou função.*

A mensagem do filme faz-se mais clara do que nunca: se o racismo é uma violência constante com a qual negros e negras têm que conviver desde a escravidão, a música é uma

das formas mais relevantes de resistência, e em torno dela sucessivas gerações de negros e negras se organizaram e conseguiram sobreviver e manter a sua dignidade.

O mito fundador dos Racionais MC'S

O *Documentário* dirigido por Mano Brown traça uma história do racismo e da música negra em São Paulo. De acordo com essa perspectiva, o rap é mais uma manifestação da tradição antiga de resistir através da música. Os Racionais se inserem, portanto, dentro da história da música negra brasileira, como um dos mais importantes fundadores do *rap*, que hoje é uma das mais importantes vertentes da música negra brasileira.

O programa *Ensaio*, da TV Cultura, é apresentado por Fernando Faro e está no ar desde 1990. Cada artista convidado apresenta algumas músicas e responde a algumas perguntas feitas pelo apresentador. O telespectador ouve apenas as respostas.

Em 2002, ano de lançamento do seu último disco de inéditas – *Nada como um dia após o outro dia*, os Racionais foram ao programa. Cantaram canções do disco novo e Mano Brown respondeu a perguntas que versavam sobre a história e a formação do grupo, a vida na periferia e outros temas políticos.

Ao programa *Ensaio*, Mano Brown reconstruiu a sua trajetória artística. Começou contando que, no final de sua adolescência, fazia samba no ônibus, cantava etocava repique de mão. Nos intervalos entre as músicas, Brown improvisava algumas batidas de funk. Como James Brown, o Rei do Funk, já era muito conhecido nas periferias de São Paulo, Pedro Paulo Soares Pereira, então chamado de Paulinho, recebeu o apelido Brown, em referência ao mestre norte-americano. Virou Mano Brown.

Brown relembra a presença da música nos bairros da periferia de São Paulo por onde passou a infância, de aluguel em aluguel, até se estabelecer definitivamente no Capão Redondo – ou, como gosta de dizer, no “extremo sul da Zona Sul”. Em sua infância, as crianças jogavam futebol ao som de samba, soul e funk. A influência dos mais velhos, que tinham pequenas equipes de som e faziam bailes black nos quintais, é uma das mais importantes reivindicações artísticas de Mano Brown. Entre os sambistas, Brown cita Benito di Paula, Agepê e Fundo de Quintal – que chama de “a explosão do samba”, referindo-se ao sucesso que a banda fez na favela. Outras influências musicais da infância são as músicas de candomblé e as músicas que conheceu no terreiro, como Luiz Ayrão e Roberto Ribeiro. Sobre

a parte da infância passada dentro de uma casa de candomblé, e a importância desse período para a constituição de sua personalidade, André Caramante (2009, 2013) referiu-se nas duas reportagens que escreveu para a revista *Rolling Stone*:

Menino nascido no hospital da liberdade, no Centro de São Paulo, Pedro Paulo foi criado em bairros humildes da Zona Sul com o suor escorrido exclusivamente do rosto da mãe. Dona Ana, 80 anos completados dia 9 de dezembro, foi durante muito tempo a única pessoa da família que conhecia. Do pai, de origem italiana, nada ou quase nada se sabe. Mágoa, tristeza? "Não dá para ter mágoa de uma pessoa que você nunca viu." Não ter tido o pai ao lado ajudou a moldar o caráter de Pedro Paulo. O pai faltou, mas ele e a mãe tiveram ajuda de Isac Santa Rita, pai-de-santo, filho de nigerianos, pai de 20 filhos legítimos, e que, vez ou outra, não cobrava o aluguel de dona Ana na casa em que ela era inquilina com o filho. "Ele nos ajudou demais. Como não tinha o pai presente, seu Isac era o homem de barba que beijávamos no rosto. Ele tem 90 anos e é o pai-de-santo mais zica que já existiu", conta Brown, que puxa na memória o ano de 1994. Depois de conseguir juntar R\$ 7 mil embaixo do colchão, tudo ganho com o rap, deu entrada em um apartamento de um conjunto habitacional e deixou o aluguel³².

Mano Brown e Ice Blue se iniciaram na música no terreiro de candomblé frequentado pelas mães deles, também amigas de baile. "Quando meu pai, que era trompetista e pintor de parede, morreu, minha mãe chapou e a mulher do pai de santo me amamentou. A família do Brown também foi acolhida nesse terreiro", diz Blue. Na adolescência, Brown teve um grupo de samba. "Não tem som mais redondo do que o samba", enaltece o rapper. "Sou um 'rapeiro'. Não sou músico. Não estudei. Sou um batuqueiro da vida, aquele cara da antiga, malandro, que fica na esquina e fala das coisas que vê na rua."³³

Além das influências artísticas, morais e afetivas que Mano Brown encontrou no candomblé, também a sua cosmologia, muito mais próxima da lógica do acoplamento de Stuart Hall³⁴ do que do pensamento cartesiano ocidental, foi influenciada pela religião africana. Como ele disse ao programa *Ensaio*:

³²Disponível em <http://rollingstone.uol.com.br/edicao/39/mano-brown-eminencia-parda> Acesso em 08 de maio de 2014.

³³ Disponível em <http://rollingstone.uol.com.br/edicao/edicao-86/racionais-mcs-quatro-pretos-mais-perigosos-do-brasil?page=2> Acesso em 8 de maio de 2014.

³⁴ "Um movimento para além desse essencialismo não se constitui em estratégia crítica ou estética sem uma política cultural, sem uma marcação da diferença. Não é simplesmente a rearticulação e a reapropriação como um fim em si mesmo. O que esse movimento burla é a essencialização da diferença dentro das duas oposições mútuas ou/ou. O que ele faz é deslocar-nos para um novo tipo de posição cultural, uma lógica diferente da diferença, para resumir o que Paul Gilroy tão vividamente pautou na agenda política e cultural da política negra do Reino Unido: os negros da diáspora britânica devem, neste momento, recusar o binário negro ou britânico. Eles devem recusar porque o "ou" permanece o local de contestação constante, quando o propósito da luta deve ser, ao contrário, substituir o "ou" pela potencialidade e pela possibilidade de um "e", o que significa a lógica do acoplamento, em lugar da lógica da oposição binária". (Hall, 2011, p. 326).

Eu vejo Deus como a força da natureza, da justiça, do certo. Não vejo Deus com uma barba branca, olhos azuis. Eu vejo como a natureza. Deus é a natureza, a justiça, é quando faz o errado receber o errado, fazer o certo e colher o certo. Deus é a doutrina do homem. Não tenho religião, não defendo nenhuma. A minha infância, minha mãe foi de candomblé muitos anos. Vi muitas festa de Cosme e Damião, já vi matança. Acompanhei toda a vida do candomblé, tenho respeito. Tenho uma tendência mais pro lado evangélico³⁵.

Ainda sobre as primeiras influências musicais, Brown fala ao programa Ensaio sobre a onipresença do funk norte-americano na periferia paulistana. Esta música sempre teve muita força junto à população negra e periférica e ocupou um espaço central na diversão dessas pessoas a partir de finais dos anos 1970. Brown afirma, categoricamente, que “o funk sempre esteve presente e a diversão do pobre era o baile black”. E cita algumas equipes de som pioneiras na produção dos Bailes Black em São Paulo: Chic-Show, Zimbabue, Transa.

A referência musical da infância está entre a música negra brasileira (principalmente o samba) e a música negra norte-americana (primeiro, o funk e o soul, depois o rap). A geração dos Racionais MC'S presenciou o rap norte-americano chegando no Brasil, com nomes como Curtis Blow, Grandmaster Flash e AfrikaBambaataaa. Nestes primórdios, antes das coisas terem nome, o rap era chamado por seus entusiastas de “funk falado”. Foi com Rum DMC que Brown começou a querer cantar. A juventude negra e marginalizada de São Paulo, nascida entre finais dos anos 1960 e começo dos 1970, viu o rap chegar ao Brasil e, posteriormente, construiu o campo do rap brasileiro.

Em meados dos anos 1980, a Estação São Bento, do metrô de São Paulo, era ponto de encontro dessa juventude. De uma juventude que gostava de música negra e que se impressionara positivamente pelo recente “funk falado” de bandas americanas. Essa juventude era negra, pobre, morava nas periferias da cidade. Excluída do capitalismo, sem escola, sem emprego, sem dinheiro, sem perspectivas. Perto demais do crime, da polícia, da cadeia, da morte. Alguns gostavam de dançar, a eles deu-se o nome de B-boys. Os que tocavam discos e animavam as festas, eram os DJ's. Os que escreviam e cantavam foram chamados de MC'S. Foram esses jovens que inventaram o rap brasileiro, e entre eles estavam Pedro Paulo Soares

³⁵ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=L67hQ7AOruc> Acesso em 8 de maio de 2014.

Pereira, Paulo Eduardo Salvador, Edivaldo Pereira Alves e Kleber Geraldo Lelis Simões, respectivamente Mano Brown, Ice Blue, Edi Rock e KL Jay, os Racionais MC'S.

Antes de mim, o KL Jay e o Edi Rock tinha um grupo. O Ice Blue é praticamente meu primo, criado juntos desde criança. O KL Jay e o Edi eram um grupo quase profissional, mais experiente, tinham mais conhecimento da cultura. Brown e Blue eram admiradores, de longe. A primeira vez eles viram um show do KL Jay, e acharam muito avançado. Aquilo era um sonho pra gente. Eles já eram uma dupla. Vimos outra apresentação deles. A gente se reunia no Metrô São Bento. Tinha um doidão que chama Milton Sales, chamando os grupos que ele conhecia pra fazer uma fita demo. Nesse dia, um dos cantores, bom, faltou. Eu e o Blue era recém-chegado. A gente improvisava um rap tirando a batida num latão de lixo. Nisso, pegamos uma certa fama entre os humildão da São Bento. A gente era função. Faltou um cara da gravação, ele chegou e perguntou se tinha alguém. Brown foi convidado. “Então vem”. Entramos dentro do carro, levou a gente. KL Jay e Edi Rock tavam lá, gravando. (Mano Brown, *Programa Ensaio*, TV Cultura, 28 de janeiro de 2003)³⁶

A dupla Edi Rock e KL Jay vinha da zona norte e já frequentava bailes black. Trinta anos atrás, as periferias paulistanas haviam visto o surgimento do break e de seu próprio astro dançarino. “O KL Jay já era famoso. O apelido dele era Michael, porque dançava Michael Jackson”, diz Edi Rock, com um sorriso de canto. “No baile do Acre Clube, todo mundo parava para aplaudir o Michael.” E Kleber era também DJ. Fazia dupla com Edi, que aprendeu a rimar e passou a abrir shows para Thaíde & DJ Hum e MC Jack, os grandes nomes da época. Milton Sales conhecia as duas duplas e achou que fazia todo sentido juntá-las – além de iniciar um processo de conscientização política nelas. “Ele dizia que eu tinha de usar meu talento para mudar as coisas, igual ao Bob Marley fez na Jamaica, lutar pelo oprimido. Era disciplina de esquerda. Ele e Malcolm X foram os caras que me ensinaram as coisas mais importantes de política”, afirma Brown, que conheceu o líder norte-americano por meio do trabalho do Public Enemy. “O Public Enemy veio tocar em São Paulo [em 1991] e eu invadi o show. Quando os seguranças me grudaram, o Chuck D viu e mandou me soltarem. Subi no palco e chamei o Blue, Cocão [Edi Rock] e KL Jay para cantar”, relembra³⁷ (Caramante, André. *Os quatro pretos mais perigosos do Brasil*. Revista Rolling Stone ed. 86, novembro de 2013)

Desse encontro fortuito que sacramentou a união das duas duplas, nasceu a banda de rap Racionais MC'S – nome inspirado no título do disco Tim Maia Racional, de 1975.

Os Racionais MC'S, que debutaram gravando duas músicas para a coletânea *Consciência Black, Vol. 1*, de 1988 pra cá lançaram quatro álbuns de estúdio: *Holocausto Urbano*, lançado em 1990, *Raio X Brasil*, em 1993, *Sobrevivendo no Inferno*, em 1997, e *Nada como um dia após o outro dia*, em 2002. Nos últimos anos, sem lançamentos de discos

³⁶ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=L67hQ7AOruc> Acesso em 8 de maio de 2014.

³⁷ Disponível em <http://rollingstone.uol.com.br/edicao/edicao-86/racionais-mcs-quatro-pretos-mais-perigosos-do-brasil?page=2> Acesso em 8 de maio de 2014.

de músicas inéditas, algumas canções vêm sendo disponibilizadas para download na internet ou lançadas em forma de videoclipe.

A relação com a mídia

Anderson Grecco é mestre em história pela PUC-SP. Sua dissertação, *Racionais MC'S: música, mídia e crítica social em São Paulo*, é uma pesquisa sobre a conflituosa relação da banda paulistana com a mídia³⁸.

IHU On-Line – A postura antimidiática que os Racionais MC's adotaram, mesmo depois do sucesso de "Sobrevivendo no inferno", contribuiu para que o seu público-alvo, ou seja, o jovem da periferia paulistana continuasse a respeitá-lo?

Anderson Grecco – As entrevistas que fiz durante o trabalho, como, por exemplo, com o Edi Rock, que é um dos vocalistas, e outras entrevistas que coletei em jornais, revistas e internet, indicaram que eles não ter uma postura antimidiática porque, na realidade, buscam um tipo de mídia, de emissora de televisão ou rádio, onde possam desenvolver seu trabalho. *A grande crítica deles às grandes emissoras, como a Globo, é porque acreditam que lá são enquadrados dentro de um padrão, que implica em não falar o que quer e virar um produto.* O grupo acredita que perder essa característica seria o começo da derrota, o começo da derrota dos rebeldes. Os Racionais acreditam, portanto, que essa rebeldia é importante. O próprio produtor deles, o Milton Sales, acredita, e passou isso para os Racionais MC's, quando eles eram jovens ainda, praticamente adolescentes. Afirmava que *se o trabalho deles tivesse valor e fosse conhecido pelo público-alvo, não precisariam virar um produto da grande mídia.* Eu penso que o que mantém o grupo vivo é um público fiel. Acredito que um dia, eventualmente, se eles participarem da rede Globo, do SBT, isso irá se perder, assim como a autoridade junto ao seu público-alvo³⁹. (Destques meus)

Os trechos destacados dizem muito sobre a relação dos Racionais MC'S com a mídia e a indústria cultural: é do cuidado para não ser “enquadrado”, ou representado de forma

³⁸ GRECCO, Anderson. *Racionais MC's: música, mídia e crítica social em São Paulo*. Dissertação em História Social, PUC-SP, 2007. Disponível em http://www.livrosgratis.com.br/arquivos_livros/cp039054.pdf Acesso em 18 de maio de 2014.

³⁹Disponível em <http://www.ihu.unisinos.br/entrevistas/10607-racionais-mc%60s-e-a-critica-social-atraves-do-rap-e-do-hip-hop-entrevista-especial-com-anderson-grecco> Acesso em 5 de março de 2014.

indevida, que decorre a postura de centralizar a criação, significação e divulgação da obra através de um investimento radical na auto-representação⁴⁰.

Cientes de sua condição marginalizada de homens negros do gueto, que têm “contra si toda a lógica do sistema” e das armadilhas da indústria cultural para com os artistas que vêm dos estratos dominados da sociedade (enquadrar, ressignificar, massificar, usar, descartar etc)os Racionais MC’S nunca abriram brechas para que a imagem que deles se construiu pudesse ter outros autores que não os próprios membros da banda – que exercem e reivindicam a autoria das obras, das vidas e dos discursos sobre ambas. Desde o princípio, em sua relação com o campo da música popular brasileira, executaram o que Bourdieu chama de “estratégias de subversão” e fizeram um “investimento propriamente criativo sem esperar lucros importantes, pelo menos a curto prazo”.

O campo é que designa a cada agente suas estratégias, ainda que se trate da derrubada da ordem científica estabelecida. De acordo com a posição ocupada na estrutura do campo (segundo variáveis secundárias, como a trajetória social que comanda a avaliação das oportunidades), os novatos podem orientar-se para as posições seguras das estratégias de sucessão, próprias para lhes assegurar, ao término de uma carreira previsível, os lucros prometidos aos que realizam o ideal oficial da excelência científica ao preço de inovações circunscritas aos limites autorizados. Os novatos também podem orientar-se para estratégias de subversão, investimentos infinitamente mais custosos e arriscados que só podem assegurar lucros aos detentores do monopólio da legitimidade científica em troca de uma redefinição completa dos princípios de legitimação da dominação. *Os novatos que recusam as carreiras traçadas só poderão “vencer os dominantes em seu jogo” caso empenhem um suplemento de investimentos propriamente científicos sem esperar lucros importantes, pelo menos a curto prazo, pois têm contra si toda a lógica do sistema* (Bourdieu, 1976 [in Ortiz, 2013, p. 127/128.] Destaque meu.)

A potência de sua arte somou-se à eficácia da sua auto-representação e fez com que o trabalho fosse conhecido e respeitado pelo seu público alvo sem que fosse necessário ceder “direitos de representação” para agentes intermediários (como a mídia). Desde a formação da banda, em 1988, o cuidado para que seu trabalho não seja explorável por capitalistas da cultura é uma constante.

