



Wallace Rodrigues da Silva

Música: subalternidade e resistências

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Júlio César Valladão Diniz
Co-Orientador: Miguel Jost Ramos

Rio de Janeiro
abril de 2016



Wallace Rodrigues da Silva

Música: subalternidade e resistências

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Júlio Cesar Valladão Diniz

Orientador
Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Miguel Jost Ramos

Coorientador
Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Daniel Fernandes Castanheira

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Paulo da Costa e Silva Franco de Oliveira

UFRJ

Profa. Denise Berruezo Portinari

Coordenadora Setorial do Centro de Teologia
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 13 de abril de 2016.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem a autorização prévia do autor, da universidade e do orientador.

Walace Rodrigues da Silva

Graduou-se em Letras pela Universidade Estácio de Sá em 2008. Coursou pós-graduação em Estudos Literários pela Faculdade de Formação de Professores da Universidade Estadual do Rio de Janeiro em 2014. Trabalha como professor na Secretaria Estadual de Educação do Rio de Janeiro.

Ficha Catalográfica

Silva, Wallace Rodrigues da

Música : subalternidade e resistências / Wallace Rodrigues da Silva ; orientador: Júlio César Valladão Diniz ; co-orientador: Miguel Jost Ramos. – 2016.

145 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2016.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Música brasileira. 3. Cultura. 4. Segregação. 5. Integração. 6. Subalternidade. I. Diniz, Júlio César Valladão. II. Ramos, Miguel Jost. III. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. IV. Título.

CDD:800

Para Sabrina, Regina Helena
Vânia, meus pai e irmãos,
pelo apoio e confiança.

Agradecimentos

Aos meus orientadores Júlio César Valladão Diniz e Miguel Jost Ramos, pelo incentivo, paciência e parceria.

Ao CNPq e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado.

A Sabrina, esposa e amiga, pela compreensão e estímulo.

A Vânia, meu pai e irmãos, pela torcida de sempre.

A Regina Helena, amada e saudosa mãe, por tudo.

Resumo

Silva, Wallace Rodrigues da; Ramos, Miguel Jost; Diniz, Júlio César Valladão. **Música: subalternidade e resistências**. Rio de Janeiro, 2016. 145 p. Dissertação de Mestrado. Departamento de Letras. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

No presente texto procuro demonstrar como a música, pelo seu caráter subversivo, pode representar a inserção de indivíduos e culturas subalternas tanto no espaço público quanto no imaginário popular. A partir da leitura de teóricos sobre cultura, subalternidade e música, proponho a reflexão sobre a hierarquia cultural em certos territórios e narrativas. Também são observadas algumas intervenções políticas que geraram exclusão social e criminalização de artistas e determinados corpos subalternizados. Trago a discussão sobre a influência do poder econômico na legitimação de certas políticas excludentes e como, através da música, pode se estabelecer uma mediação cultural em uma cidade cosmopolita e multicultural. A disputa por espaços dos subalternos, cartografia da cidade e capacidade de representação dos sujeitos pelas canções norteiam a presente Dissertação.

Palavras-chave

Música brasileira; cultura; segregação; integração; subalternidade.

Abstract

Silva, Wallace Rodrigues; Ramos, Miguel Jost; Diniz, Júlio César Valladão (advisor). **Music: subalternity and resistances**. Rio de Janeiro, 2016. 145 p. MSc. Dissertation. Departamento de Letras. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

In the current text I look to demonstrate how music, through its subversive character, can represent the insertion of subaltern individuals and cultures both into public space and popular imagery. Based on readings of theorists on culture, subalternity and music, I suggest a reflexion on the cultural hierarchy in certain territories and narratives. Political interventions that generated social exclusion and criminalization of artists and certain subalternized bodies are also observed. I bring up the discussion about the influence of economic power in the legitimization of certain excluding policies and how, through music, a cultural mediation may be established in a cosmopolitan and multicultural city. The subalterns' dispute for space, the city's cartography and the capacity of representation of the subjects by songs guide the current dissertation.

Keywords

Brazilian music; culture; segregation; integration; subalternity.