Concordo, portanto, com a análise de Grecco sobre os motivos que determinam a conflituosa relação dos Racionais MC’S com a imprensa. Discordo, porém, quando o

⁴⁰ “Mais do que na literatura, a busca de auto-expressão dos grupos dominados sempre passou pela música popular e, nessa, hoje, em especial pelo *rap* – que também possui uma estrutura eminentemente discursiva e narrativa. Trata-se da procura consciente de uma voz própria, genuína, como mostram a ênfase ininterrupta na afirmação da diferença em relação à experiência de vida dos *playboys* (jovens brancos de classe média) e a enunciação insistente do nome do *rapper*, em meio às letras”. (Dalcastagnè, 2012, p. 46)

pesquisador sugere que a postura da banda deve permanecer eternamente imutável para assegurar a “vitória dos rebeldes”. Em matéria de capa para a revista Rolling Stone, o jornalista André Caramante (2013) escreveu sobre o assunto:

Em uma conversa em agosto, Edi Rock adiantara que iria à TV Globo e que achava muito difícil que o Racionais vá à emissora um dia. *“Muitos dos ‘nãos’ que nós dissemos ao longo desses anos foram importantes para manter a solidez e o respeito que o grupo tem hoje. Racionais é um grupo, eu sou eu, Edi Rock, do jeito que fui e do jeito que sou, seguro a minha onda. Não preciso mais mostrar nada para ninguém. A não ser meu trabalho, a minha mensagem, sem fronteiras. Vou apavorar [na Globo] e será a revolução do rap, tem que ir nela e em todas. A minha mensagem não será vendida, estou indo para mostrar minha ideia, não sou corruptível, não estou levando milhões”,* diz o rapper, que foi ao “Caldeirão do Huck” e ao “Esquenta”.

Quando digo que Aivaldo se formou Edi Rock sem a TV Globo, o rapper respondeu “não” e riu. “Eu assisto à Rede Globo todos os dias, todo mundo assiste. Eu acho que falta um de nós [do Racionais] lá”, disse o rapper, que também citou o *Altas Horas*, de Serginho Groisman, como um outro bom programa para mostrar seus raps ao Brasil⁴¹. (Destques meus)

Percebe-se uma aproximação da perspectiva de Edi Rock e Grecco quando o primeiro afirma que o fato de os Racionais terem imposto seus próprios limites à relação com a indústria (“os não que dissemos”) foi fundamental para que tenham o “respeito e a solidez” que têm. O fato de aceitar ir à Globo agora, mais de 20 anos depois da formação do grupo, e conseguir “dar a sua ideia”, do seu jeito, não está em contradição com a postura que a banda adotou anteriormente. Muito pelo contrário, é a vitória daquela postura: graças à radicalidade no trato com a indústria, os Racionais conseguiram impor a sua auto-representação como a imagem dominante que o público tem da banda. Esta imposição foi tão bem sucedida que, hoje em dia, nem as Organizações Globo teriam poder para transformar a imagem, ou o discurso, dos Racionais. Em outras palavras, quando Edi Rock vai à Globo, ele está seguro de que a imagem que construiu (ele e todos os outros membros dos Racionais) é tão forte que nem a maior organização da indústria cultural brasileira pode enfraquecê-la ou deturpá-la e disputar o imaginário de seu público. Passados 25 anos, os Racionais MC’S atingiram um grau de consagração que tem dificultado que possíveis manipulações da imagem da banda sejam bem sucedidas. Nestes termos, ir à Globo é uma vitória, quase uma provocação, e não uma capitulação.

O que Grecco não percebe é que a atitude “antimidiática” dos Racionais MC’S era um meio, e não um fim. Foi parte de uma estratégia que a banda utilizou para garantir que a imagem dos Racionais fosse determinada pela auto-representação dos seus membros, e não

⁴¹Disponível em <http://rollingstone.uol.com.br/edicao/edicao-86/edi-rock-defende-ida-globo-e-ressalta-que-veio-do-rap-de-raiz> Acesso em 5 de março de 2014.

por representações feitas por agentes externos. Era, portanto, uma luta de representação, e não um dogma puramente moral, como parece sugerir Grecco: no primeiro momento, para estes artistas negros, a melhor maneira de se proteger das armadilhas da indústria cultural (que tenta domesticar, amansar, desracializar discursos radicais para torná-los mais palatáveis) era não estabelecer nenhum tipo de relação com ela.

Como a imprensa poderia, por exemplo, suavizar o revolucionário discurso racial da banda, mudar o sentido de alguma declaração, se os integrantes nunca falavam com ela? Para ouvir o que os Racionais pensavam não adiantaria comprar um jornal ou ligar a televisão, a única forma seria ouvir as suas canções ou ir aos seus shows, caracterizados por grande diálogo com o público. Não havia espaço para o intermediário: era da banda para o público e vice-versa. Dessa forma, a mensagem permanecia da forma como o emissor desejava, sem riscos de ruídos.

A consagração dos independentes

A mensagem cresceu e se espalhou *apesar* da indústria cultural, mostrando que a atitude dos Racionais MC'S - de estabelecer os próprios parâmetros no trato com a indústria - foi acertada. O disco *Sobrevivendo no Inferno*, lançado em 1997 pela gravadora *Cosa Nostra*, empresa fundada e dirigida pelos integrantes dos Racionais MC'S, vendeu 200 mil cópias em apenas uma semana e ultrapassou um milhão de discos vendidos em números totais⁴². Em 1998, com o clipe de “Diário de um detento”, a banda sagrou-se a grande vencedora do *Video Music Brazil* (VMB), prêmio anual da MTV Brasil, que na época era um importante termômetro da cena musical brasileira. “Nada como um dia após o outro dia”, em 2002, está na lista dos 100 maiores discos da história da música brasileira, na 88ª posição⁴³. Nesta mesma lista, *Sobrevivendo no Inferno* aparece na 14ª posição. Ou seja, a banda tem dois discos entre os 100 maiores da nossa música, em lista feita pela mais conceituada revista de crítica musical brasileira. Os Racionais MC'S também ganharam o prêmio da Ordem do Mérito Cultural, do Ministério da Cultura, em 2006, na categoria “cavaleiros”⁴⁴.

⁴² Disponível em <http://participeg1.globo.com/Noticias/Musica/0,,MUL169176-7085,00.html> Acesso em 5 de maio de 2014.

⁴³ Disponível em <http://rollingstone.uol.com.br/listas/os-100-maiores-discos-da-musica-brasileira/binada-como-um-dia-apos-o-outro-dia-i-racionais-mcs-2002-zambiab/> Acesso em 5 de maio de 2014.

⁴⁴ Disponível em <http://www.cultura.gov.br/ordem-do-merito-cultural-2006> Acesso em 6 de maio de 2014.

Em dezembro de 2012 – ano no qual policiais militares mataram 716 pessoas no Estado de São Paulo (uma morte a cada 12h23min, um recorde da violência estatal nos últimos anos) e quando recebeu o Prêmio Santo Dias de Direitos Humanos –, Brown foi à tribuna da Assembleia Legislativa de São Paulo para condenar a violência do Estado e pediu o impeachment de Geraldo Alckmin, governador de São Paulo, a quem classifica como “frio”. Disse também que não se sentia à vontade naquele ambiente (Caramante, 2013)⁴⁵.

Mas o evento que consagra os Racionais MC’S como a maior banda em atividade no Brasil é a sua apresentação no festival Lollapalooza de 2012. Desde a escolha da banda para ser *frontliner* em um evento internacional majoritariamente dedicado ao rock alternativo, passando pelo elogioso release no site do festival⁴⁶ até chegar às críticas positivas da mídia especializada.

Na revista *Rolling Stone*:

Em pouco mais de uma hora, com um show direto e sem firulas, ficou a sensação de que mesmo sem lançar um álbum de inéditas há dez anos, o Racionais MC’s ainda é uma dos poucos grupos brasileiros que se mantém relevante após muitos anos de carreira⁴⁷.

Em matéria intitulada “No Lollapalooza, Racionais MC's reforça sua importância para a música brasileira”⁴⁸ o portal IG afirmou que:

⁴⁵ Disponível em <http://rollingstone.uol.com.br/edicao/edicao-86/racionais-mcs-quatro-pretos-mais-perigosos-do-brasil?page=2> Acesso em 8 de maio de 2014.

⁴⁶ “Eles são pioneiros do Hip Hop nacional e suas letras são verdadeiras crônicas sobre a realidade das periferias. Seus shows são uma combinação entre rimas contundentes e os scratches de um dos melhores DJs do país. Esse é o RacionaisMCs, um dos principais grupos do rap nacional. Fundado em 1988 por Mano Brown, Ice Blue, Edy Rock e o DJ KL Jay na periferia de São Paulo, o grupo se inspirou no lendário disco Racional, de Tim Maia, para batizar o grupo que viria a produzir faixas como “Fim de Semana no Parque” e “Homem na Estrada”. Em 1991, após abrir o show do PublicEnemy, um dos mais importantes grupos do Hip Hop norte-americano, o Racionais MCs se popularizou. Com esse crescimento, surge uma série de projetos sociais como palestras em escolas alertando sobre drogas, violência e racismo, além de shows filantrópicos em benefício aos portadores do vírus HIV e campanhas do agasalho e de combate a fome. Foi com o lançamento de “Sobrevivendo no Inferno” que o grupo rompeu a barreira do circuito do Hip Hip e alcançou uma faixa mais ampla de público. Lá estão faixas como “Diário de um Detento”, um relato contundente sobre o massacre do Carandiru que você confere agora. Depois de lançar três coletâneas, cinco álbuns de estúdio e dois discos ao vivo (também disponível em DVD) e vender mais de 1,7 milhões de cópias os Racionais MCs estarão no Lollapalooza Brasil no dia 8 de abril”. Disponível em <http://www.lollapaloozabr.com/2012/racionais-mcs-do-capao-para-o-mundo> Acesso em 12 de fevereiro de 2014.

⁴⁷ Disponível em <http://rollingstone.uol.com.br/noticia/racionais-mcs-encerra-o-lollapalooza-brasil/> Acesso em 12 de fevereiro de 2014

Mesmo sem vários dos hits, os Racionais mostraram por que são uma banda fundamental da música brasileira. Letras incisivas, que se desenvolvem em histórias bem contadas e, também, com humor e ironia. Fizeram referências ao guerrilheiro Carlos Mariguella, a Jorge Ben, a vários ícones da cultura negra mundial, como Bob Marley. Com um show conciso, de pouco mais de uma hora, os Racionais mostraram-se um dos principais acertos da escalação do Lollapalooza. Uma banda brasileira que, mesmo sem lançar disco há dez anos, prova ser ainda atual e relevante.

No Portal Terra:

O mais paulistano grupo musical em atividade colocou ponto final na primeira edição do Lollapalooza Brasil, que aconteceu neste sábado e domingo (7 e 8) no Jockey Club de São Paulo. Com uma hora de atraso, o RacionaisMCs ignorou a predominância do rock e da língua inglesa dos headliners internacionais e, com o sotaque da periferia e a batida do rap, encerrou o evento em um show explosivo⁴⁹.

O G1, portal de internet das Organizações Globo, fez valer a antiga rixa e optou por ressaltar a “marra e o atraso do grupo”:

Antes de os músicos subirem no palco, o Multishow, que transmite as atrações do festival, anunciou que o grupo não autorizou que sua apresentação fosse transmitida pela TV nem pela internet⁵⁰.

A apresentação dos Racionais MC’S no Lollapalooza Brasil 2012 é o evento que ilustra a consagração da banda como uma das mais importantes expressões musicais brasileiras. Agora, agentes do campo cultural tratam a banda com o mesmo respeito que o público alvo sempre ofereceu. O fato de não permitir a transmissão do show pelo canal Multishow – das Organizações Globo – reitera a antiga atitude da banda de manter-se atenta para não ser explorada por capitalistas da cultura.

Os Racionais MC’S trabalham, desde o começo da carreira, centralizando a produção e distribuição de sua obra. Eliane Dias, a esposa de Mano Brown, é a empresária do grupo, e a gravadora *Cosa Nostra* é de propriedade da banda. Com um *staff* de pessoas próximas e de

⁴⁸ Disponível em <http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/musica/no-lollapalooza-rationais-mcs-reforca-sua-importancia-para-a-mus/n1597736266818.html> Acesso em 12 de fevereiro de 2014.

⁴⁹ Disponível em <http://diversao.terra.com.br/rationais-atrasa-faz-show-explosivo-e-encerra-lollapalooza,a20bbbd670a5a310VgnCLD200000bbcceb0aRCRD.html> Acesso em 12 de fevereiro de 2014.

⁵⁰ Disponível em <http://g1.globo.com/pop-arte/lollapalooza/2012/noticia/2012/04/marra-de-rationais-mcs-garante-rappers-encerramento-do-festival.html> Acesso em 12 de fevereiro de 2014.

confiança, chamado de “família Racionais”, a banda tem tido êxito em gerir tanto a carreira quanto a imagem pública. Sobre o gerenciamento dos negócios da banda, Caramante escreveu, sobre Mano Brown, que

Hoje, além da música, sempre o tema que mais o atrai e o deixa solto ("Me perguntam pouco sobre música", diz durante o ensaio fotográfico, enquanto dança um ou outro sucesso do rap norte-americano, uma inusitada exceção já que gosta mesmo é de música antiga), Brown divide seu tempo entre muitas reuniões. É raro o dia em que não rasga as ruas de São Paulo no A3 para sentar à mesa e ouvir propostas de parceria em algum negócio - situação inexistente no passado. Ele afirma sempre fazê-lo pensando no rap, em progresso para a música. "Precisamos evoluir nesse nosso movimento de música.

Mas ele não quer pouco. Não se diz simplesmente aberto para negócios. "Aberto não é o termo", explica, rindo forte. Ainda é jogo duro. "Vamos colocar uma explicação para isso: tudo que for para um benefício coletivo, um progresso autossustentável, estou aí para ouvir. Nada que seja escravagista, nada que seja paternalista do rico para o pobre. Quero que o barato venha, que a gente consiga organizar e que funcione por muito tempo. Esse é o termo do momento, mundial: sustentabilidade", diz, com um sorriso ainda mais forte, para depois contar o desejo de uma indústria de música negra forte no Brasil. "Tenho o sonho de ter tipo uma Motown [*hoje os Racionais são donos da gravadora Cosa Nostra*]." ⁵¹ (Caramante, 2009)

No rap brasileiro, ninguém foi melhor do que os Racionais para fazer valer o verso de Emicida (2012): *o importante é nós saber se colocar / saber usar os meios sem deixar os meios usar nós*⁵².

Auto-representação e cuidado com a imagem

Desde que formaram a banda, em 1988, até hoje, passando pelo estrondoso sucesso de *Sobrevivendo no Inferno*, poucas vezes os integrantes deram entrevistas ou participaram de programas de TV. Uma banda que nunca fala, quando fala, está sinalizando que concorda com a linha da publicação, com a escolha do repórter, enfim, está dando um duplo recado.

A minha opção metodológica para narrar a formação da banda parte dessa constatação. Recorro a esses raros momentos em que os Racionais contaram a sua história à mídia para reescrever o mito fundador da banda. Penso que, desta forma, me submeto à postura da banda e não me afasto muito da história que eles querem contar sobre si mesmos, respeitando o poder de suas auto-representações.

⁵¹ Disponível em <http://rollingstone.uol.com.br/edicao/39/mano-brown-eminencia-parda> Acesso em 16 de maio de 2014.

⁵²Emicida. *Emicídio*. I Love Quebrada (2012).

Em dezembro de 2009, a edição número 39 da revista *Rolling Stone Brasil* chegou às bancas. Na capa, uma foto de Mano Brown, de camiseta regata e calça pretas, chapéu panamá branco, segurando com o braço esquerdo, que ostenta um belo relógio, uma imensa corrente de prata com uma cruz. A matéria de capa com o líder dos Racionais MC'S teve o acertado título de “Eminência Parda”, e foi assinada por André Caramante.

Por quinze anos, André Caramante foi repórter policial da *Folha de São Paulo*. Quando assinou a matéria da *Rolling Stone*, já era respeitado como um jornalista investigativo que era responsável por sólidas denúncias contra a Polícia Militar de São Paulo, especialmente a ROTA. Paralelo a isso, assinou por mais de dez anos uma coluna no jornal *Agora São Paulo* sobre hip-hop – única coluna do tipo entre os grandes jornais brasileiros:

E a minha formação tem sim a ver com o rap. Cresci ouvindo o que o meu pai dizia e o que o Mano Brown cantava. Isso ajudou a formar o que acredito, a minha linha de conduta. Se for ouvir um som, ouço rap e tenho muito orgulho disso. (Caramante, André. *Na rota da Rota*. Entrevista à revista Vice)⁵³.

Infelizmente, não foi só pelo perfil de Mano Brown que o nome de André Caramante passou a ser conhecido no Brasil inteiro e não apenas em São Paulo. Ao cobrir as eleições municipais de 2012, Caramante fez uma pequena matéria sobre a candidatura do ex-chefe da Rota, Coronel Telhada, que se aposentou com 36 mortes em ação⁵⁴, e a apologia à violência que o candidato fazia em seu Facebook⁵⁵. Hoje vereador do PSDB, Telhada conclamou a seus seguidores que escrevessem à *Folha* contra o jornalista que, em suas palavras, “defendia bandidos”. Caramante recebeu diversas ameaças de morte e teve que sair do Brasil com a sua família. Em 2014, Caramante foi demitido da *Folha de S. Paulo* com a justificativa de contenção de despesas⁵⁶. Em 2009, no perfil de Mano Brown que escreveu para a *Rolling Stone*, Caramante começou a sua matéria mostrando proximidade com o vocalista dos Racionais MC'S:

⁵³ Disponível em http://www.vice.com/pt_br/read/na-rota-da-rota-andre-caramante Acesso em 8 de maio de 2014.

⁵⁴ Disponível em <http://www.estadao.com.br/noticias/impresso,aposentadoria-apos-36-mortes-e-80-elogios,798070,0.htm> Acesso em 8 de maio de 2014.

⁵⁵ Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2012/07/1120133-ex-chefe-da-rota-vira-politico-e-prega-a-violencia-no-facebook.shtml> Acesso em 8 de maio de 2014.

⁵⁶ Disponível em http://www.portalimprensa.com.br/noticias/ultimas_noticias/63893/folha+demite+o+jornalista+andre+caramante+motivo+seria+reducao+de+custos Acesso em 8 de maio de 2014.

Ô zica, a fita é a seguinte: entra na praça à direita, depois pega a primeira à esquerda e, por último, à direita de novo. Tem de fazer um 'Z'. Vamos decidir a parada hoje. Qualquer coisa, me liga." O roteiro chega pelo celular. É noite abafada, começo de novembro, quando deixo a porta da Escola de Samba Pérola Negra, na Vila Madalena, em São Paulo, reduto contemporâneo da boemia paulistana, rumo a um bairro vizinho. Da outra ponta da linha chega mais uma senha: "É pique rua de periferia, tem casinhas humildes". Nos quase dez minutos para percorrer as ruas da área oeste de São Paulo, um flashback: a conversa cara a cara prestes a começar, na verdade, era o desfecho de um debate iniciado três anos antes. Ao apontar na "rua estilo periferia", encravada no bairro classe média, ninguém à espera. Chamo ao telefone e, em segundos, percebo pelo retrovisor surgir alguém vestido com uma camisa Adidas vermelha da seleção da Turquia, nº 17 às costas, calça jeans e tênis Nike. Sorrisão na cara, cabelo raspado, com um risco à la Mike Tyson, o homem pardo à porta é Pedro Paulo Soares Pereira, um dos mais intrigantes e importantes artistas da música brasileira ao longo das últimas duas décadas, dono de versos cujos ecos estão impregnados em todo o Brasil. O aperto de mãos é acompanhado do cumprimento com origem no candomblé, ombro a ombro. Pedro Paulo convida para entrar na casa dos seus amigos, onde ouve um som⁵⁷ (Caramante, 2009).

André Caramante veio da periferia, cobriu o hip-hop antes dos outros jornalistas e por anos denunciou a truculência da polícia militar de São Paulo em um jornal de grande repercussão. Não assusta o tom de intimidade em seu perfil com Mano Brown: por serem, ambos, agentes instauradores do campo do rap, e da mesma cidade, é de se supor que se conheçam há um certo tempo, e o fato de ter assinado uma segunda matéria (dessa vez com todos os integrantes dos Racionais MC'S) em 2013, mostra que a banda ficou satisfeita com o perfil que Caramante fez de Mano Brown.

A partir das duas matérias assinadas por Caramante sobre os Racionais MC'S ("Eminência Parda", de 2009 e "Os quatro pretos mais perigosos do Brasil", de 2013) e do programa *Ensaio*, da TV Cultura, que foi ao ar em 2002 e é o maior depoimento de Mano Brown sobre a banda, conto o começo da história da banda que, após o show no Lollapalooza 2012, passou a ser tratada pela imprensa especializada como uma das mais importantes do Brasil.

⁵⁷ Disponível em <http://rollingstone.uol.com.br/edicao/39/mano-brown-eminencia-parda> Acesso em 08 de maio de 2014.

3: As narrativas e as teorias dos Racionais MC'S

“A definição de literatura fica dependendo da maneira pela qual alguém resolve ler, e não da natureza daquilo que é lido” (Terry Eagleton)

Diário de um detento

O conteúdo da obra dos Racionais MC'S faz uma poderosa intersecção entre relações raciais, pensamento social e literatura contemporânea no Brasil dos nossos tempos. Essa intersecção só é possível graças aos movimentos dos seus narradores, da sua narrativa em movimento que movimenta a si mesma e àquilo que representa, ciente da imprevisibilidade dos acontecimentos e da impossibilidade de aprisionar a experiência humana em representações definitivas.

Pensando nisso, tentarei aproximar história e literatura, ou ciência e arte, como dois saberes que se equivalem como representação e produção de conhecimento sobre o mundo. Para tanto, analisarei a letra de “Diário de um detento”, dos Racionais MC'S, uma obra que, penso, corrobora minha hipótese de que o que determina qual o status do saber (literatura, história, antropologia) é a relação que cada um cria com ela. Em nenhum momento nego a existência de estruturantes dessa relação, nem intento defender, à maneira de Sartre, a pura liberdade do ser para fazer as suas escolhas. Acredito, apenas, que mesmo que estejamos influenciados por pulsões que desconhecemos, e mesmo que habitemos um mundo já repleto de normas e convenções, podemos, em um exercício de rebeldia, desconfiar das realidades históricas que vendem a si mesmas como naturais e tentar significar as coisas a partir das nossas relações com elas. É o que tentarei fazer com “Diário de um detento”.

No governo de Luiz Antônio Fleury Filho (PMDB), em 2 de outubro de 1992, durante uma rebelião, a Polícia Militar do Estado de São Paulo, comandada pelo Coronel Ubiratan Guimarães, entrou no presídio do Carandiru e assassinou 111 presos. Este evento, que ficou

conhecido como o Massacre do Carandiru, ao lado dos massacres da Candelária e de Eldorado dos Carajás são três das maiores infâmias da história recente do Brasil.

O Massacre do Carandiru virou notícia no mundo todo, como não poderia deixar de ser, e teve uma grande repercussão na cultura brasileira. Em 1993, Sepultura, a banda de heavy metal brasileira mais relevante no cenário internacional, lançou *Chaos AD*, um dos seus discos mais aclamados pela crítica, e no álbum a canção “Manifest” fazia uma referência ao massacre. Também em 1993, Caetano Veloso e Gilberto Gil lançaram o álbum *Tropicália 2*, que teve como canção de maior sucesso “Haiti”:

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

Tivemos ainda o livro do médico Dráuzio Varella, *Estação Carandiru*, lançado em 1999 e transformado em filme em 2002, por Hector Babenco. O artista plástico Nuno Ramos também fez uma poderosa instalação chamada *III*. Mas a referência definitiva ao massacre veio em 1997, com os Racionais MC'S, em parceria com o presidiário Jocenir:

**Diário de um Detento
Racionais Mc's**

"São Paulo, dia 1º de outubro de 1992, 8h 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.
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.
Será que Deus ouviu minha oração?
Será que o juiz aceitou a 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.
Tirei um dia a menos ou um dia a mais, sei lá...

Tanto faz, os dias são iguais.
Acendo um cigarro, vejo o dia passar.
Mato o tempo pra ele não me matar.
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.
Cada detento uma mãe, uma crença.
Cada crime uma sentença.
Cada sentença um motivo, uma história de lágrima,
sangue, vidas e glórias, abandono, miséria, ódio,
sofrimento, desprezo, desilusão, ação do tempo.
Misture bem essa química.
Pronto: eis um novo detento
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.
Tic, tac, ainda é 9h40.
O relógio da cadeia anda em câmera lenta.
Ratatátá, 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.
 Alguns companheiros têm a mente mais fraca.
 Não suportam o tédio, arruma quiaca.
 Graças a Deus e à Virgem Maria.
 Faltam 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 lençol.
 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.
 Aí moleque, me diz: então, cêqué 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.
 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...
 Aqui tem mano de Osasco, do Jardim D'Abril,
 Parelheiros,
 Mogi, Jardim Brasil, Bela Vista, Jardim Angela,
 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.
 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!"
 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.
 E eu vou ter que assinar um cento e vinte e um."
 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.
 Ia ter 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
 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.
 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.
 Ratatátá, caviar e chamanhe.
 Fleury foi almoçar, que se foda a minha mãe!
 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.
 Ratatátá! sangue jorra como água.
 Do ouvido, da boca e nariz.
 O Senhor é meu pastor...
 perdoe o que seu filho fez.
 Morreu de bruxos no salmo 23,
 sem padre, sem repórter,
 sem arma, sem socorro.
 Vai pegar HIV na boca do cachorro.
 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.
 Ratatátá, Fleury e sua gangue
 vão nadar numa piscina de sangue.
 Mas quem vai acreditar no meu depoimento?
 Dia 3 de outubro, diário de um detento."

A edição 37, lançada em 2009, da revista especializada em música e cultura pop, *Rolling Stone Brasil*, traz uma lista com as 100 maiores canções brasileiras de todos os

tempos. A lista é encabeçada por “Construção”, de Chico Buarque. “Águas de março”, de Tom Jobim e “Carinhoso”, de Pixinguinha, ocupam o segundo e terceiro lugar, respectivamente. “Diário de um detento” aparece como a única canção de rap entre as 100, na 52ª posição, melhor colocada que clássicos canônicos da nossa música, como “Cálice”, de Chico Buarque e Gilberto Gil (78ª), ou “Wave” (73ª), de Tom Jobim. Recorrer a essa lista, da maior revista especializada em música no Brasil, serve para dar uma medida do tamanho da canção, e por conseguinte da banda, na cultura brasileira recente.

A letra é uma parceria entre Mano Brown, vocalista e principal letrista dos Racionais MC’S e Jocenir, que cumpria pena no presídio do Carandiru em 1992, na época do massacre. Jocenir escreveu uma carta com seu relato para Mano Brown e este a transformou em música que foi lançada no álbum de maior sucesso da banda, *Sobrevivendo no inferno*, de 1997. A canção serviu de base para um clipe ultrarrealista, filmado, em parte, dentro do próprio Carandiru, que deu à banda os prêmios de melhor vídeo de rap e vídeo do ano, da MTV Brasil, em 1998, e alavancou a carreira da banda, que já era nacionalmente conhecida pelas periferias e passou, depois desse clipe, a chegar aos lares da classe média também.

A narrativa, em primeira pessoa, começa com o narrador estabelecendo sua rotina dentro do sistema carcerário: a tensão de passar todos os instantes sob a mira de uma arma, a imagem do policial como um vitimado do sistema que, por não saber dessa condição, atua em favor dele, a dificuldade em lidar com a imensa burocracia do sistema de justiça, a saudade dos familiares e, principalmente, o tédio, uma espécie de tédio tenso que, ao que parece, é o que define aquele espaço.

Ainda na definição desse espaço, vemos a regra inclemente que se aplica aos estupradores, a necessidade de estar sempre preparado para se defender de um ataque e o reconhecimento da diferença entre os presos, da multiplicidade de motivações, sentimentos e agências que compõe aquele lugar que, normalmente, é representado como sendo habitado por uma massa homogênea de delinquentes.

Se no primeiro momento o narrador nos apresenta a vida de um presidiário, logo depois ele passa a refletir mais sistematicamente sobre essa condição. A alteridade que representa em relação às pessoas que passam pelo metrô desagua em um preconceito que animaliza o preso até que a sua existência seja desqualificada a ponto de não valer um bem de consumo. Aqui o narrador sugere a co-participação da sociedade no crime, cometido por policiais, do Massacre do Carandiru: se os segundos foram os que apertaram o gatilho, não o

fizeram sem uma perspectiva social que desumaniza aqueles que estão presos. É uma perspectiva que se soma à de Caetano Veloso e Gilberto Gil quando, em Haiti, referem-se ao “silêncio sorridente de São Paulo diante da chacina”. Todos, sem exceção, são culpados pela barbárie, as únicas vítimas são os que morreram no lado de dentro dos muros.

Outros dados são importantes para a caracterização daquele ambiente, e, por conseguinte, para a percepção do presidiário de sua condição naquele espaço pré-massacre: o principal é o tédio, culpado tanto por suicídios quanto por briga entre presos. O narrador, ciente da desgraça que é a vida do presidiário, sugere aos criminosos que estão na rua que optem por outro caminho para que não caiam nas garras do sistema carcerário, que comporta pessoas de todos os bairros de periferia de São Paulo, que tem uma regra própria baseada em uma honra específica, mas *onde todas as caras ficam brancas*, dessignificadas, despersonalizadas naquele inferno onde o próprio Lúcifer é apenas mais um. É tão horrorosa a vida dentro das grades que o narrador cede inclusive naquilo que tem de mais valioso, sua honra, e decide por não acertar as contas com as próprias mãos mesmo em um caso que, nesta ética específica, permitia isso. O narrador se afirma aqui como um sujeito decidido a quitar suas contas com o sistema penal, a sair da cadeia pela porta da frente. Mas sua decisão não significaria nada no dia seguinte, 2 de outubro, o dia do Massacre.

Uma discussão entre dois presos, algo corriqueiro na cadeia, cresce por causa de uma minoria que não tem nada a perder nem a reconquistar, diferentemente do narrador, que está em luta pela sua liberdade. Esse potencial de transformar uma fagulha em um incêndio, nos diz o narrador, também deve ser creditado ao sistema, que mistura criminosos profissionais a meninos primários, que ainda não estão plenamente conscientes de como proceder naquelas circunstâncias. O sistema queria essa brecha, queria um motivo para massacrar aquelas pessoas que já eram vítimas de um processo longo de animalização, aqueles seres humanos tão *descartáveis quanto produtos usados*. Sob a omissão do Governador Fleury, se dá a desgraça, que assume cores sádicas, com cachorros furiosos, competição de assassinatos, as risadas dos assassinos, o amontoado de corpos. Uma cena, de terror que não passa na novela e que *faria Adolf Hitler sorrir*. Ciente do funcionamento do sistema prisional, o narrador termina, um dia depois do massacre, se perguntando quem acreditará em seu depoimento de sobrevivente.

“Diário de um Detento” é música? É literatura? É história? É antropologia? Como enquadrar um texto dessa força que serve como uma representação contundente de um dos atos mais trágicos da história recente do Brasil?

Volto ao argumento que já defendi acima: ao invés de procurarmos a substância das coisas, a alma que nos permitiria catalogá-la corretamente e colocá-la dentro desta ou daquela gaveta, devemos pensar nas relações que são possíveis construir a partir delas.

O objetivo de Walter Mignolo (2001), em “Lógica das diferenças e política das semelhanças: da literatura que parece história ou antropologia, e vice versa” é, com um olhar comparativo, detectar quais são as semelhanças, da ordem da política, e as diferenças, da ordem da lógica, entre literatura e história. Atento aos perigos de dar status de realidade material a conceitos e discursos, ou seja, de buscar o que seriam as essências da literatura e da história, Mignolo assinala seu objetivo de pensar semelhanças e diferenças a partir dos discursos que fundam, e são fundados pelas, as duas disciplinas.

A primeira parte do artigo define a lógica das diferenças: a maior parte das pessoas educadas na tradição Ocidental consegue perceber que literatura e história são diferentes. “Se não prevalecesse a diferença entre ‘literatura’ e ‘história’, qual seria o motivo para enfatizar a semelhança se fossem, de fato, aceitas como semelhantes?” (Mignolo, 2001, p. 116).

Posta a força da diferença, Mignolo se dedica a investigar quais foram os momentos-chaves, ao longo da história, para a diferenciação de literatura e história. Da Grécia antiga, quando Aristóteles estabelece a divisão entre poesia e história, passando pela Idade Média, onde a palavra escrita dominou o debate até chegar ao Iluminismo, que põe a literatura no sistema das artes e a história entre as ciências. Esses apontamentos servem para alicerçar uma premissa fundamental a Mignolo: os conceitos se transformam ao longo da história, o que impede a busca por uma essência que os justifique.

O pensamento universalizante – que reivindica o acesso privilegiado a uma realidade única – ainda hoje encontra eco entre os intelectuais, justificando discussões infundadas sobre a essência da arte ou suas permanências ao longo dos tempos. Mignolo, cujo pensamento se funda em noções contra o etnocentrismo, dá um segundo exemplo sobre os conceitos de literatura e história entre povos tradicionais do México. O que ele quer com essas duas sinalizações (a primeira, ao mostrar que literatura e história, no Ocidente, são conceitos que mudam com o tempo, e a segunda, ao mostrar que em um mesmo tempo, povos diferentes

têm visões diferentes sobre os mesmos conceitos) é combater a visão colonialista de que tanto história quanto literatura são duas formas discursivas universais.

Para Mignolo, tanto a necessidade de conservar o passado quanto a de se expressar criativamente são duas pulsões estruturais, que afetam todas as sociedades. História e literatura seriam as duas maneiras regionais que o Ocidente optou por responder a essas pulsões. A universalização do regionalismo é, como sabemos, uma estratégia colonialista contra a qual Mignolo se coloca.

Sobre a lógica das diferenças, Mignolo chama a atenção para as diferentes regras, convenções e normas que prevalecem em cada um dos campos. A convenção sobre veracidade e ficcionalidade, por exemplo, pauta a forma como se pensa história e literatura, apesar de não ser determinante. Normas seriam aquelas que os especialistas em cada campo (literatura ou história) reivindicam como sendo a linguagem *correta* do seu saber. “Enquanto a convenção pressupõe um acordo sem fortes imposições institucionais, a norma implica critérios fortes para a avaliação de determinadas condutas linguísticas” (Mignolo, 2001, p. 124). A lógica das diferenças, erguida sobre as regras gramaticas, se vale das convenções e das normas para fazer prevalecer o discurso que enuncia.