Sumário

Introdução: “Se você não concordar, não posso me desculpar”	10
1. Músico popular: artista, intelectual e mediador cultural	18
1.1. Sincretismo, diferença cultural e discursos contra-hegemônicos	20
1.2. “Cidade que não se pinta, que é sem vaidade”	23
1.3. “Pro rico, o pobre é vagabundo”	26
1.4. “Volta lá pro morro e pede socorro onde nasceu”	29
1.5. “Quero ver quem vai dizer em verso onde se esconde”	34
2.O Outro	37
2.1. Rio, uma favela	38
2.2. “Ser mulher é fazer doce, mas da forma que ele adora”	44
2.3. “Eu quero ver quando Zumbi chegar”	48
3. Rio 40 graus	58
3.1. “Cidade maravilha”	58
3.2. “Purgatório”	58
3.3. “da beleza”	63
3.4. “e do caos”	67
4. “Brasis”	77
4.1. “Vem desde o tempo da senzala, do batuque e da cabala”	78
4.2. “O Brasil tá mostrando a cara”	80
4.3. “O violêro”: cantador do “banquete de signos”	84
4.4. Que país é esse?	89
Conclusão	91
Referências bibliográficas – discos	101
Referências bibliográficas – livros	102
Anexos: letras das canções	106

Quero ter olhos pra ver a maldade desaparecer
Nelson Cavaquinho, *Juízo final*

Introdução

“Se você não concordar, não posso me desculpar”

No presente trabalho, debato sobre como a música popular pode representar a subalternização de sujeitos e culturas, e, além disso, abordar as resistências aos processos marginalizantes tão comuns nas grandes cidades brasileiras. As canções apresentadas ao longo desta dissertação demonstram como alguns músicos populares exercem a função de intelectual quando, em parte de suas obras, problematizam algumas questões sociais, propõem alterações à episteme e impõem deslocamentos no imaginário. A música popular, aqui, é abordada como um dispositivo que transita na cena cultural através de intervenções éticas e estéticas, dada a sua potencialidade de esgarçamento das fronteiras entre arte e política. Não estabeleço os limites entre esses dois campos narrativos atingidos: ao invés disso, analiso como, através das músicas, as disputas narrativas e territoriais podem ser representadas em parte das obras de muitos artistas brasileiros.

O músico popular, nesta dissertação, será o artista que circula no *mainstream* e constrói sua obra a partir de alguns aspectos reconhecidos na cena cultural do país, dos quais os principais são o uso da língua portuguesa e manipulação de alguns dos elementos culturais presentes no imaginário popular brasileiro. Não investigo as origens dos signos, nem os modos ou porquês deste trânsito no imaginário: aceito estes elementos culturais como componentes que são absorvidos pela arte, cultura e política do país. Utilizarei o termo “popular”, tanto para a música quanto para o artista que representem as complexidades do cotidiano, assim como as estratégias de resistência à subalternização nos grandes centros urbanos brasileiros.

As mediações culturais abordadas ao longo deste trabalho são destacadas quando o artista problematiza questões sobre a representação das culturas e trânsito de corpos e sujeitos no espaço público. Agir em prol de um determinado grupo social é uma intervenção política estabelecida a partir da tomada de posição ante os discursos que circulam na cena social: deste modo, construir mediação cultural é um ato político do artista e utilizar a música popular como linguagem em torno da qual orbita essa intervenção é uma estratégia complexa através da

qual o artista representa as desigualdades sociais do país. O músico popular, assim, age como intelectual porque procura elaborar uma produção de pensamento, estabelece discursos contra-hegemônicos e amplia os deslocamentos que sua obra pode efetuar no imaginário através da relação porosa entre arte e política.

As fronteiras que delimitam esses campos são flexíveis. As músicas aqui utilizadas são dispositivos que me ajudam a pensar sobre as injustiças sociais e dominação cultural presentes nas cidades como o Rio de Janeiro – território de onde falo – e como diversos autores representam essa complexidade. Deste modo, não apresentarei as canções seguindo uma linearidade histórica: ao invés disso, em um momento ou outro, utilizarei a música como uma fratura no contexto em que ela se inseria.

O músico popular, através desta intervenção política, age como mediador cultural quando, ao problematizar e relativizar os discursos sobre a sociedade, procura dar voz a sujeitos e culturas que, de um modo ou outro, não possuem grande capacidade de autorrepresentação. Ele pode construir esse deslocamento a partir das letras de suas músicas, como também através da elaboração dos aspectos musicais da canção. O artista transita pelo mercado cultural, (des/re)constrói os limites entre arte e política, propõe mediação cultural quando traz à tona a voz de sujeitos excluídos e modifica as relações hierárquicas entre os signos pertencentes às culturas que interagem na cena cultural.

A análise das músicas a partir das letras é a principal estratégia desta dissertação. No entanto, tal método não indica uma sobreposição da letra com relação aos demais aspectos constitutivos da canção: parafraseando Carlos Drummond de Andrade¹, do mesmo modo que as palavras não nascem amarradas, mas saltitam e se beijam, a letra e os aspectos musicais da canção também não estão presos. Como um exemplo do que aponto, na interpretação da música “Zé do Caroço” por Mariana Aydar e a primeira versão – a composta por Leci Brandão – destacam aspectos sonoros diferentes da mesma canção. Quando a cantora paulistana usa o funk para acentuar a relação entre favela carioca e o líder que está nascendo no Morro do Pau da Bandeira, traz uma linguagem popular muito famosa nos subúrbios do Rio nos anos 90, dando nova configuração de

¹ CDA, 2012.

resistência a um líder popular, que, nos anos 80, fora caracterizado pelo samba de Leci. O músico popular constrói novas paisagens sonoras quando utiliza o som, a voz e os instrumentos musicais como bases materiais por onde as palavras circulam, da mesma forma como desorganiza o alcance do fazer poético, da mediação cultural e da construção de discursos contra-hegemônicos através das letras de sua música. Não deixo, no entanto, de tecer comentários sobre a elaboração dos aspectos sonoros em algumas canções ao longo deste texto, embora reitere que a principal abordagem às músicas seja elaborada a partir da análise das letras.

A música popular permite tanto uma evasão para um território onde problemas sociais não sejam abordados, quanto, em atitude oposta, incentiva o enfrentamento ao *status quo* e propor saídas para as dominações políticas, econômicas e culturais. O pensamento crítico que elas propõem sobre sociedade, brasilidade e insurreições não está, necessariamente, atrelada ao seu contexto histórico. Essa não temporalidade da música é um dos meios pelos quais o Brasil pode atualizar os debates sobre dominação cultural e resistência às subalternizações. Em anexo, as letras das músicas analisadas no texto e os nomes dos compositores. Nas referências bibliográficas estão dispostos os autores teóricos e os nomes dos discos onde se encontram as músicas.

A escolha do tema ocorre a partir do meu contato com a música popular e da minha experiência empírica como integrante de um dos grupos subalternizados a quem direciono o olhar nesta pesquisa. Duas questões me movem como pesquisador e sujeito: como as canções podem representar as tensões culturais existentes entre grupos detentores de poder político e econômico e os aliçados desse poder, e, por que um país que se considera exemplo de hospitalidade possui tamanho ódio de boa parte das elites econômicas aos pretos, pobres, mulheres e favelados. Expressões sexistas dirigidas a uma presidenta da República; racistas a jogadores de futebol como o goleiro Aranha e o meio-campista Michel Bastos; sexistas e racistas direcionadas às atrizes como Taís Araújo, Sheron Menezes e Cris Vianna além da jornalista Maju Coutinho – para ficar nos casos mais famosos ocorridos entre 2014 e 2016 –, além da criminalização de funkeiros circulam no país com relativa frequência. Essas manifestações públicas de ódio não vêm à tona apenas por conta de um debate político polarizado entre forças progressistas e conservadoras na sociedade: elas estão presentes principalmente

no que não é dito às escâncaras. A imagem de uma empregada doméstica que vai a um protesto político para carregar os filhos dos patrões é um emblema do caráter aristocrático de parte da elite econômica do país e que não acontece apenas nos dias atuais. Esta constatação se refere a algo que vai além da relação patrão-empregado: ainda que haja um pagamento extra e que a empregada concorde em trabalhar no domingo, uma negra usar uniforme para carregar os filhos dos seus empregadores é apenas a expressão visível das estruturas sociais que dificultam – quase impossibilitam – outro modo de relação entre negros e brancos, empregadores e empregados. Como esta negra poderia não estar nesta condição? Por que a negra está nesta condição? Quantos e quais negros não estão nessas condições? Estes questionamentos me movem desde sempre, e, a partir de então, os modos como o artista aborda essas desigualdades sociais por meio da arte me são de grande valia. No amplo universo da música popular que circula no Brasil, investigo os autores que representam essas complexidades. Debato esse tema para entender como estes aspectos políticos e sociais do país estão representados na música popular.

No desenvolvimento dessa pesquisa, muitas músicas foram ouvidas. Em alguns momentos do texto, faço clara referência a boa parte delas. A intenção, com isso, é a de exaltar a força da poética construída pelos letristas presentes nesta dissertação. A referência às músicas não ocorre somente por meio de citações, mas de modo sutil, quase em discurso indireto livre. Tomo essa estratégia para preencher o maior espaço possível no texto com música popular. Com essas citações diluídas no texto, procuro destacar o quanto trechos de música pairam no “inconsciente coletivo”, o que, para Aldir Blanc, por exemplo, é a maior glória de um autor. É necessário que o compositor saia de cena, mas sua poética circule no imaginário popular. O autor que não entenda isso é uma besta, diz um certo poeta, psicanalista, músico e letrista tijucano.