A parte da política das semelhanças trata da “mobilidade das fronteiras entre história, literatura e antropologia”. Mignolo cita o antropólogo americano Clifford Geertz que apontou para, como consequência do afrouxamento das fronteiras entre os campos discursivos, a ambiguidade tanto da prática dos especialistas quanto das formas especializadas de escrita.

A fluidez entre estas fronteiras se deve ao enfraquecimento de uma ontologia fincada em regras para corresponder o discurso à “realidade”, uma ontologia que autoriza a si mesma como a porta-voz da realidade – detentora de um olhar privilegiado. À queda desta ontologia, passou-se a investigar os jogos de linguagem, convenções e normas, os discursos em si mesmos, como instauradores, e não reflexos, da realidade.

Concordando com a afirmação de Mignolo de que “a convenção de ficcionalidade não é, ao que parece, uma condição necessária literatura, ao passo que a condição de veracidade, ao que parece, é condição necessária para o discurso historiográfico (Chiappini & Aguiar (orgs), 2001, p. 125)” “Diário de um detento” pode ser pensada tanto quanto literatura (convenção de ficcionalidade: o narrador, Mano Brown, conta em primeira pessoa um evento que não presenciou), quanto como História, já que o fato narrado por Brown obedece à condição de veracidade por ter, de fato, ocorrido e sido bem documentado. Pode ainda ser

pensado como antropologia, se pensarmos na definição clássica da disciplina como um saber que parte da etnografia – momento em que o pesquisador *vive* a sua pesquisa como um observador participante – para teorizar sobre grandes questões, exatamente como fazem Mano Brown e Jocenir, construindo um relato da situação dentro do presídio (o que seriam as notas de campo) entrecortado por reflexões teóricas sobre grandes temas, como o sistema carcerário, a violência da sociedade brasileira, o racismo etc.

Concordo com todas as leituras acima, e com a legitimidade de todas as outras possíveis, mas opto por trabalhar a canção, e toda a obra do grupo, como literatura brasileira contemporânea. Esta decisão se deve à minha convicção de que o imenso sucesso que o grupo alcançou ao longo dos anos se deve, prioritariamente, à força da sua textualidade. Esta, pelo menos, é a relação que estabeleço com a obra, trabalhando-a como um ponto de partida para a construção de um conhecimento não-autoritário e não-essencialista. Como diria o artista gráfico Rogério Duarte:

“Um filósofo inglês disse que a prova da existência de um pudim é comê-lo. Para mim, o contato mais íntimo entre sujeito e objeto é o uso”. (Calado, 1997, p. 93)

Vida loka e correria: inconstância e movimento

A Academia, em diversas disciplinas, tem se debruçado sobre o *rap* brasileiro – do qual o Racionais MC'S é o grande nome. Já se discutiu, por exemplo, sobre como a literatura do rap combate as teorias da miscigenação racial brasileira (cf. Rosa, 2006) e sobre como, nos Racionais MC'S, subjetividades violadas formam uma coletividade revolucionária (cf. Kehl, 1999). Noções como a de “território minado” (Nascimento, 2006) e de “narrativa insurgente”, trabalhada por Écio de Salles (2004) a partir de um conceito de Michel Foucault, também são conceitos que surgiram da pesquisa sobre rap.

Cíntia Vianna estuda os Racionais MC'S como um dos maiores expoentes da literatura brasileira contemporânea afro-brasileira. A autora divide o trabalho da banda paulistana em três fases:

A produção do grupo RacionaisMC's pode ser didaticamente dividida em três fases. A primeira fase, entre os anos de 1989 até 1996, com a produção de discos como, por exemplo, *Holocausto Urbano* (1990) e *Raio X do Brasil* (1993), nos quais a tônica ou a principal preocupação do enunciador é o *estabelecimento ou o despertar de uma consciência positiva ou afirmativa de valores autenticamente afro-descendentes*. A segunda fase é definida pela produção do disco *Sobrevivendo no Inferno* (1997). Nele, é possível verificar uma transformação no discurso, que conduziria o interlocutor para a **constatação da impossibilidade de negação da condição mestiça do afro-descendente brasileiro e da condição de pobreza** que faz com que os “Cinquenta mil manos” evocados por Mano Brown não sejam mais somente os negros, mas também os pobres. Finalmente, destaca-se uma terceira fase, na qual é possível ver enunciada *a plena consciência da condição mestiça, da impossibilidade da existência do afro-descendente sem considerar que as semelhanças e as diferenças existentes entre o grupo e os nãoafro-descendentes não são exatamente distinções que impossibilitam o contato* (Vianna, 2011, p. 5-6). Destaques da autora.

Há no período acima um indício, nos termos de Carlo Ginzburg. Para o historiador italiano, um dos fundadores da micro-história, um dos paradigmas de maior importância para o pensamento ocidental é o indiciário (Ginzburg, 1989, p. 151).

Em “Sinais: raízes de um paradigma indiciário”, Ginzburg analisa três manifestações desta epistemologia que parte do indício para a compreensão do todo: o crítico de arte Giovanni Morelli desenvolveu um método para descobrir pinturas falsificadas. Este método afirmava que “é necessário examinar os pormenores mais negligenciáveis, e menos influenciados pelas características da escola a que o pintor pertencia: os lóbulos das orelhas, as unhas, as formas dos dedos das mãos e dos pés” (Ginzburg, 1989, p. 144). O erro do

melhor falsificador se mostraria não na parte mais importante da obra, mas em seus detalhes. O detalhe é portanto o *indício* da falsificação.

Sherlock Holmes, personagem criado por Arthur Conan Doyle, também era um adepto do método indiciário: “O conhecedor da arte comparável ao detetive que descobre o autor do crime (do quadro) baseado em indícios imperceptíveis para a maioria” (Ginzburg, 1989, p. 145).

O paradigma indiciário, de Morelli e Holmes, foi fundamental para o surgimento da psicanálise freudiana, que afirmava que “a personalidade deve ser procurada onde o esforço pessoal é menos intenso”, nos “pequenos gestos inconscientes” (Ginzburg, 1989, p. 146):

O próprio Freud, aliás, manifestou a um paciente (“o homem dos lobos”) o seu interesse pelas aventuras de Sherlock Holmes. Mas, a um colega (T. Reick) que aproximava o método psicanalítico ao de Holmes, falou antes, com admiração, na primavera de 1913, das técnicas atributivas de Morelli. Nos três casos, pistas talvez infinitesimais permitem captar uma realidade mais profunda, de outra forma inatingível. Pistas: mais precisamente sintomas (no caso de Freud), indícios (no caso de Sherlock Holmes), signos pictóricos (no caso de Morelli). (Ginzburg, 1989, p. 150)

O indício ao qual me referi sobre o trabalho de Vianna não está no conteúdo das suas afirmações, mas na forma. Assim como as três fases que a pesquisadora percebe na obra da banda paulistana, me interessa os três *movimentos*, entre muitos outros, que iniciam tais fases, entre muitas outras. Na narrativa dos Racionais MC’S, o *movimento conceitual dos conceitos em movimento*, a *inconstância da vida loka* é o centro teórico do discurso da banda a partir da terceira fase. Esta forma de pensar o mundo parte da premissa que a experiência humana é marcada pela imprevisibilidade dos acontecimentos (“vida loka”) e que a melhor forma de lidar com isso é mantendo-se em movimento (“correria”).

No estudo de Vianna, o movimento se dá em torno da conceitualização da afro-descendência. Tanto o preto-tipo-A (predominante na primeira fase) quanto o pardo (da segunda e, principalmente, da terceira fase) são dois conceitos importantes para pensarmos a negritude na filosofia da banda. Não são conceitos que se anulam ou que brigam entre si. Não só pela postura política do Racionais MC’S, de construir uma negritude onde pretos e pardos formem uma mesma máquina de guerra contra o racismo, mas também pelo caráter de rizoma da filosofia vida loka, que se contrapõe à lógica eurocêntrica das oposições binárias, onde uma posição significa necessariamente a negação da sua oposição. O preto tipo A pode ser

pardo, o pardo pode ser preto tipo A, para isso bastando que trabalhem as suas multiplicidades e desejos no sentido de construir a si mesmos como sujeitos racializados e políticos.

A narrativa dos Racionais MC'S, pensada a partir das três fases que Vianna aponta, pode ser trabalhada a partir das suas constâncias e inconstâncias. As constantes, que se encontram em toda a narrativa da banda, são o foco do discurso na primeira fase: luta contra o racismo, construção da consciência racial e política, denúncia das precárias condições de vida na periferia, dos abusos cometidos pela polícia, rap como uma “escola” capaz de formar sujeitos políticos e se contrapor à opção pelo crime. Na segunda fase, aparecem duas novas possibilidades discursivas: o humor, em “Qual mentira vou acreditar?” e a auto-biografia, em tom de desabafo e crise existencial, em “Fórmula mágica da paz”. As constantes da primeira fase ainda permanecem no discurso, mas se abrem novas perspectivas para o narrador. É na terceira fase, que as inconstâncias assumem o centro da narrativa, com um conceito novo tão importante que dá nome a duas canções: “Vida loka parte 1” e “Vida loka parte 2”. Nesta fase, as constantes dos primeiros discos ainda estão presentes, assim como as novas possibilidades narrativas de *Sobrevivendo no inferno*, mas o conceito que passa a ser central é o que trata da inconstância da vida.

Em “O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem” (2011), o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro interpreta cartas do Padre Antônio Vieira, do século XVI, para compreender um caráter geral do pensamento ameríndio. O título do artigo é inspirado no “Sermão do Espírito Santo”, de 1657, onde Vieira parte de uma metáfora sobre estátuas para falar sobre seu entendimento dos índios brasileiros. As estátuas feitas de mármore, ele diz, são mais difíceis de fazer, levam mais tempo e mais trabalho, mas, uma vez feitas, são eternas e exigirão pouca manutenção. As estátuas de murta, um arbusto de folhas pequenas, dão menos trabalho e são feitas com mais facilidade. Porém, basta um descuido, e a estátua está desfeita e a planta volta à sua formação natural. A manutenção será eterna e árdua. Para Vieira, os povos brasileiros eram como murtas: facilmente se convertiam ao cristianismo, mas sem esquecer suas crenças anteriores: “O inimigo aqui não era um dogma diferente, mas uma indiferença ao dogma, uma recusa de escolher”. (Viveiros de Castro, 2011, p. 185)

O antropólogo recorre a outros textos de distintos missionários e todos versam sobre esse traço do comportamento ameríndio, o que o permite afirmar que “A inconstância é uma constante da equação selvagem” (Viveiros de Castro, 2001, p. 187).

Grosso modo, é possível dizer que o discurso da primeira fase dos Racionais MC'S é mais sociológico enquanto o discurso da terceira fase é mais literário, sendo a segunda fase o momento do começo da transição – o que não quer dizer que não haja literatura na primeira fase, nem política na terceira.

Diante da imprevisibilidade dos acontecimentos e a inconstância da vida, a melhor estratégia é manter-se em movimento, em “correria”.

A importância do movimento, que a figura do correria expressa, se dá tanto na forma quanto no conteúdo. Quanto ao conteúdo, surpreendeu aos ouvintes mais conservadores da primeira fase do grupo ver que a mesma banda que cantara, em 1998, “seu carro e sua grana já não me seduz”, apenas quatro anos depois estava cantando “imagina nós de Audi, ou de Citroen”. Nesse movimento, que muitos trataram como contradição, se dá uma manifestação da “inconstância da alma periférica” e um compromisso artístico de narrar o tempo presente sem temer entrar em desacordo com o passado. A vida é loka: o tempo passa e algumas percepções mudam.

Chamar de traição os movimentos do discurso dos Racionais, é divergir da premissa da banda de que *a vida é loka*. Se respeitarmos a noção fundamental da imprevisibilidade dos acontecimentos e da inconstância da existência, como poderíamos esperar um discurso coerente, de unidade, permanente, e que não levasse em conta os movimentos do tempo?

Indivíduo e sociedade na obra dos Racionais MC'S

Os três fundadores da sociologia como disciplina, Émile Durkheim, Max Weber e Karl Marx, trataram da questão indivíduo *versus* sociedade como uma das mais importantes interrogações sociológicas. Na metáfora proposta por Durkheim, a sociedade é um organismo vivo e os indivíduos são seus órgãos – cada um com uma função específica a desempenhar para o funcionamento do organismo. Nesta perspectiva, o todo prevalece sobre a parte, ou seja, a sociedade prevalece sobre o indivíduo. (Aron, 2002, p. 464). Max Weber, em sentido oposto, propõe o conceito de ação social -um comportamento humano, dotado de sentido, que passa a ser social quando se relaciona com o comportamento de outras pessoas e que deve ser estudado em sua regularidade. Desta forma, partindo do indivíduo é possível compreender a sociedade (Aron, 2002, p. 802). Na primeira página de *O 18 brumário de Luís Bonaparte*, Karl Marx, em uma frase que se tornaria célebre, fala sobre a questão indivíduos *versus* sociedade:

“Os homens fazem a sua própria história, mas não a fazem como querem; não a fazem sob as circunstâncias de sua escolha e sim sob aquelas com que se defrontam diretamente, legadas e transmitidas pelo passado. A tradição de todas as gerações mortas oprime como um pesadelo o cérebro dos vivos”. (Marx, 2008, p. 6)

Esta questão, que ocupou um lugar central na sociologia clássica, assumiu outra nomenclatura na sociologia contemporânea. Autores como Norbert Elias, Anthony Giddens e Pierre Bourdieu dedicaram seus esforços para compreender a relação entre agência e estrutura.

Meu objetivo aqui não é aprofundar a discussão das diferentes perspectivas sobre o tema. Essa rápida referência à história da discussão me serve, apenas, para afirmar que, pelos últimos duzentos anos, pensar sobre a relação do todo com a parte tem sido um exercício proveitoso. A intenção é compreender como os Racionais MC'S trataram, em sua obra, essa questão.

Método

Escolhi quatro músicas, de quatro momentos diferentes, na tentativa de compreender a “teoria nativa” da banda sobre a relação entre indivíduo e sociedade. Em um primeiro

momento, busco como, em cada canção, se deu essa relação. Depois, levando em consideração os quase vinte anos que separam as narrativas, penso sobre como os movimentos conceituais que se apresentam na obra com o passar dos anos, ajudaram na formulação da perspectiva da banda sobre a questão que quero debater.

Optei por apresentar cada letra na íntegra, e comentá-la parte por parte, para que o/a leitor/a possa perceber qual é a *minha* interpretação - e como cheguei a ela - e, assim, interpretar também à sua maneira. Desta forma, acredito que ressalto a intenção de oferecer *uma* crítica possível sobre a narrativa dos Racionais MC'S, e não de construir *a* leitura definitiva sobre a obra da banda. Não espero construir uma constante sobre um pensamento que dá tanto valor às inconstâncias.

“Homem na Estrada”: a máquina de moer gente mói mais um

“Homem na estrada” foi eleita pela Associação Paulista dos Críticos de Arte a melhor música de 1994. A canção versa sobre um homem recém-saído da cadeia:

Um homem na estrada recomeça sua vida.
Sua finalidade: a sua liberdade,
que foi perdida, subtraída;
e quer provar a si mesmo que realmente mudou,
que se recuperou e quer viver em paz,
não olhar para trás,
dizer ao crime: nunca mais!

O que levava aquele homem a ser preso? Já na primeira estrofe, temos algumas dicas sobre a trajetória do personagem principal:

Pois sua infância não foi um mar de rosas, não.
Na Febem, lembranças dolorosas, então.

O dinheiro aparece como solução para uma vida paupérrima. Mas como ganhar dinheiro?

Sim, ganhar dinheiro, ficar rico, enfim.
Muitos morreram sim, sonhando alto assim,

A opção pelo crime é compreensível graças às péssimas condições de vida:

me digam quem é feliz,
quem não se desespera vendo, nascer seu filho no berço da miséria.
Um lugar onde só tinham como atração: o bar, e o candomblé pra se tomar a benção.
Esse é o palco da história que por mim será contada.
...um homem na estrada.

Na segunda estrofe, Mano Brown descreve o cenário da história que está contando, aquele lugar onde só “tinham como atração: o bar, e o candomblé pra se tomar a benção”. Mano Brown foi, ele mesmo, inquilino de um pai de santo em sua infância do qual se lembra com muito carinho, como disse ao programa Ensaio da TV Cultura em 2003.

Como é o espaço habitado pelo Homem na Estrada, como é “a quebrada”?

Equilibrado num barranco incômodo, 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, filhos da puta!

Além da falta de urbanização, do perigo da enchente, do descaso do poder público, retratado na figura do IBGE, nesse espaço ainda se convive com uma violência brutal e desmedida:

Acharam uma mina morta e estuprada, deviam estar com muita raiva.
"Mano, quanta paulada!".
Estava irreconhecível, o rosto desfigurado.
Deu meia noite e o corpo ainda estava lá, coberto com lençol, ressecado pelo sol, jogado.
O IML estava só dez horas atrasado.

Como lidar com esse lugar tão miserável, abandonado pelo poder público e violento?
A resposta, repetida a seguir, já fora dada na primeira estrofe, mas é aprofundada agora:

Sim, ganhar dinheiro, ficar rico, enfim.
Quero que meu filho nem se lembre daqui, tenha uma vida segura.
Não quero que ele cresça com um "oitão" na cintura e uma "PT" na cabeça.