Os trechos que assim escrevo surgem para homenagear cada compositor.

Há também uma precariedade para identificar autorias, gravadoras, ano e local das gravações em algumas músicas, principalmente os funks. Muitos artistas do funk surgem nos bailes de favela, e, dali, conseguem determinada proeminência na periferia. No entanto, muitas vezes, as relações entre os artistas, os criminosos, os moradores das favelas e os órgãos de segurança pública levam o funkeiro quase à clandestinidade, principalmente as que estejam dominadas pelo

tráfico ou pelas milícias, o que dificulta o acesso a determinados registros. Refiro-me, nesse contexto, especificamente aos funk “proibições”, músicas que mais enfatizo nas discussões do capítulo três desse trabalho.

O funk abordado aqui é o da vertente amadora, quase clandestina, sem a profissionalização de vários outros funkeiros de sucesso no *mainstream*. Não vou utilizar o termo “dançarinos” para me referir aos funkeiros. Abordo o funk pela perspectiva de um modo de vida escolhido por sujeitos e que vai além de se reunir em um local para dançar ou cantar. Não basta dançar o funk: é preciso vivê-lo e os funkeiros fazem isso mesmo quando não estão nos bailes.

Trato essa dissertação como uma intervenção de engajamento político. Minha principal tática é a de tentar desconstruir estereótipos. Assumo meu lugar de fala como sujeito subalterno: negro, morador de uma favela, professor da Secretaria Estadual de Educação em Gramacho, no município de Duque de Caxias. Tenho contato constante com alunos pobres, que moram em lugares dominados pelo tráfico ou pela milícia. É desse território que desenvolvi minha pesquisa. A presença em salas de aula superlotadas, não climatizadas e sucateadas me motivou a tentar entender a dinâmica em que a estrutura social continua deixando os sujeitos sem muitas possibilidades de romper com as políticas segregacionistas a que são impostos. A aparente obviedade nessa declaração começa a fazer sentido fora do contato com os livros: é no brilho do olhar de cada estudante que passa a decodificar o que lê, no entusiasmo de cada aluno com a descoberta de Clarice Lispector e outros autores que percebo o quanto há uma parcela da população excluída que deseja ardentemente o contato com realidades diferentes das que se inserem. A partir desse contato entre um professor e os alunos, vejo o quanto de talento é desperdiçado porque as políticas inclusivas ainda são insuficientes para se pensar em justiça social. Os MC’s Júnior e Leonardo, por exemplo, tratam disso em alguns *raps*. A música também representa esses conflitos.

A formulação desse problema ocorre a partir da minha maior interação com as obras da parceria entre João Bosco e Aldir Blanc. Parte das canções dessa dupla se relaciona com os elementos do subúrbio carioca, ainda que não haja uma estereotipação ou mediação cultural nessas músicas. Nestes artistas, a presença do subalterno na cidade é apontada, sem criminalização e sem uma construção idealizada. Essa abordagem provocativa sobre a vida urbana a partir da presença

de marginalizados – o que também acontecera em Joaquim Manuel de Macedo, por exemplo – me faz atentar que se as injustiças sociais continuam presentes no Brasil, alguns artistas reorganizam os discursos que compõem a episteme e elaboram uma cidade construída a partir da voz dos excluídos.

O trabalho está organizado em quatro capítulos. Os principais sujeitos a quem me refiro são os pretos, os pobres e as mulheres. Não falo apenas “por” eles, mas, sendo um deles, falo como um entre eles e que conclui um mestrado acadêmico na PUC-Rio, situação que, como não poderia ser de outro modo, me enche de orgulho. As dificuldades para o desenvolvimento dessa pesquisa foram muitas, e, pouco a pouco, superadas. Encerro este curso como pesquisador e indivíduo diferentes de quando aqui entrei. Amadureci nessas duas áreas, e, no decorrer do texto, essas duas vertentes deste signo que me torno influenciam na escrita, embora este trabalho não seja uma escrita de mim, mas uma fala a partir de um ponto no qual me encontro. Procuro me engajar pela resistência aos discursos dominantes que definem a ocupação de espaços públicos, mas não confundindo esse posicionamento político com ausência de crítica ou manutenção de estereótipos. Ao longo desses quatro capítulos, procuro, dentro do rigor teórico necessário a um trabalho acadêmico, atravessar essas duas dimensões do pesquisador.