O protagonista sabe que pra fugir dessa situação de brutal pobreza e violência, deve ganhar dinheiro. Mas como ganhar dinheiro?

E o resto da madrugada sem dormir, ele pensa o que fazer para sair dessa situação.
Desempregado então.
Com má reputação.

Viveu na detenção.
Ninguém confia não.
...e a vida desse homem para sempre foi danificada.
Um homem na estrada...
Um homem na estrada..

O estigma de ex-presidiário diminui as chances de conseguir um trabalho formal. O Estado não garante os direitos básicos de moradia, segurança e educação, mas é ágil ao punir aqueles que não cumprem, por exemplo, o dever de respeitar a propriedade privada alheia. E, uma vez punido, o estigma que isso acarreta fará com que cada vez mais o crime seja a única maneira de sobrevivência de uma considerável parcela da população.

O Homem na Estrada, recém-saído da cadeia, já está se acostumando novamente à quebrada:

Amanhece mais um dia e tudo é exatamente igual.
Calor insuportável, 28 graus.
Faltou água, já é rotina, monotonia, não tem prazo pra voltar, hã! já fazem cinco dias.
São dez horas, a rua está agitada, uma ambulância foi chamada com extrema urgência.
Loucura, violência exagerada. Estourou a própria mãe, estava embriagado.
Mas bem antes da ressaca ele foi julgado.
Arrastado pela rua o pobre do elemento, o inevitável linchamento, imaginem só!
Ele ficou bem feio, não tiveram dó.

Mais uma vez o poder público é omissivo. O direito fundamental de saneamento básico não está garantido às pessoas que moram naquele lugar. A violência, recorrente, dessa vez é motivada pelo álcool, uma droga legalizada e taxada pelo mesmo Estado que não faz nada diante da recorrente falta de água. O criminoso que bateu na mãe não foi punido pelo Estado ausente, mas sim pelos próprios moradores. O narrador, a seguir, faz uma reflexão sobre as drogas e sobre a hipocrisia da elite no que se refere a essa questão:

Os ricos fazem campanha contra as drogas e falam sobre o poder destrutivo delas.
Por outro lado promovem e ganham muito dinheiro com o álcool que é vendido na favela.

Já cansado desse cenário, o protagonista sai para dar um passeio:

Não acredita no que vê, não daquela maneira:
crianças, gatos, cachorros disputam palmo a palmo seu café da manhã na lateral da feira.
Molecada sem futuro, eu já consigo ver, só vão na escola pra comer, apenas nada mais. Como é que vão aprender sem incentivo de alguém, sem orgulho e sem respeito,
sem saúde e sem paz.

Mais uma vez, a miséria. E como esperar que essas pessoas saiam dessa condição miserável sem que o Estado lhes garanta os mínimos direitos previstos na constituição? A saída é ganhar dinheiro. A questão que resta é: como? Talvez com o tráfico de drogas.

Um mano meu tava ganhando um dinheiro,
tinha comprado um carro, até rolex tinha!
Foi fuzilado a queima roupa no colégio, abastecendo a playboyzada de farinha.
Ficou famoso, virou notícia, rendeu dinheiro aos jornais, hu!, cartaz à policia.
Vinte anos de idade, alcançou os primeiros lugares... superstar do Notícias Populares!

O crime pode ser uma solução rápida, mas afirma a obra do grupo que o mesmo Estado que é ausente pra prover os direitos, é rápido e eficaz pra punir os delitos – inclusive desrespeitando outros direitos, como o direito à vida. A mídia e a polícia lucram com o assassinato do delinquente. A mídia e a polícia aparecem como tecnologias distintas que servem ao mesmo “sistema” (ou estrutura, ou sociedade). Depois desse exemplo pessoal sobre o fracasso na tentativa de ganhar dinheiro por meios ilícitos, Mano Brown faz uma análise estrutural do tráfico na periferia:

Uma semana depois chegou o crack, gente rica por trás, diretoria.
Aqui, periferia, miséria de sobra.
Um salário por dia garante a mão-de-obra.
A clientela tem grana e compra bem, tudo em casa, costa quente de sócio.
A playboyzada muito louca até os ossos!
Vender droga por aqui, grande negócio.
Sim, ganhar dinheiro ficar rico enfim,
Quero um futuro melhor, não quero morrer assim,
num necrotério qualquer, como indigente, sem nome e sem nada,
o homem na estrada.

O indivíduo, massacrado pela sociedade, espera pelo menos ver garantido seu direito a um enterro digno.

A “quebrada”, que na estrofe anterior estava um tédio, está movimentada agora:

Assaltos na redondeza levantaram suspeitas,
logo acusaram a favela para variar,
E o boato que corre é que esse homem está com o seu nome lá na lista dos suspeitos,
pregada na parede do bar.

Depois dos assaltos, a polícia vai à favela procurar os que têm antecedentes criminais, estigmatizados como o Homem na Estrada. Mas ele ainda não sabe disso:

A noite chega e o clima estranho no ar,
e ele sem desconfiar de nada, vai dormir tranquilamente,
mas na calada, caguetaram seus antecedentes.
Como se fosse uma doença incurável, no seu braço a tatuagem: DVC, uma passagem , 157 na lei...
No seu lado não tem mais ninguém.

A Justiça Criminal é implacável.
Tiram sua liberdade, família e moral.
Mesmo longe do sistema carcerário, te chamarão para sempre de ex presidiário.

É a prisão perpétua à brasileira.

Não confio na polícia, raça do caralho.
Se eles me acham baleado na calçada, chutam minha cara e cospem em mim é..
eu sangraria até a morte... Já era, um abraço!..
Por isso a minha segurança eu mesmo faço.

Mais uma vez, o Estado deturpa seus serviços. A polícia, que deveria proteger, ataca.

A narrativa chega ao fim:

É madrugada, parece estar tudo normal.
Mas esse homem desperta, pressentindo o mal, muito cachorro latindo.
Ele acorda ouvindo barulho de carro e passos no quintal.
A vizinhança está calada e insegura, premeditando o final que já conhecem bem.
Na madrugada da favela não existem leis, talvez a lei do silêncio, a lei do cão talvez.
Vão invadir o seu barraco, "É a polícia!"
Vieram pra arregaçar, cheios de ódio e malícia, filhos da puta, comedores de carniça!
Já deram minha sentença e eu nem tava na "treta", não são poucos e já vieram muito loucos.
Matar na crocodilagem, não vão perder viagem, 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.
É o que eles querem: mais um "pretinho" na Febem.

No espaço habitado pelo Homem na Estrada, não precisa ser culpado para ser punido.
Basta parecer culpado: parecer culpado é ser negro e morar na periferia, como sustenta o pensamento racista que ampara o trabalho da polícia. O Homem na Estrada conhece as regras: ele sabe que não adianta ser inocente, já que mora no lugar errado, tem a cor errada e a trajetória errada. Ele percebe que já estava sentenciado e decide resistir à prisão numa tentativa vã de não deixar que a sociedade (ou a estrutura) se retroalimente. Ele, que na primeira estrofe estava na FEBEM, quer intervir para que esse não seja o futuro de seu filho,

para que o menino não seja o novo Homem na Estrada, não seja mais um indivíduo destruído pela sociedade.

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... bang! bang! bang!

Antes da morte, o Homem na Estrada percebe que o sonho de ganhar dinheiro para sair da miséria é irrealizável. Ouvimos barulhos de tiros e depois a voz de um locutor:

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".

Em "Homem na estrada" se vê um Estado que nega direitos, cobra deveres, pune demasiadamente e ainda tem o poder de, através da mídia, escrever a verdade que melhor lhe convier. A sociedade esmaga o indivíduo: a máquina de moer gente mói mais um.

“Capítulo 4, versículo 3”: a tomada de consciência sobre o funcionamento da máquina

“Capítulo 4, Versículo 3”, lançada quatro anos depois de “Homem na Estrada”, é, uma das músicas mais famosas do disco mais vendido dos Racionais MC'S, o *Sobrevivendo no inferno*. A canção começa com alguns dados:

"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

Depois dessa introdução estatística, o narrador, Mano Brown, começa uma apresentação:

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
É 100% veneno

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 muito
munição
Na queda ou na ascensão minha atitude vai além
E tenho disposição pro mal e pro bem

Talvez eu seja um sádico
 Um anjo
 Um mágico
 Juiz ou réu
 Um bandido do céu
 Malandro ou otário
 Padre sanguinário
 Franco atirador se for necessário
 Revolucionário
 Insano
 Ou marginal
 Antigo e moderno
 Imortal
 Fronteira do céu com o inferno
 Astral imprevisível
 Como um ataque cardíaco

No verso
 Violentemente pacífico
 Verídico
 Vim pra sabotar seu raciocínio
 Vim pra abalar o seu sistema nervoso e sanguíneo
 Pra mim ainda é pouco
 Brown cachorro louco
 Número 1 dia
 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

O narrador tem uma missão, sua palavra tem muita força e sua atitude servirá tanto na glória quanto na derrota. Isto posto, ele confunde o receptor com mensagens contraditórias, onde representa a si mesmo como juiz ou réu, bandido do céu, malandro ou otário. Talvez ele seja tudo, talvez ele não seja nada. E a forma escolhida para sustentar sua auto-definição é a inconstância. Esta apresentação é a estratégia do narrador para confundir quem espera respostas fáceis e definições claras: afinal, ele veio pra “sabotar raciocínios” e “confundir sistemas nervosos e sanguíneos”.

Faz frio em São Paulo
 Pra mim tá sempre bom
 Eu tô na rua de bombeta e moletom
 Dimdim dom
 Rap é o som
 Que emana no opala marrom
 E aí
 Chama o Guilherme
 Chama o Vander
 Chama o Dinho
 E o Gui
 Marquinho chama o éder, vamo aí
 Se os outros manos vem, pela ordem tudo bem
 Melhor
 Quem é quem no bilhar no dominó

 Colô dois manos
 Um acenou pra mim
 De jaco de cetim
 De tênis, calça jeans

 Ei Brown, sai fora
 Nem vai, nem cola
 Não vale a pena dar idéianesses tipo aí
 Ontem à noite eu vi na beira do asfalto

Tragando a morte, soprando a vida pro alto
 Ó os cara só a pó, pele o osso
 No fundo do poço, mó flagrante no bolso

 Veja bem, ninguém é mais que ninguém
 Veja bem, veja bem, eles são nosso 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
 Você fuma o que vem
 Entope o nariz
 Bebe tudo o que vê
 Faça o diabo feliz
 Você vai terminar tipo o outro mano lá
 Que era um preto tipo a
 E nem entrava numa
 Mó estilo
 De calça Calvin Klein
 E tênis puma
 Um jeito humilde de ser

No trampo e no rolê
Curtia um funk
Jogava uma bola
Buscava a preta dele no portão da escola
Exemplo pra nós, mó moral, mó ibope
Mas começou colar com os branquinhos do
shopping
"Aí já era"
Ih mano outra vida, outro pique
Só mina de elite
Balada, vários drink
Puta de butique
Toda aquela porra
Sexo sem limite
Sodoma e gomorra

Faz uns nove anos
Tem uns quinze dias atrás eu vi o mano
Cê tem que vê
Pedindo cigarro pros tiozinho no ponto
Dente tudo zoado
Bolso sem nenhum conto
O cara cheira mal
As tia sente medo
Muito louco de sei lá o quê logo cedo
Agora não oferece mais perigo
Viciado,
Doente,
Fudido:
Inofensivo

É um dia comum na “quebrada”. O narrador, que escuta música com seus amigos, é cumprimentado por dois conhecidos, viciados em crack. Diante da sugestão preconceituosa de ignorá-los, ele faz questão de reafirmar que o fato estar viciado não faz com que “os irmãos” sejam piores. O crack aparece, na obra dos Racionais MC’S, como mais uma tecnologia com a qual a “sociedade” destrói “indivíduos” negros e periféricos, de transformar possíveis agentes transformadores da realidade em seres inofensivos.

Um dia um PM negro veio embaçar
E disse pra eu me pôr no meu lugar
Eu vejo um mano nessas condições: não dá
Será assim que eu deveria estar?
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
Minha palavra alivia sua dor
Ilumina minha alma
Louvado seja o meu senhor
Que não deixa o mano aqui desandar ah
E nem sentar o dedo em nenhum pilantra
Mas que nenhum filha da puta ignore a minha lei
Racionais capítulo 4 versículo 3

O demônio pode ser pensado como a força estruturante que destrói a vida dos indivíduos. Nestes termos, seria o equivalente de “sistema”, “capitalismo” ou “sociedade”. O *rap* é um antídoto: pode ajudar os indivíduos a não serem destruídos pela sociedade.

Quatro minutos se passaram e ninguém viu
O monstro que nasceu em algum lugar do Brasil

Talvez o mano que trampa de baixo de um carro sujo de óleo
 Que enquadra o carro forte na febre com sangue nos olhos
 O mano que entrega envelope o dia inteiro no sol
 Ou o que vende chocolate de farol em farol
 Talvez o cara que defende o pobre no tribunal
 Ou que procura vida nova na condicional
 Alguém num quarto de madeira lendo à luz de vela
 Ouvindo um rádio velho no fundo de uma cela
 Ou da família real de negro como eu sou
 Um príncipe guerreiro que defende o gol

“Monstro” é uma forma de se referir a uma pessoa digna de admiração, uma pessoa que tem muito “conceito”, um “guerreiro”. Aqui, os “monstros” são os trabalhadores informais, aqueles que tentam se instruir apesar das condições de pobreza, o detento ouvindo música. Aquelas personagens que costumam ser representados como pouco valiosos pela literatura brasileira contemporânea aparecem como dignos de respeito e admiração na obra dos Racionais MC’S. O “príncipe guerreiro que defende o gol” é Edinho, filho de Pelé, que jogou como goleiro no Santos nos anos 1990, time pelo qual o Mano Brown torce. Na figura de Edinho, a sinalização de que a aliança racial não pressupõe a de classe.

E eu não mudo mas eu não me iludo
 Os mano cu-de-burro têm, eu sei de tudo
 Em troca de dinheiro e um carro bom
 Tem mano que rebola e usa até batom
 Varios patrícios falam merda pra todo mundo rir
 Ah ah, pra ver Branquinho aplaudir
 É, na sua área tem fulano até pior
 Cada um, cada um: você se sente só

Nessa parte, um traço da primeira fase dos Racionais: a postura inquisitiva, condenatória, de comportamentos moralmente inadequados aos negros, como a subserviência aos brancos. Muito similar ao discurso de Malcolm X, proferido em 1963, na Universidade de Michigan:

“Então há dois tipos de negro... A maioria conhece o velho tipo que... nos tempos da escravidão ele era chamado de “Pai Thomás”. Era o negro d casa. E nos tempos da escravidão havia dois negros. Havia o negro da casa e o negro do campo. O negro da casa geralmente vivia perto do senhor. Vestia-se como o senhor. Usava as roupas velhas do senhor. Comia a comida que o senhor deixava na mesa. E morava na casa do senhor... ele sempre se identificava com as mesmas opiniões que seu senhor se identificava. Quando o senhor dizia: “Temos comida boa”, o negro da casa dizia: “Sim, temos bastante comida boa”... Quando o senhor adoecia, o negro da casa identificava-se tanto com o senhor que dizia: “Qual é o problema, patrão, estamos doentes?”... Mas havia o outro negro do campo. O negro da casa era minoria. As massas – os negros do campo eram as massas. Eram a maioria. Quando o senhor adoecia,

eles rezavam para que ele morresse. Se a casa pegasse fogo, eles rezavam para que o vento aticasse a brasa”. (Malcolm X *apud* Marable, 2013, p. 259)

Tem mano que te aponta uma pistola e fala sério
Explode sua cara por um toca-fita velho
Click pláplápláu 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

A droga, novamente, é apresentada como uma tecnologia da sociedade para destruir os indivíduos negros e periféricos, causando a falta da identidade racial na “quebrada” e a decorrente violência entre “manos”.

Para os manos da Baixada Fluminense à Ceilândia
Eu sei, as ruas não são como a disneylandia
De Guaianazes ao extremo sul de santo amaro
Ser um preto tipo A custa caro

Mano Brown sugere uma aliança entre as periferias de todo o Brasil, uma união entre aqueles indivíduos contra os quais se posiciona a sociedade.

É foda, foda é assistir a propaganda e ver
Não dá pra ter aquilo pra você

Diferentemente do Homem na Estrada, agora o narrador já sabe que não dá pra ter aquilo que a propaganda oferece. Não, pelo menos, por meios legais:

Playboy folgado 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

O crime mostra-se mais rentável que a condição de pedinte. Mas o narrador não opta por nenhuma das duas, como veremos a seguir:

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 narrador comemora o fato de ainda estar vivo, contrariando as estatísticas. Ele não precisa (o que não quer dizer que ele não *quer*) de status, nem fama. Ele não é seduzido pelo estilo de vida e pelos bens de consumo que o capitalismo propagandeia. Entendeu a lógica perversa da sociedade racista e não está sozinho: são 50 mil indivíduos contra a sociedade que os criou.

Aqui o indivíduo, conscientizado, entendeu as armadilhas da sociedade e não se deixou destruir: a máquina de moer gente não moeu o narrador.