No primeiro capítulo debato sobre a função política do músico popular. As reflexões sobre esse papel exercido pelo artista partem da convergência entre três linguagens – dentre várias outras – que podem representar a sociedade e a dinâmica dos movimentos culturais: a música, a construção de discursos contra-hegemônicos e a mediação cultural. Essas três narrativas se atravessam nas canções aqui analisadas. A articulação entre essas linguagens opera de modo difuso e é operacionalizada através da arte. Reflito sobre como a estereotipação é tática utilizada para subalternizar sujeitos, geralmente aqueles alijados de poder econômico e representativo. Embasa esta abordagem sobre a cultura, o referencial teórico formado por Stuart Hall em *Da diáspora: identidades e mediação cultural*², Gayatri Spivak em *Pode o subalterno falar?*³, Hommi Bhabha em *O local da cultura*⁴ e *O mistério do samba*⁵ de Hermano Viana. Os artistas Chico

² HALL, 2003.

³ SPIVAK, 2010.

⁴ BHABHA, 2013.

Buarque, Beth Carvalho e Carlos Lyra passam por aqui e deixam o seu recado: o subúrbio é lugar de grande produção cultural, e, embora marginalizado, quando toma a fala, tem muitas coisas interessantes a dizer.

No segundo capítulo debato sobre o silenciamento do Outro. Calar a voz do diferente é estratégia que se dilui em práticas que interessem aos grupos detentores de poder econômico e cultural. No Brasil aristocrático dos anos de 2010, o uso do espaço público ainda apresenta uma série de limitações. Práticas como o racismo, a misoginia e o ódio ao subalterno são reproduzidas de modo quase imperceptível nas grandes cidades. Nas músicas que integram esse capítulo, o subalterno procura demonstrar que sofre violências devido à sua condição financeira, gênero e cor da pele. Norteará esse capítulo a análise de parte das obras de Bezerra da Silva, Aldir Blanc e João Bosco, Jorge Ben, MV Bill e Leci Brandão. Abordo também o desalinhamento entre o imaginário em que o Brasil é um território de hospitalidade e as narrativas excludentes que reafirmam a hierarquia cultural existente nas grandes cidades. Neste capítulo serão apresentados alguns dados que mostram como a gentrificação teve efeitos, na maioria das vezes, devastadores para os subalternos. A base teórica para esta discussão será formada por Ana Lúcia Gonçalves Maiolino em *Espaço urbano: conflitos e subjetividades*⁶, *Raízes do Brasil*⁷ de Sérgio Buarque de Holanda, Muniz Sodré, em *Samba, o dono do corpo*⁸, Liv Sovik em *Aqui ninguém é branco*⁹, e, para debater sobre a (des)construção falocêntrica do signo “mulher”, a série de ensaios constante no livro *Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas* organizado por Christina Ramalho¹⁰.

No terceiro capítulo debato o Rio de Janeiro onde os sujeitos resistem à dominação econômica e transgridem os limites culturais impostos às classes sociais que ocupam. Reflito sobre a beleza como estratégia de resistência aos momentos de tensão política no país e como os subalternizados mantêm uma relação de afetividade com o local em que habitam, o que os tornam, de certa forma, mediadores culturais ainda que certos sujeitos flertem com a criminalidade. As injustiças sociais são explicações para que determinados subalternos optem

⁵ VIANNA, 2012.

⁶ MAIOLINO, 2008.

⁷ HOLANDA, 1995.

⁸ SODRÉ, 1998.

⁹ SOVIK, 2009.

¹⁰ RAMALHO, 1999.

pela criminalidade, da mesma forma que esses sujeitos são autônomos em suas escolhas. Discuto a criminalização do funk e a insuficiência da lei estadual do Rio de Janeiro 5543/09 no combate à criminalização desta cultura. Para refletir sobre estes “Rios”, a canção “Rio 40º graus” atravessará todo o capítulo, atuando como música incidental que vai compor um Rio de Janeiro complexo culturalmente, bastante desigual, mas, a despeito disso, lido. A base teórica construída nos dois capítulos anteriores também passa por aqui.

No quarto capítulo discuto sobre o Brasil que está além das metrópoles. Longe de pretender catalogar o país e todas as suas múltiplas representações, trago o Brasil mestiço, sertanejo, macumbeiro, do forró e de outras representações culturais diversas – sem deixar, no entanto, de apontar a violência como signo que não se restringe apenas às cidades ou ignorá-las para falar do campo. Pretendo, neste último capítulo, mostrar que a construção de estereótipos reduz a grandeza e a complexidade cultural do país. As músicas analisadas nessa parte do trabalho destacam uma representatividade de país construída pelos sertanejos, nordestinos e por alguns artistas que se relacionem com uma imagem de Brasil menos atrelada ao modo de vida urbano. A mediação cultural proposta por Clara Nunes, a articulação entre a Paraíba e o mundo pela obra de Zé Ramalho, a vida vadia de um violêro que não se prende em castelos e ignora o poder econômico para apreciar cada signo do sertão – com em Elomar Figueira de Melo – e a articulação entre o Brasil de GOG, MPB-4 e Eduardo Dusek representarão novos discursos sobre o país.