“Vida loka parte 2”: a ascensão social

O disco *Nada como um dia após o outro dia*, de 2002, é onde aparece pela primeira vez a idéia da “vida loka” como central no discurso da banda. Como já disse, a vida não é constante como o fluxo de um rio, mas cheia de movimentos irregulares como o mar, com suas marés altas, baixas, suas ressacas e tsunamis. Mano Brown não é um poeta que tema a contradição, muito pelo contrário, ele brinda à inconstância. Como veremos em “Vida loka parte 2”.

Firmeza total, mais um ano se passando
Graças a Deus a gente tá com saúde aí moro?
Muita coletividade na quebrada, dinheiro no bolso
Sem miséria, e é nós...
Vamos brindar o dia de hoje
Que o amanhã só pertence a Deus, a vida é loka.

Esse dinheiro no bolso do narrador corresponde à ascensão econômica que o autor teve com o sucesso do disco anterior, *Sobrevivendo no inferno*. Faz-se referência a essa melhor condição financeira graças ao compromisso dos Racionais de falar sobre o momento presente – única forma de respeitar a imprevisibilidade e inconstância da vida. Os Racionais MC'S, agora, são homens negros do gueto que ganharam dinheiro com seu trabalho e estão dispostos a refletir sobre a “vida loka”:

Tudo, tudo, tudo vai, tudo é fase irmão,
Logo mais vamo arrebentar no mundão,
De cordão de elite, 18 quilates,
Poê no pulso, logo Breitling,
Que tal? tá bom?
De lupa Bausch&Lomb, bombeta branco e vinho,
Champagne para o ar, que é pra abrir nossos caminhos,
Pobre é o diabo, eu odeio a ostentação,
Pode rir, ri mais não desacredita não.

A narrativa parte da constatação da inconstância da vida que, por sua imprevisibilidade, só pode ser enfrentada pelo *movimento*, e mostra otimismo quanto ao futuro, onde as condições materiais serão melhores para todos, e não apenas para os músicos de sucesso. É possível ter acesso aos bens de consumo, desde que sem ostentação – mais uma inconstância – e essa “contradição” não tira a seriedade do discurso, avisa o narrador. É mais uma vez a lógica do acoplamento – e a recusa de escolher um lado entre dois extremos – funcionando na obra dos Racionais MC'S.

É só questão de tempo, o fim do sofrimento,

Mano Brown se refere ao ano em que esta música foi lançada, 2002, como “o ano que não deveria ter acabado”. Em 2002, o candidato que Brown apoiara nas três últimas eleições, Luiz Inácio Lula da Silva, do Partido dos Trabalhadores, fora finalmente eleito presidente da República; o time de futebol para o qual torce, o Santos, fora campeão nacional e os Racionais MC'S lançaram um disco duplo, depois de cinco anos sem lançamento de inéditos. Este otimismo aparece em suas canções.

Um brinde pros guerreiro, zé povinho eu lamento,
Vermes que só faz peso na terra.
Tira o zóio.
Tira o zóio, vê se me erra,

Os “guerreiros” são os que se mantêm em “movimento”, enquanto o “zé povinho” segue parado. Diante da inconstância da vida, a única alternativa é se movimentar: por isso o respeito aos guerreiros e o desprezo ao zé povinho.

Mesmo em um momento mais otimista, o narrador não esqueceu das suas angústias:

Eu durmo pronto pra guerra,
E eu não era assim, eu tenho ódio,
E sei que é mau pra mim,

A sua auto-representação, aqui, não é a do *gangsta rap*, com seus narradores hiper-masculinizados e violentos. Muito pelo contrário, o narrador apresenta a sua sensibilidade – que é uma atitude ousada em um campo machista como o rap.

Vida lokacabulosa,
O cheiro é de pólvora,
E eu prefiro rosas.
E eu que...e eu que...
Sempre quis um lugar,
Gramado e limpo, assim, verde como o mar,
Cercas brancas, uma seringueira com balança,
Disbicando pipa, cercado de criança...

A seguir entra em cena uma personagem que passará a ser recorrente na obra dos Racionais. Uma espécie de grilo falante, de consciência externa de Mano Brown, cantado pelo mesmo, com uma voz anasalada, que interrompe o sonho do narrador:

How...how Brown
Acorda sangue bom,
Aqui é capão redondo, tru
Não pokemon,
Zona sul é o invés, é stress concentrado,
Um coração ferido, por metro quadrado...

A presença do grilo falante muda a narrativa otimista do narrador, e ele passa a falar do seu lado mais pessimista e amargurado, como quem acorda de um sonho bom para uma realidade ruim:

Quanto, mais tempo eu vou resistir,
Pior que eu já vi meu lado bom na U.T.I,
Meu anjo do perdão foi bom,
Mas tá fraco,
Culpa dos imundo, do espírito opaco.

E fala sobre dinheiro:

Eu queria ter, pra testar e vê,
Um malote, com glória, fama,
Embrulhado em pacote,
Se é isso que cêis quer,
Vem pegar.
Jogar num rio de merda e ver vários pular,
Dinheiro é foda,
Na mão de favelado, é mó guela,
Na crise, vários pedra, 90 esfarela.
Eu vou jogar pra ganhar
Meu Money vai e vem
Porém, quem tem, tem,
Não cresço o zóio em ninguém,

O narrador não inveja o dinheiro de ninguém, mas quer ganhar o seu.

A inconstância central na obra do grupo se mostra, nesta canção, também na forma. Otimismo e pessimismo, angústia e felicidade, estão lado a lado, estrofe a estrofe. Agora, por exemplo, reaparece um narrador mais otimista, pensando nas boas relações que o dinheiro poderia lhe oferecer:

O que tiver que ser,
Será meu,
Tá escrito nas estrelas,
Vai reclamar com Deus.
Imagina nós de Audi,
Ou de citrôen,
Indo aqui, indo ali,
Só pam,
De vai e vem,
No Capão, no Apurá, vô colar,
Na pedreira do São Bento,
Na fundão, no pião,
Sexta-feira.
De teto solar,
O luar representa,
Ouvindo Cassiano,
Ha.
Os gambé não güenta.

O dinheiro não interessa com substância: como instrumento que permitiria ao narrador começar uma outra vida, fincada em outras regras, talvez morando em um bairro nobre, com carro blindado. O dinheiro serve, aqui, para fortalecer relações, com a de um passei noturno, em um bom carro, com um amigo pela “quebrada”. Este é mais um argumento a favor da inconstância: para os Racionais MC’S, as relações são mais importantes que as substâncias.

Mas se não der,
Nêgo,
O que é que tem,
O importante é nós aqui,
Junto ano que vem

Novamente, o narrador se mostra esperançoso.

O caminho,
Da felicidade ainda existe,
É uma trilha estreita,
Em meio a selva triste.

Ser feliz não é fácil, mas tampouco é impossível.

Quanto cê paga,
Pra vê sua mãe agora,
E nunca mais ver seu pivete,
Ir embora,
Dá a casa, dá o carro,
Uma glock, e uma fal,
Sobe cego de joelho,
Mil e cem degraus.

As pessoas continuam valendo mais que as coisas, que o dinheiro. Uma mãe que já se foi, um filho, se pudessem voltar, valeriam a soma de todas as coisas e crenças.

Quente é mil grau,
O que o guerreiro diz,
O promotor é só um homem,
Deus é o juiz.
Enquanto Zé Povinho,
Apedrejava a cruz,
E o canalha, fardado,
Cuspiu em Jesus.
Oh...
Aos 45 do segundo arrependido,
Salvo e perdoado,
É Dimas o bandido.
É loko o bagulho,
Arrepiá na hora
Oh
Dimas, primeiro vida loka da história.
Eu digo.
Glória...glória...
Sei que Deus tá aqui.
E só quem é,
Só quem é vai sentir.
E meus guerreiro de fé,

Quero ouvir...quero ouvir...
E meus guerreiro de fé,
Quero ouvir...irmão...

Maria Rita Kehl diz que o Deus das letras dos Racionais serve como um pai que eles não tiveram, nem pessoalmente, nem socialmente. Mano Brown é filho de mãe solteira e mora em um país sem pais fundadores consensuais, como Abraham Lincoln nos Estados Unidos. Além disso, para a autora, a essa parte da população para a qual a justiça do homem atua sempre contra, Deus aparece também como a *justiça justa*, que não julga raça, classe. O narrador defende a existência dessa justiça que trata os desiguais com desigualdade, que perdoou o ladrão São Dimas, o primeiro vida loka da história.

Programado pra morrer nós é,
Certo é...certo...é crer no que der...

Uma das poucas constantes da existência é a certeza da morte.

Não é questão de luxo,
Não é questão de cor,
É questão que fartura,
Alega o sofredor.
Não é questão de preza, nêgo
A ideia é essa,
Miséria, traz tristeza, e vice-versa,
Inconscientemente,
Vem na minha mente inteira,
a loja de tênis,
O olhar do parceiro feliz,
De poder comprar,
O azul, o vermelho,
O balcão, o espelho,
O estoque, a modelo.
Não importa,
Dinheiro é puta,
E abre as portas,
monte o castelo de areia quem quiser.

O dinheiro serve para fortalecer a relação com um amigo e também como uma vingança racial, combatendo um pensamento que submete o racismo ao preconceito de classe:

Preto e dinheiro,
São palavras rivais,
É,
Então mostra pra esses cú,
Como é que faz.

Um corte abrupto e a cena de um enterro:

O seu enterro foi dramático,
Como um blues antigo,
Mas tinha estilo,
Me perdoe, de bandido.
Tempo pra pensar,
Quer parar,
Que cêquê?
Viver pouco como um rei,
Ou muito, como um Zé?

Aqui, o narrador não está dizendo ao seu ouvinte, o que ele deve fazer, como fazia na primeira fase dos Racionais. Está, apenas, problematizando a relação entre morte e dinheiro e pedindo pra que seu interlocutor pense sobre isso. Depois, fincado em uma esperança estruturalista, especula:

Às vezes eu acho,
Que todo preto como eu,
Só quer um terreno no mato,
Só seu.
Sem luxo, descalço, nadar num riacho,
Sem fome,
Pegando as fruta no cacho.
Aí truta, é o que eu acho,
Quero também,
Mas em São Paulo,
Deus é uma nota de 100,

Mano Brown tem dito em entrevistas recentes que o grande problema do Brasil é não ter feito a reforma agrária. Aliado do Movimento dos Trabalhadores Sem Teto (MTST) em São Paulo, gravou o clipe da música “Marighella” na Ocupação Mauá, uma das mais antigas e atuantes ocupações de imóveis abandonados no Brasil. Mas antes dessa reforma agrária, que resolveria os problemas de todos os negros, quem continua ditando as regras é o dinheiro – dinheiro que os Racionais ganharam e não negaram.

porque o guerreiro de fé nunca gela,
Não agrada o injusto, e não amarela,
O Rei dos reis, foi traído, e sangrou nessa terra,
Mas morrer como um homem é o prêmio da guerra,
Mas Óh,
Conforme for, se precisa, afoga no próprio sangue, assim será,
Nosso espírito é imortal, sangue do meu sangue,
Entre o corte da espada e o perfume da rosa,
Sem menção honrosa, sem massagem."
A vida é lokanêgo,
93

E nela eu tô de passagem.
À Dimas o primeiro.
Saúde guerreiro!
Dimas... Dimas... Dimas...

A inconstância da vida loka fez com que o narrador, nascido e criado na extrema pobreza, conseguisse ascender financeiramente com o seu trabalho. Mesmo assim, ele já escolheu um lado. Este indivíduo, que sobreviveu aos ataques da sociedade, está decidido a, empoderado, atacar as estruturas.

“Mente do vilão”: a vitória da gente contra a máquina

Depois de 10 anos sem lançar um disco de inéditas, os Racionais MC’S voltaram à cena com o lançamento de dois videoclipes de músicas inéditas: “Marighella” e a “Mente do vilão”.

“Mente do vilão” começa com uma declamação de Mano Brown. Du Bronks e Dom Pixote, outros dois MC’S paulistanos, são coautores. Como é prática no *rap* que cada um cante a parte da letra que escreveu, e como me importa apenas o movimento teórico no texto dos Racionais MC’S, vou trabalhar aqui apenas a parte escrita e cantada por Mano Brown:

A primeira frase já sinaliza a filosofia da nova fase e a mudança de linguagem pertinente à nova filosofia:

Fértil como terra preta é a mente do vilão
Quem vem lá? 6 função, vindo de Galachão.

Ficará frustrado quem espera já saber como ou sobre o que o narrador, agora mais enigmático do que nunca, escreverá. Esta narrativa começa apenas sinalizando qual é o cenário sobre o qual versará, estratégia bem diferente da empregada em “Homem na estrada” e “Capítulo 4, Versículo 3”, e apostando nas imagens. “Função” é sinônimo de “correria”, e “galachão” é o Ford Galaxy, um carro antigo, grande, que é popular entre os *rappers*. O narrador anuncia que vê um carro com seis homens dentro.

A música começa com o refrão, que é uma sinalização para quem tiver dificuldade de compreender o texto – por não ter domínio de todo o vocabulário utilizado, por não pertencer ao mesmo espaço social do narrador:

Você não sabe de onde eu vim
Você não sabe o que é sofrer
Cosa Nostra tá chegando aí
E todo mundo vai saber

Cosa Nostra é o nome da empresa de propriedade dos Racionais MC'S. Ciente de que sua música, já há um certo tempo, também é ouvida por pessoas que não estão familiarizadas com a vida na periferia, o narrador se refere a esse público – que não o conhece, não sabe de onde ele veio e, assim, é incapaz de compreender o seu sofrimento.

E no princípio era trevas, no início do início
Um cego leva a um passo do precipício
Não de som nem de erva, louco de solidão

Interpreto esta outra imagem, de um líder cego, louco de solidão, que guia as pessoas próximo a um precipício em relação com as próprias estratégias que Mano Brown, como escritor, já utilizou. Na primeira fase, ele falava como um líder, como uma voz capaz de educar e instruir as pessoas. Na terceira fase, ele fala como um parceiro, alguém que está ao lado, e não acima, do seu ouvinte. Dividindo a caminhada.

No princípio era trevas, Malcom foi Lampião
Lâmpadas para os pés, negros do dois mil e dez
Fã de Mumia Abu Jamal, Osama, Sadã, Al-Qaeda, Talibã Iraque, Vietnã
Contra os boys, contra o GOE, contra a Ku-Klux-Klan

Nem líder – posição que já rejeitou em diversas entrevistas, nem liderado. O narrador reafirma sua opção política nominando os militantes que admira, que lhe servem mais de inspiração do que como um farol. O narrador inspira-se em Mumia Abu Jamal – radialista condenado à prisão perpétua por ser membro do grupo revolucionário Panteras Negras, nos anos 1970, e cita Osama Bin Laden, Talibã, Iraque, Vietnã, que têm em comum o fato de terem se posicionado contra o imperialismo norte-americano. A opção política é uma das constantes em todas as fases do grupo e nesta canção, mesmo estando a linguagem mais codificada, o narrador reafirma seu compromisso contra a desigualdade (“contra os boys”) e contra o racismo (“contra a KluKluxKlan”), e contra a polícia (G.O.E é a sigla de Grupo de Operações Especiais da Polícia Civil do Estado de São Paulo) que tem um papel ativo na manutenção da desigualdade e do racismo.

E eu já pan, de manhã, dando um pelé nos Rocam
Pé-de-porco é pé frio, dos seis é meia de lã
(hã,hãhãhã,hã,hã)
E o blunt é de maçã, tá firmão, tá suave, sem flagrante na nave

Blunt é um papel especial para enrolar cigarros de maconha. O narrador já fuma pela manhã, sem ser pego pela polícia.

Sou crioulo, sou chave, e elas gostam assim
Não ando sozinho, sabe, tenho vários por mim

Chama a atenção das mulheres e tem vários amigos.

Olha! enquadraram os patrícios, vixe, o molho azedou
Abandonaram o Peugeot, pularam o muro a milhão

No videoclipe desta canção, neste momento Mano Brown vê, de seu carro, a polícia enquadrando um carro de *playboys* que saem em fuga e pulam um muro. Esta imagem ganha em relevância por não ser ele quem está na condição de acossado pela polícia. Ele é apenas o observador dessa situação.

Só se for, vai que vai, os moleque é zicacarai, dá trabalho
Né? na selva a gente é o que é, porque não tem alarme bom quando o bom ladrão quer
Vocês dão taça de veneno e quer suflair?

Aqui se percebe uma outra constante no texto da banda: o crime como tentativa de ascensão social (que, como mostra o Homem na Estrada, costuma não funcionar) consequência das péssimas condições de vida a que estão submetidos os grupos oprimidos.

Fértil como terra preta é a mente do vilão,
Quem vem lá, seis função vindo de galachão
No coração da quebrada percorrendo as artérias
Vão, vão, nunca em vão, espalhando os sonhos em grãos
Na contenção sem férias, nem cor nem close, um alvo sem pose
Magrelo chavão desde os doze

O narrador volta à primeira imagem, dos seis homens dentro de um Ford Galaxy. Agora eles passeiam pela “quebrada”, com a missão de semear grãos de sonho – que é um dos mais consensuais objetivos do *rap* nacional desde o seu nascimento: servir como veículo de instrução, ensinar o povo oprimido a pensar politicamente, se conscientizar de sua raça, e sonhar com um futuro melhor.

Meu país demonstrou vergonha de ter minha cor
(hã,hã)
Seus cuzão, né pra qualquer um memo não

Nem mesmo a brutalidade do racismo à brasileira (estrutura) foi capaz de destruir o narrador (agência). Foi preciso ser forte para não se deixar destruir.

Enquanto há vanguarda negra e a vã filosofia sã
Fundão, meu divã
Inédito em avant premiere não durma no barulho
É a Banda Black Rio na porra do bagulho

Ao mesmo tempo em que a sociedade demonstra ter vergonha dos pretos e pardos, o *rap* se constrói como uma vanguarda negra que expressa uma filosofia sã e que reconstrói o passado de cor trazendo de volta à cena a Banda Black Rio, super importante no movimento dos bailes blacks dos finais dos anos 1970. Em a “Mente do vilão”, apesar das dificuldades, o indivíduo consegue, mais do que escapar da perseguição, vencer a sociedade que sempre o oprimiu.

As regras do jogo contra o jogo

Essa leitura da obra dos Racionais MC’S teve como objeto a questão indivíduo *versus* sociedade na obra dos Racionais MC’S. Na teoria da banda, a sociedade (máquina) atua contra os indivíduos historicamente marginalizados para manter as desigualdades sociais e evitar qualquer possibilidade de mobilidade social.

Desta forma, o grande objetivo dos indivíduos deve ser conseguir romper com essa lógica que mantém os negros e pobres em condição de subalternidade. Este objetivo não é fácil de ser alcançado: o “sistema”, nega aos oprimidos a possibilidade de ascensão através da educação formal, ao manter precário o ensino público nos espaços de periferia, da mesma forma que negou aos escravizados recém-libertos o acesso aos postos de trabalho e à educação. Diante dessa dificuldade, o crime aparece como uma armadilha, já que ao tentar sair da pobreza por meios ilícitos, o indivíduo é capturado pela mais eficaz das tecnologias da desigualdade: a polícia/justiça.

Em “Homem na Estrada” vemos em ação a sociedade (ou estrutura, ou “sistema”) destruindo um indivíduo. É a vitória da máquina de moer gente. O personagem principal está

condenado à morte desde que nasceu, e ele não percebe nada que possa fazer para evitar esse destino. Ao optar pelo crime para ascender socialmente, ele é preso. Ao sair da cadeia, com o estigma de ex-presidiário, está condenado a nunca mais conseguir um emprego formal.

Em “Capítulo 4 Versículo 3”, o narrador investiga o funcionamento da máquina, as drogas como tecnologias contra a periferia, a subserviência aos brancos, o crime como armadilha de captura. O narrador, que é o personagem principal, permanece vivo por não se deixar enganar pela narrativa da sociedade: de que o mais importante é *ter*, seja como for. Conscientizado do funcionamento da sociedade, este indivíduo não é derrotado por ela.

Em “Vida loka parte 2” o cenário já é outro: a missão de romper com a lógica estruturante que mantém os negros empobrecidos e marginalizados já foi, individualmente, cumprida. O narrador conseguiu ganhar dinheiro com o seu trabalho, assim, superou a condição de vida que estava historicamente determinada para ele. Depois desta árdua vitória, surgem novos questionamentos referentes à nova condição, e o narrador, que não foi destruído pela máquina, se esforça, agora, para não ser cooptado por ela. Esforço este que passa pela necessidade de utilizar o dinheiro não como um fim em si mesmo, mas como um novo mediador de antigas relações e, com ele, poder realizar sonhos materiais de amigos que não tiveram o mesmo destino, além de contribuir para o empoderamento coletivo da quebrada. (Os Racionais MC’S têm o seu escritório, seu estúdio e sua fábrica de roupas no bairro periférico do Capão Redondo, e apoiam outras ideias que enriquecem o bairro, como as lojas e projetos sociais do escritor Ferrez).

“Mente do vilão”, por fim, é a vitória do indivíduo contra a sociedade. O narrador é um sobrevivente vitorioso que mói a máquina com a sua mente de vilão, que assim como a vanguarda negra e a filosofia *sã*, é fruto da conscientização das periferias feita pelo rap nacional. A própria linguagem da canção, mais difícil de compreender, sinaliza nesse sentido: o narrador, mais do que nunca, fala como quer, e para quem quer.

Na questão do indivíduo versus sociedade, os Racionais MC’S percebem todos os mecanismos que o “sistema” utiliza para capturar e destruir os indivíduos marginalizados. O primeiro passo para reagir a esse movimento cruel, é se conscientizar sobre o funcionamento da máquina – que é, basicamente, excluir e marginalizar, para depois capturar e matar. O segundo passo é não cair nas armadilhas das drogas e do crime, pois elas facilitam a captura do indivíduo. Mesmo sabendo das restritas possibilidades de ascensão para os jovens negros de periferia (na canção “Negro drama”, Mano Brown as enumera: “Música, futebol, caralho...

eu também não consegui fugir”), os Racionais MC’S sugerem que os “manos” sigam sonhando, que não deixem suas mentes aprisionadas pelas estatísticas que são tão desfavoráveis. Caso consigam ascender, devem lutar para não serem cooptados. Caso não sejam cooptados, terão vencido a sociedade– que se organiza para manter os negros em condição de pobreza, subalternidade e marginalidade.

Enfim...

Este trabalho começou com um rápido panorama da literatura brasileira contemporânea, apontando para alguns problemas de representação que nela se mostram. Esclareci o que me motivou a escolher a narrativa dos Racionais MC'S como objeto e a empreender essa pesquisa em um departamento de Estudos Literários e a mistura de linguagens (literatura, música, dança e artes plásticas) que faz do *hip hop* um movimento artístico específico.

No primeiro capítulo, “Os Racionais MC'S e a música popular brasileira”, meu esforço foi no sentido de reconstruir, através de pesquisa historiográfica, o estado do campo da música no Brasil, a partir de 1964 – ano em que se instaurou a Ditadura Militar que, concordando com o sociólogo Renato Ortiz, foi responsável pela criação do mercado de bens simbólicos e da indústria cultural brasileira. Fiz a opção de reconstruir o estado do campo a partir das trajetórias de dois dos seus líderes, Caetano Veloso e Chico Buarque, inspirado pela teoria dos campos de Pierre Bourdieu. Utilizei o episódio recente da Associação Procure Saber para endossar a posição de líder que os dois compositores escolhidos ocupam entre os produtores de cultura no Brasil.

No segundo capítulo “A história negra de São Paulo e a música como resistência: contextualização, surgimento e estratégias dos Racionais MC'S”, utilizei um documentário dirigido por Mano Brown para contextualizar a banda dentro da história dos negros e negras de São Paulo e o uso da música como resistência através dos tempos. Depois, baseado em entrevistas e depoimentos dos integrantes, narrei como surgiu a banda, como ela se consagrou e quais estratégias foram utilizadas para garantir a eficácia de suas auto-representações e impor as suas imagens públicas a partir de suas decisões, sem necessitar da mediação da mídia.

Foi no terceiro capítulo, “As teorias dos Racionais MC'S”, que analisei as letras das canções da banda, propondo uma forma específica de apreender suas narrativas e teorias. Com a discussão sobre “Diário de um detento”, espero ter mostrado como essa canção embaralha ramos diversos do conhecimento (como a literatura, história, antropologia) para representar o Massacre do Carandiru. Discuti sobre como a inconstância (“vida loka”) e o movimento (“a correria”) estão presentes na teoria da banda e defendi que devemos pensar a obra levando em consideração a importância desses dois conceitos para a narrativa dos Racionais MC'S.

Empreendi, ainda, uma discussão sobre como se apresenta a relação indivíduo/sociedade na obra da banda. Escolhi quatro canções, de quatro momentos distintos, para pensar sobre essa questão: “Homem na estrada”, “Capítulo 4, versículo 3”, “Vida loka parte dois” e “Mente do vilão”.

Encerro, por enquanto, reiterando minha postura de tratar este trabalho como *uma* interpretação possível da narrativa, e não como a crítica definitiva e totalizante da obra da banda. Espero ter sido coerente na forma como apresentei os meus argumentos sobre essa banda e desejo, profundamente, que outras leituras sobre a obra dos Racionais MC’S, semelhantes ou diferentes da que apresentei, continuem a surgir na universidade – que só tem a ganhar ao se aliar com um texto tão potente, capaz de emocionar, divertir, conscientizar e politizar uma enorme parcela da população marginalizada nos últimos vinte e cinco anos.

Referências bibliográficas

- ARON, Raymond (2002). *As etapas do pensamento sociológico*. São Paulo: Martins Fontes.
- BOURDIEU, Pierre (1996). *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo, Companhia das Letras.
- _____ (2005). *Esboço de auto-análise*. São Paulo: Companhia das Letras.
- _____ (2011). *O senso prático*. Petrópolis: Vozes.
- CALADO, Carlos (1997). *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo, Editora 34.
- CARAMANTE, André (2013). “Os quatro pretos mais perigosos do Brasil”. *Revista Rolling Stone* ed. 86.
- _____ (2009). “Eminência Parda”. *Revista Rolling Stone* ed. 39. Dezembro de 2009)
- DALCASTAGNÈ, Regina (2012). *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo, Editora Horizonte / Rio de Janeiro, Editora da UERJ.
- EAGLETON, Terry (2006). *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes.
- GINZBURG, Carlo (1989). *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras.
- GRECCO, Anderson (2007). *Racionais MC's: música, mídia e crítica social em São Paulo*. Dissertação em História Social, PUC-SP.
- HALL, Stuart (2009). *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- KEHL, Maria Rita (1999). *Radicais, raciais, racionais: a grande fratria do rap na periferia de São Paulo*. São Paulo em Perspectiva, 13 (3). São Paulo.
- MARABLE, Manning(2011). *Malcolm X: uma vida de reinvenções*. São Paulo: Companhia das Letras.
- MARX, Karl (2008). *O 18 brumário de Luis Bonaparte*. São Paulo: Martin Claret.
- MELLO, Zuza Homem de (2003). *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: Ed. 34.
- MICELI, Sérgio (2003). “Bourdieu e a renovação da sociologia contemporânea da cultura”. *Tempo Social*. São Paulo.
- MIGNOLO, Walter (2001). “Lógica das diferenças e política das semelhanças: da literatura que parece história ou antropologia, e vice versa”. In. Chiappini, Ligia. Aguiar, Flávio Wolf de. *Literatura e história na América Latina*. São Paulo: Edusp.
- NASCIMENTO, Jorge Luiz do (2006). *Da ponte pra cá: os territórios minados dos Racionais MC'S*. *Revista Eletrônica de Estudos Literários*, a. 2, n. 2, Vitória - ES.
- ORTIZ, Renato (org) (2013). *A sociologia de Pierre Bourdieu*. São Paulo: Olho d'água.
- ORTIZ, Renato (1988). *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense.
- _____ (1985). *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense.
- ROSA, Waldemir (2006). *Homem preto do gueto: um estudo sobre a masculinidade no rap brasileiro*. Dissertação de mestrado em Antropologia Social. Universidade de Brasília. Brasília.
- SALLES, Êcio de (2004). “A narrativa insurgente do hip hop”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 24. pp. 89-109, Brasília, julho-dezembro de 2004.
- SCHWARZ, Roberto (2009). *Cultura e Política – São Paulo*: Paz e Terra.
- SEVERIANO, Jairo (1998). Mello, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras Vol. 2: 1958-1985*. São Paulo: Ed. 34.

- _____ (2008). *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Ed. 34.
- SILVA, Andressa Marques da (2013). Por uma promessa de vida mais viva: relações afetivas de mulheres negras no rap e no romance brasileiro contemporâneo. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília, Brasília.
- THOMPSON, John B (2013). *Mercadores de cultura: o mercado editorial no século XXI*. São Paulo: Ed. Unesp.
- VAZ, Sérgio (2013). *O colecionador de pedras*. São Paulo: Editora Global.
- VELOSO, Caetano (1997). *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras.
- VIANNA, Cíntia Camargo (2009). *Preto tipo A ou pardo tipo A? A construção de uma identidade étnico-cultural afirmativa na manifestação artística dos Racionais MC'S*. Olhares e trilhas. Ano X, n. 10, p. 21-32. Uberlândia - MG.
- _____ (2011). *Quais as possibilidades para a construção de uma literatura afro-brasileira: a representação do sujeito negro contemporâneo*. XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais: Diversidades e (Des)Igualdades. Salvador – BA.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo (2011). *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify.
- WACQUANT, Loic (2013). *Bourdieu 1993: um estudo de caso em consagração científica*. Revista Brasileira de Ciências Sociais Vol. 28 n° 83, p. 34-46. Outubro, 2013.
- _____ (2002). *O legado sociológico de Pierre Bourdieu: duas dimensões e uma nota pessoal*. Revista de Sociologia e Política n° 19, p. 95-110. Novembro de 2002.
- ZAPPA, Regina (1999). *Chico Buarque: para todos*. Rio de Janeiro: RelumeDumará / Prefeitura.

Sites acessados:

http://www.publicacoes.inep.gov.br/arquivos/%7B3D805070-D9D0-42DC-97AC-5524E567FC02%7D_MAPA%20DO%20ANALFABETISMO%20NO%20BRASIL.pdf

Acesso em 28 de novembro de 2013.

<http://blogdaboitempo.com.br/2014/02/26/golpe-de-1964-o-fracasso-de-uma-estrategia/>

Acesso em 28 de novembro de 2013.

<http://oglobo.globo.com/cultura/bessa-luis-ecad-etc-8174131#ixzz2IL5o4zhF>

Acesso em 28 de novembro de 2013.

<http://www.estadao.com.br/noticias/arteelazer,mudanca-no-direito-autoral-mobiliza-nata-da-mpb,1025580,0.htm> Acesso em 28 de novembro de 2013.

<http://www.migalhas.com.br/PI/99,MI188680,51045->

[Relacoes+entre+o+tema+das+biografias+e+a+Propriedade+Intelectual](#) Acesso em 28 de novembro de 2013.

<http://oglobo.globo.com/cultura/cordial-10348401#ixzz2ILOztTKf> Acesso em 28 de novembro de 2013.

<http://oglobo.globo.com/cultura/penso-eu-10376274> Acesso em 28 de novembro de 2013.

<http://oglobo.globo.com/opiniaopingo-nos-iis-10375852#ixzz2ILNt8SJt> Acesso em 28 de novembro de 2013.

http://www.chicobuarque.com.br/texto/artigos/mestre.asp?pg=artigo_lucidez.htm Acesso em 11 de abril de 2012.

<http://www.estadao.com.br/noticias/arteelazer,obra-recupera-a-historia-da-familia-de-chico-buarque,324705,0.htm> Acesso em 11 de abril de 2014.

<http://thmari.blogspot.com.br/2010/09/sergio-buarque-de-holanda-e-vinicius-de.html> Acesso em 11 de abril de 2014.

http://www.chicobuarque.com.br/texto/artigos/mestre.asp?pg=artigo_escritor.htm Acesso em 11 de abril de 2014.

<http://www.caetanoveloso.com.br/biografia.php> Acesso em 11 de abril de 2014.

<http://rioin.blogspot.com.br/2014/01/caetano-pede-para-sua-equipe-incluir-em.html?sref=fb> Acesso em 11 de abril de 2014.

<http://www.chicobuarque.com.br/texto/entrevistas/sbook.htm> Acesso em 11 de abril de 2014.

<http://www.ihu.unisinos.br/entrevistas/10607-rationais-mc%60s-e-a-critica-social-atraves-do-rap-e-do-hip-hop-entrevista-especial-com-anderson-grecco> Acesso em 5 de março de 2014.

<http://rollingstone.uol.com.br/edicao/edicao-86/edi-rock-defende-ida-globo-e-ressalta-que-veio-do-rap-de-raiz> Acesso em 5 de março de 2014.

<http://participeg1.globo.com/Noticias/Musica/0,,MUL169176-7085,00.html> Acesso em 5 de maio de 2014.

<http://rollingstone.uol.com.br/listas/os-100-maiores-discos-da-musica-brasileira/binada-como-um-dia-apos-o-outro-dia-i-rationais-mcs-2002-zambiab/> Acesso em 5 de maio de 2014.

<http://www.cultura.gov.br/ordem-do-merito-cultural-2006> Acesso em 6 de maio de 2014.

<http://rollingstone.uol.com.br/edicao/edicao-86/rationais-mcs-quatro-pretos-mais-perigosos-do-brasil?page=2> Acesso em 8 de maio de 2014.

<http://www.lollapaloozabr.com/2012/rationais-mcs-do-capao-para-o-mundo> Acesso em 12 de fevereiro de 2014.

<http://rollingstone.uol.com.br/noticia/rationais-mcs-encerra-o-lollapalooza-brasil/> Acesso em 12 de fevereiro de 2014

<http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/musica/no-lollapalooza-rationais-mcs-reforca-sua-importancia-para-a-mus/n1597736266818.html> Acesso em 12 de fevereiro de 2014.

<http://diversao.terra.com.br/rationais-atrasa-faz-show-explosivo-e-encerra-lollapalooza,a20bbbd670a5a310VgnCLD200000bbcceb0aRCRD.html> Acesso em 12 de fevereiro de 2014.

<http://g1.globo.com/pop-arte/lollapalooza/2012/noticia/2012/04/marra-de-rationais-mcs-garante-rappers-encerramento-do-festival.html> Acesso em 12 de fevereiro de 2014.

http://www.vice.com/pt_br/read/na-rota-da-rota-andre-caramante Acesso em 8 de maio de 2014.

<http://www.estadao.com.br/noticias/impreso,aposentadoria-apos-36-mortes-e-80-elogios,798070,0.htm> Acesso em 8 de maio de 2014.