Concluo o trabalho reafirmando a condição subversiva do músico popular e apontando possíveis direcionamentos pelos quais pretendo conduzir minhas investigações futuras sobre os processos de subalternidade.

Músico popular: artista, intelectual e mediador cultural

Os vários processos de construção de identidades são frequentemente analisados a partir de discussões teóricas intensas, sobretudo desde a ampliação do alcance dos estudos culturais e do pós-colonialismo. Michel Foucault, Gilles Deleuze, Homi K. Bhabha, Stuart Hall, Edward Said, Liv Sovik, Gayatri Spivak, Frantz Fanon e Jacques Derrida são exemplos de intelectuais que se dedicaram aos estudos sobre a cultura, principalmente relativizando os papéis que os grupos aliados de poder econômico e representativo – que, nesta dissertação serão chamados de “subalternos”, “marginais”, “excluídos” e/ou “grupos minoritários” – desempenham nas sociedades estruturadas nos moldes do eurocentrismo.

Os pretos, pobres e mulheres são elementos que frequentemente ocupam posição subalterna no Brasil. Por esses subalternizados ocuparem pouco espaço representativo, muitos intelectuais procuram dar-lhes voz, tanto a partir de intervenções no campo da política quanto pelo das artes. O intelectual, neste sentido, é aquele sujeito que, ao produzir pensamento crítico, relativiza as representações de indivíduos e culturas, além de problematizar as táticas subalternizantes e definidoras das construções identitárias. Utilizo o termo “representação” a partir de duas das definições abordadas por Spivak¹¹: “falar por” – que sinaliza a atuação política de um intelectual quando empresta sua voz a outro sujeito – e “re-presentar”, como criação artística que possibilita discursos e discussões a respeito de algum grupo social marginalizado.

Nesta dissertação, o papel que Spivak atribui ao intelectual será exercido pelo músico popular. Ele atua não somente como artista, mas como pensador e mediador cultural quando, através de sua obra, propõe debates sobre as representações de Brasil e discute meios para superar as estratégias de subalternização impostas às culturas e sujeitos marginalizados. O músico popular, desse modo, lidará com ressignificações de identidades a partir da criação de resistências das culturas subalternas em relação às dominantes. A partir dessa produção de pensamento, é possível perceber a potência e a riqueza da música

¹¹ SPIVAK, 2010, p. 31.

popular no Brasil. Através deste dispositivo, podemos compreender o mosaico das narrativas que transitam pelo nosso país, tanto quanto o jogo de poder entre elas e que tange ao enfrentamento às dominações.

A não aceitação do Outro é estratégia política para o silenciamento do diferente e/ou manutenção de poder cultural, econômico e representativo nas mãos dos mesmos grupos. Deste modo, a construção do estereótipo é tática presente tanto nas culturas dominantes quanto nas subalternizadas. As primeiras quando pretendem manter uma hierarquia cultural, racial e econômica e, as últimas, quando estereotipam um dominador a quem devem enfrentar. O silenciamento do Outro não constrói negociações culturais, mas segregações, e o principal meio de impor silêncio é transformar o sujeito em estereótipo, tática muito comum no Brasil. Sobre o processo de estereotipação, diz Homi Bhabha:

O fetiche ou estereótipo dá acesso a uma "identidade" baseada tanto na dominação e no prazer quanto na ansiedade e na defesa, pois é uma forma de crença múltipla e contraditória em seu reconhecimento da diferença e recusa da mesma. Este conflito entre prazer/desprazer, dominação/defesa, conhecimento/recusa, ausência/presença, tem uma significação fundamental para o discurso colonial¹².

Tal modo de proceder, longe de possibilitar transformações sociais, acentua o que há de desigual no Brasil, e, muitas vezes, em ingenuidade injustificável, alguns subalternos deixam de construir parcerias que podem elaborar saídas para as desigualdades existentes. Torna-se difícil apoiar a intervenção dos ativistas do Ocupação Preta na aula magna do professor José de Souza Martins, na USP¹³. Entretanto, não deve haver censura quando este coletivo aponta o racismo, a misoginia, a misantropia, a xenofobia e a homofobia incentivadas pelas elites econômicas e políticas brasileiras como fatores estruturantes das desigualdades sociais no país. A luta contra a gritante falta de democracia racial no Brasil precisa ser contundente e sem tréguas, todavia, a atenção para que essa luta não descambe para o sectarismo deve ser redobrada, principalmente porque há muitos grupos que pretendem contribuir para que os subalternos percam a condição de marginais. Compreende-se que nós, negros, estejamos sempre em suspeição, e, por isso, precisamos estar mais alertas, mas aqueles que buscam dialogar conosco

¹² BHABHA, 2013, p. 116.