<http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2012/07/1120133-ex-chefe-da-rota-vira-politico-e-prega-a-violencia-no-facebook.shtml> Acesso em 8 de maio de 2014.

http://www.portalimprensa.com.br/noticias/ultimas_noticias/63893/folha+demite+o+jornalista+andre+caramante+motivo+seria+reducao+de+custos Acesso em 8 de maio de 2014.

<http://rollingstone.uol.com.br/edicao/39/mano-brown-eminencia-parda> Acesso em 8 de maio de 2014.

<http://rollingstone.uol.com.br/edicao/39/mano-brown-eminencia-parda> Acesso em 8 de maio de 2014.

<http://rollingstone.uol.com.br/edicao/edicao-86/rationais-mcs-quatro-pretos-mais-perigosos-do-brasil?page=2> Acesso em 8 de maio de 2014.

<https://www.youtube.com/watch?v=L67hQ7AOruc> Acesso em 8 de maio de 2014.

ANEXOS :

Transcrição do texto da primeira parte do “Documentário” dirigido por Mano Brown.

Feita por mim.

“A história dos quilombos brasileiros é pouco conhecida. As poucas histórias de quilombos de que a historiografia se ocupou, referem-se aos quilombos negros do mundo rural. Mas o mundo da monocultura escravista não era somente rural, embora o centro da atividade fossem as fazendas, uma rede de cidades se desenvolveu. Assim como nas fazendas, trabalhos mecânicos nas cidades também eram realizados por escravos. Às vésperas da abolição, o centro da economia brasileira estava na cafeicultura do sudeste. Foi pra essa região que se deslocou a maior parte dos escravos do país. A partir do último quarto do século XIX, São Paulo era a cidade centro da expansão cafeeira. Antes da ascensão do café, São Paulo era um centro comercial modesto. Em 1854, com 30 mil habitantes, um terço da população paulista era escravos. Em São Paulo, em 1850, senhores de escravos moravam em chácaras, ao redor da cidade, ou em sobrados, nas ruas do centro. Os homens passavam a maior parte do tempo nas ruas, ficando em casa apenas nos horários de refeição e sono. A rua era também território dos escravos. A rua da Sé da Santa Ifigênia os escravos doméstico se misturavam aos de ganho. (Escravo de ganho: escravo que realizava tarefas remuneradas. Repassando a maior parte da cota diário ao senhor – Féria diária). Eram escravos de ofício, carpinteiros, pedreiros, ferreiros. Ser escravo de ganho, era para o escravo um dos caminhos para a compra da alforria, na medida em que, paga a fêria devida ao senhor, algum excedente poderia sobrar em sua mão. Assim, o número de libertos na cidade crescia aceleradamente nas últimas décadas da escravidão. Em 1872, 11.369 negros, 3828 eram escravos. Os escravos libertos que viviam em São Paulo no final da escravidão, definiam um território negro nas ruas do centro. Um dos pontos destes territórios eram as Irmandades – organizações religiosas negras: Nossa Senhora do Rosário na Praça Antônio Prado, ou Nossa Senhora dos Remédios, na Liberdade. Era onde, em dias de festacristã, se batucava e dançava. O espaço das Irmandades era muitas vezes espaço de habitação de libertos. Além de quilombos, as Irmandades Negras também organizavam fundos de emancipação, que libertava escravos através da compra de alforrias. (Entra uma música, um sampler de Mano Brown cantando “São Paulo” e a imagem de um prédio moderno, dos anos 70 séc XX, imagem de escravo, imagem de ônibus antigo, imagem

de escravo, imagem de favela, caras dançando funk, imagem aérea de São Paulo. (troca o narrador).

Viver em porões, ou em habitações coletivas, era a forma de moradia acessível aos libertos. Única opção de moradia barata no centro de São Paulo. A arquitetura das habitações coletivas era semelhante às das zonas urbanas da África ocidental. Essa é, por exemplo, a forma da casa das tias negras, chefes dos terreiros, onde as famílias moravam coletivamente. Tias que, hoje, desempenham o papel de mães de santo. Essas famílias eram formadas por pessoas sem laços de parentesco, que se reuniam nos quintais, que eram locais de festa e rituais da comunidade. Essas habitações coletivas são quilombos paulistanos no final da escravidão. Nesta época, o tráfico de escravos estava sendo desmantelado pelo capital inglês. A pressão inglesa pelo fim do tráfico aumentava e quando os fazendeiros e proprietários perceberam que a manutenção da escravatura era insustentável, começaram a pensar na substituição da mão-de-obra. A solução da questão implicou no deslocamento de milhares de europeus, sobretudo italianos, para São Paulo. A substituição do escravo negro pelo imigrante branco, foi acompanhada de um discurso que queria a si mesmo como progressista. Voz em off, narração, tipo Cid Moreira: “temerosas de um processo de libertação violento como o do Haiti, as autoridades do Império, desde cedo, procuraram embranquecer o sangue negro, neutralizando sua cultura própria e impedindo o acesso a postos-chave”. E a vinda de imigrantes europeus, traria elementos étnicos superiores que, através da miscigenação, poderiam branquear o país. A substituição da mão-de-obra escravo significou, portanto, a redefinição do lugar do negro na sociedade, de escravo a marginal. Em outras palavras, no discurso da classe dominante, negro livre não servia para trabalhar. (Entra a mesma música, sampler de São Paulo, imagem de baile black, imagem aérea do trem dos prédios, provavelmente anos 70, Polícia na favela e senhoras carregando água na cabeça, imagem aérea dos prédios, escravos.

Em 1886, dois anos antes da Lei Áurea que abolia oficialmente a escravidão, São Paulo era uma cidade com quase 50 mil habitantes, sendo 25% de estrangeiros. O imigrante europeu substituiu tanto os escravos quanto os libertos na posição de trabalhador. Em 1893, Em 1893, os imigrantes constituíam 80% do pessoal em atividades de trabalho. Na cidade, assim redefinida, o quilombo era marginal, sua presença africana não cabe no projeto de cidade européia. A partir de 1886, com a promulgação do código de conduta municipal manifesta o desejo de proibir práticas presentes nos territórios negros, porque afrontam a cultura e sujam a cidade. O projeto de cidade européia significará também redefinição e deslocamento da classe

dominante, que abandonará seus palacetes no centro para ocupar loteamentos e palácios neoclássicos primeiro nos Campos Elísios, depois na Vila Buarque e, finalmente, na Avenida Paulista. Trabalhar como empregado doméstico foi, desde depois da abolição, uma das poucas atividades possíveis para negros e mulatos. O deslocamento pelo território das classes dominantes acabou por definir novos territórios negros. Aos pés das novas regiões burguesas surgiram núcleos de habitação coletiva, onde os negros e mulatos ligados ao serviço doméstico moravam com as suas famílias. Este foi um dos movimentos da comunidade negra que configurou um dos dois quilombos de São Paulo pós abolição: Barra Funda e Bexiga. A formação da Barra Funda como território negro tem a ver com Campos Elísios e Higienópolis, mas também com a localização dos armazéns e estrada de ferro. Ser carregador ocasional na estrada de ferro era uma das poucas ocupações possíveis para os homens negros na cidade do trabalho livre. No início do século, era a Barra Funda o território mais caracterizadamente negro de São Paulo. Suas habitações coletivas abrigavam várias tias africanas com os seus clãs, que pouco a pouco com seus batuques familiares foram se transformando em cordões de carnaval (chegou a música). A história do Bexiga como território negro começou no século XIX, quando ali existia um quilombo, semi-rural, o Saracura. Mas o Bexiga se tornou realmente território negro com as grandes reformas de embelezamento da cidade, que na segunda década do século expulsaram as habitações coletivas negras do centro. (imagens dos anos 70, imagens de escravos)

O plano da burguesia de cafeicultores, grandes comerciantes, banqueiros, e artistas convidados, consistia basicamente em remover tudo que era considerado marginal do centro da cidade, redesenhá-la segundo o projeto de moderna capital europeia. Assim, ruas foram alargadas, mercados destruídos, praças remodeladas. Tais reformas aplicaram, por exemplo, na desapropriação da Igreja e Irmandade Nossa Senhora do Rosário, um dos quilombos importantes da comunidade no século XIX. Tanto o Bixiga quanto a Liberdade cresceram com as operações de limpeza do centro. Estes bairros, principalmente na década de 20, se consolidaram como bairros negros importantes com suas escolas de samba, terreiros, times de futebol, salões de baile. Na Barra Funda, Bexiga e Liberdade, além de certos pontos da Sé, nas primeiras décadas do século, se organizaram também sociedades negras, com atividades culturais e recreativas que envolviam publicações de jornais, produção lítero-musical e teatral, passeios, piqueniques e bailes de fim de semana em salões alugados. Qualquer um desses quilombos paulistanos da primeira república tinha a fama de ser lugar de desclassificados.

Então, finalmente, a marginalidade é associada a um conjunto de gestos e um jeito de cor. A posição de marginalidade da comunidade negra só começara a se alterar levemente a partir da década de 30, era preciso sair logo dos cômodos e porões para organizar um novo território negro familiar. Essa foi uma das palavras de ordem da Frente Negra Brasileira, agremiação política fundada em 1931, que pregava a necessidade de instrução e organização da vida familiar. Uma das ações concretas da Frente foi comprar terrenos e loteamentos recém-abertos na periferia da cidade, fundando núcleos negros formados por casas próprias. Vila Formosa, Parque Peruche, Bosque da Saúde, bairros inicialmente sem nenhuma infraestrutura e distantes do centro, famílias negras começam a edificar casas próprias em lotes comprados na periferia. (imagens alternadas)

Relatório Apresentado pelo Chefe de Polícia ao Presidente da Província de São Paulo em 1879: Mano Brown: “São considerados vagabundos pelo artigo 300 do regimento número 120 de 31 de janeiro de 1842 os indivíduos que não têm domicílio certo, nem profissão ou ofício, nem renda ou meio conhecido de subsistência. Não tem domicilio certo os que não mostrarem ter fixado em alguma parte do império a sua habitação ordinária e permanente ou não estiverem assalariados ou agregados a alguma pessoa ou família.

1890: Logo após a abolição, a população negra de SP foi excluída dos planos do governo, deviam ser afastados e escondidos para longe da cidade moderna. Todo traço de civilização negra deveria ser apagado o mais rápido possível. Relatos de sanitaristas, agentes de saúde e chefes de polícia traçam um quadro de horror em relação aos lugares e estilo de vida dos pretos. Em 10 anos, a população negra diminui drástica e misteriosamente, fato que satisfaz, mas também intrigou, autoridades e jornalistas da época.

“Afirmam os pessimistas, e antigos escravocratas, que a raça preta desapareceu desse Estado porque abusando da liberdade e entregando-se ao vício da embriaguez tem morrido”.

1900: O plano de embranquecer a população e transformar SP em cidade europeia começa a dar resultados, e já em 1906, a cada 100 crianças nascidas, quase 80% eram filhos de estrangeiros, principalmente italianos.

1915: Quase todos os empregos considerados dignos eram ocupados pelos estrangeiros, tidos como responsáveis diretos pelo desenvolvimento da economia da cidade.

1919: O então ex-secretário de segurança pública, e futuro presidente da república, Washington Luiz, usou essas palavras ao relatar a várzea do Carmo, atual Parque Dom Pedro, reduto da população negra na época: “É aí que, protegida pelas depressões do terreno, pelas

voltas e banquetes do Tamanduateí, pelas arcadas das pontes, pela vegetação das moitas, pela ausência de iluminação se reúne e dorme e se encachoa, a noite, a vasa da cidade, numa promiscuidade nojosa, composta de negros vagabundos, de negras edemaciadas pela embriaguez habitual, de uma mestiçagem viciosa, de restos inomináveis e vencidos de todas as nacionalidades, em todas as idades, todos perigosos. É aí que se cometem atentados que a decência manda calar; é para aí que se atraem jovens estouvados e velhos concupiscentes para matar e roubar, como nos dão notícia os canais judiciários, com grave dano a moral e para a segurança individual, não obstante a solicitude e a vigilância de nossa polícia. Era aí que, quando a polícia fazia o expurgo da cidade, encontrava a mais farta colheita “.

(Som samba)

Anos 20: Sociedades negras começam a se organizar, com a intenção de resgatar e despertar a consciência. Com times de futebol, teatro, e principalmente grupos de baile. Eram vários: cosmos, 13 de maio, brinco da princesa, 28 de setembro, auriverde paulistano e outros. Todos eles promoviam bailes negros.

“Então, começaram a chegar moças muito bem vestidas, aqueles negrinhos bem trajados. Eu fui ficando espantado, os italianos foram descupando o espaço. Chegou a diretoria, a orquestra, e o baile começou. Fui indagar e me disseram: essa é a Sociedade Elite Fã da Liberdade, faz baile todo domingo, das 3 as 6, é uma sociedade de família”.

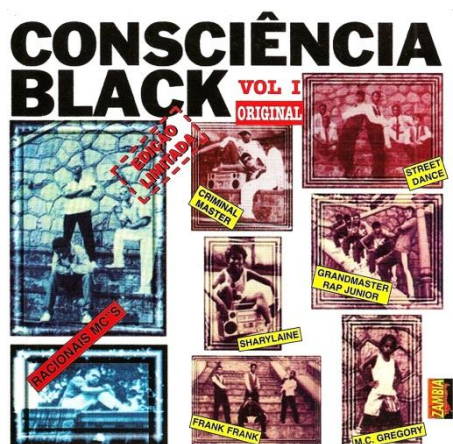
Anos 30:(tocando um jazz)

Começam a chegar informações sobre a luta dos negros norte-americanos, as poesias de protesto, os clubes negros, o lendário Colton Club, o surgimento do Harlem, sua música, seus artistas, como por exemplo “De vez em quando saíam notas nos jornais, principalmente no Cotton Club, o escritor Bernard Shaw fez uma crônica dizendo que a casaca mais bem talhada, vista por ele em toda a sua vida, era vestida por um negro no Cotton Club. Isso chegou ao conhecimento da gente aqui nós também começamos a usar esses fatos como exemplo. Aqui em SP nunca faltou um ponto de concentração. Eu ainda me lembro, quando era menino, ficava ali, onde é o hoje o pátio do colégio. Muito negros iam lá passear aos domingos para fazer hora e depois ir para os bailes. Era bonito ver negras de saia balão, redondas e engomadas. Cada uma queria ser mais vistosa que as outras. Muitas eram cozinheiras de forno e fogão, em casas de famílias importantes. Os jornais da época, os pequenos jornais, circulavam nesse tipo de concentração de rua. Mas o forte eram os bailes. O indivíduo que frequentava salões de baile acabava se tornando popular, pois o baile era algo

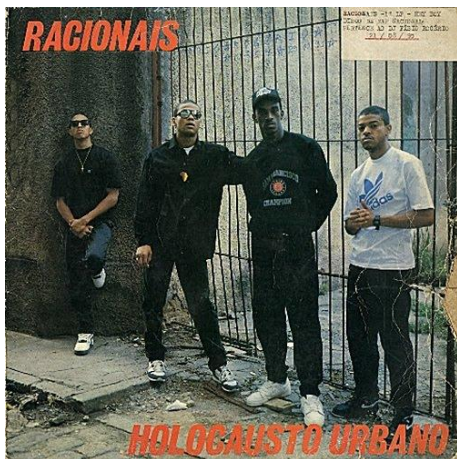
indispensável. As damas acabavam disputando o chamado negro de salão, que em geral se vestia muito bem e era pouco dado a bebida. Qualquer coisa que surgia na moda, o negro dava um jeito, à sua maneira, fosse o que fosse, dança, roupa. Havia bailes até de segunda-feira, estes eram cobrados, pois era muito difícil manter um corpo associativo. Com exceção dos diretores, a maioria pagava ingresso. Os leilões de prenda contribuía para manter a sociedade. A dança que os negros utilizavam nos salões era dança francesa, a dança americana veio bem depois, com o ragtime”. Texto extraído do livro: E disse o velho militante – José Correa Leite / Cuti.

1938-1940: A ditadura denominada Estado Novo, de Getúlio Vargas, proibiu e fechou todos os movimentos de luta de classe, dissolvendo todo e qualquer movimento negro politizado. Bailes passaram a ser o meio mais eficiente de se fazer política entre os negros.

2) Capas dos discos:



Primeira gravação de *rap* no Brasil, uma coletânea lançada em 1988 pela Zimbabwe.



Primeiro álbum de estúdio dos Racionais MC'S, lançado em 1990 pela Zimbabwe.



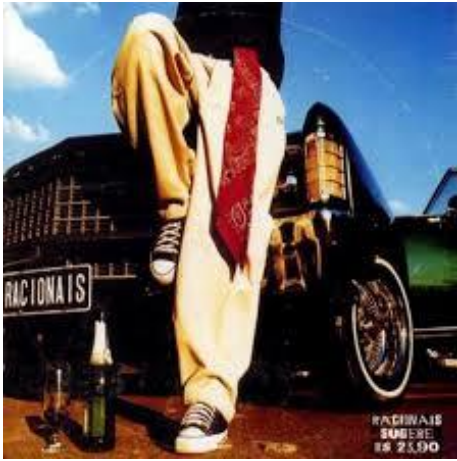
Lançado em 1992, pela Zimbabwe.



Lançado em 1993, pela Zimbabwe.



Lançado pela Cosa Nostra, em 1997.



Lançado pela Cosa Nostra, em 2002.