¹³ <http://outraspalavras.net/alceucastilho/2016/02/29/ativistas-calam-jose-de-souza-martins-na-usp-mas-eles-conhecem-sua-historia/>. Acesso em 2/2/2016.

também não têm culpa da cor da pele em que habitam. Nesse contexto, a política de construção de estereótipos ainda se mantém muito arraigada no país tanto quanto as desigualdades sociais brasileiras.

Dentro deste contexto, a música popular, como arte, intervenção política e elemento de mediação cultural explora novos caminhos por onde se possa discutir sobre os traços de brasilidade e disputas de poder narrativo nos espaços públicos e no imaginário. Os subalternos presentes nesta dissertação, mais do que signos da cultura brasileira, são sujeitos que saem de Japeri, pegam trem lotado e levam bronca do patrão mal-humorado. São bravas mulheres que fabricam a pátria dentro da barriga, gente que está pertinho do céu e que também usa a violência para se impor. Os músicos populares, intelectuais, dão forma e voz a esse segmento da população e constroem cidades que continuam vivas e pulsantes.

1.1

Sincretismo, diferença cultural e discursos contra-hegemônicos.

A hierarquização entre as culturas ocorre a partir de dominações e enfrentamentos no campo da linguagem. Conquistar esse espaço é adquirir poder para subalternizar o que seja diferente. Nas sociedades multiculturalistas, diversos signos se inserem no imaginário a partir do lugar de fala de cada cultura. Todavia, um mesmo signo pode possuir representações diferentes a partir das maneiras como as culturas que com ele se relacionam o manuseiam. Há, então, uma constante ressignificação dos mesmos elementos quando diversas narrativas tentam redefini-los. O jogo de poder utilizado nessas ressignificações possibilita tanto que os grupos majoritários subalternizem sujeitos e culturas, quanto, através dessa disputa, as culturas marginalizadas resistam à dominação. Um mesmo elemento cultural pode ser utilizado por diversos grupos que a ele se referem, ainda que os referenciais das culturas que o utilizem sejam até mesmo conflitantes.

Esta ressignificação dos elementos culturais surge após a acomodação o momentânea dos confrontos travados entre as culturas dominantes e as minoritárias. A este processo Stuart Hall¹⁴ chama de “sincretismo”. Os contatos entre os grupos sociais não são igualitários e não escondem a relação de poder que

¹⁴ HALL, 2003.

articula os espaços narrativos ocupados pelos diversos grupos que compõem política, econômica e culturalmente tal sociedade. Logo, haver um sincretismo não indica a falta de tensão entre os grupos sociais: ao invés disso, aponta o resultado possível de uma negociação entre os subalternizados e os detentores de poder. Comenta o intelectual jamaicano:

Não se quer sugerir aqui que, numa formação sincrética, os elementos diferentes estabelecem uma relação de igualdade uns com os outros. Estes são sempre inscritos diferentemente pelas relações de poder — sobretudo as relações de dependência e subordinação sustentadas pelo próprio colonialismo¹⁵.

Este processo é dinâmico, e tão logo se estabeleça um sincretismo, a tentativa de imposição dos significados recomeça. Um exemplo desta dominação é, no Brasil, a abordagem de apenas uma polaridade de figuras ambíguas como Exu¹⁶: o lado agressivo do orixá costuma ser pouco valorizado fora das religiões afro-brasileiras enquanto as ações mais direcionadas para a “bondade” são amplificadas. A vertente mais violenta da divindade circula atrelada à imagem do Diabo do cristianismo, e, a mais direcionada ao movimento – geralmente conectada à alegria e sedução – é relacionada à do malandro. Exu não é Diabo e nem malandro, mas um elemento contraditório pertencente a uma religião subalternizada. Exu, o Hermes. Exu, o mensageiro. Exu, o vingativo. Exu, o companheiro. Exu, o trapaceiro. Exu, o sim e o não. Exu, laroîê.

Este signo se torna forte o suficiente para, mesmo violentado, não sucumbir às significações a ele impostas. Exu mostra essa força quando não se deixa compreender por outras linguagens diferentes. Ele é violentado quando representado pelo Diabo ou pelo malandro, mas se torna forte quando nem a primeira e nem a segunda representações conseguem abordar a sua complexidade. Exu marca sua diferença cultural, e, mesmo subalternizado como signo, produz deslocamentos no imaginário. Ele não se deixa capturar, a todo momento dasfaz e refaz o que se sabe a seu respeito, e, sem constrangimento, ameaça e seduz. Ele é o próprio ser de fronteira que transita entre esses múltiplos discursos que tentam compreendê-lo e explicá-lo. Ele é a própria força da insurreição da cultura porque metaforiza a capacidade de um signo circular no imaginário e oferecer resistências a quem tenta dominá-lo. Os signos – elementos em disputa no imaginário – se

¹⁵ HALL, 2003, p. 34.

¹⁶ Cf. DEALTRY, 2009.

insurgem e destacam as diferenças das representações dos grupos que compõem o tecido social. Sobre essa possibilidade de insurreição do signo, o que indica a resistência da diferença cultural, Bhabha diz que:

O objetivo da diferença cultural é rearticular a soma do conhecimento a partir da perspectiva da posição de significação da minoria, que resiste a totalização - a repetição que não retornará como o mesmo, o menos-na-origem que resulta em estratégias políticas e discursivas nas quais acrescentar não soma, mas serve para perturbar o cálculo de poder e saber, produzindo outros espaços de significação subalterna¹⁷.

Quando há um “rolezinho” ou arrastões, determinados sujeitos se insurgem e tentam, através da inserção dos seus corpos nos espaços públicos, demonstrar a insatisfação com as políticas segregacionistas que proibem acesso a determinados territórios. Todavia, este ato de insurgência também é insuficiente para propor alterações estruturais, mas, mesmo assim, perturbam o cálculo de poder e saber. Longe de tal intervenção indicar uma fragilidade dessas insurreições, pretendo apontar que a construção de narrativas contra-hegemônicas tem determinada importância porque através do debate intelectual se identificam os sistemas de manutenção de poder, controle social, dominação cultural e econômica e se lhes oferece resistência além de um espaço microcósmico. O músico popular, então, ao agir como intelectual, artista e mediador cultural, elabora um discurso que se torna alternativo aos dominantes, e, através dessa narrativa, também traz os excluídos para os debates sobre construção identitária. Spivak nos diz:

Essa exclusão da necessidade da difícil tarefa de realizar uma produção ideológica contra-hegemônica não tem sido salutar. Acabou por auxiliar um empirismo positivista – o princípio justificável de um neocolonialismo capitalista avançado – a definir sua própria arena como a da “experiência concreta”, “o que realmente acontece”. De fato, a experiência concreta que garante o apelo político de prisioneiros, soldados e estudantes é revelada pela experiência concreta do intelectual, aquele que diagnostica a episteme¹⁸.

Ao elaborar discursos contra-hegemônicos, o músico popular aponta os meios pelos quais as narrativas dominantes exercem poder sobre culturas minoritárias, e, também os meios de resistência a essa dominação. No entanto,

¹⁷ BHABHA, 2013, p. 229.

¹⁸ SPIVAK, 2010, p. 30.

apenas a necessidade da atuação do intelectual torna-se insuficiente para a resolução de problemas estruturais da sociedade. Isso porque a reconfiguração dos discursos a partir de uma ideologia qualquer torna-se um exercício primeiramente intelectual, e, depois, expectativa de ação para alterar o *status quo*. A solução para os problemas estruturais do país passa tanto pela construção de discursos contra-hegemônicos quanto pela sensibilidade de considerar as insurreições de quem não consegue transformar suas insatisfações em narrativas intelectuais. Não se deve desconsiderar que a fome, por exemplo, é principalmente empírica e não apenas discurso intelectual. Este deve ser o lugar tenso em que os teóricos ou artistas que procurem estabelecer mediação cultural e elaborem produção de pensamento devem transitar.

A música, deve-se ressaltar, não é o dispositivo que apenas elabore a construção de políticas alternativas para o fim da dominação cultural, mas, linguagem artística que, dentre várias possibilidades de expressão, pode sugerir caminhos para a superação das desigualdades. Contudo, apesar disso, usar a arte como linguagem de protesto, de mediação cultural e que problematize os discursos que integrem o imaginário da sociedade é uma corajosa maneira de interferir politicamente na sociedade. A vida sem música, realmente seria um erro.

1.2

“Cidade que não se pinta, que é sem vaidade”

Chico Buarque, em “Subúrbio¹⁹”, canta um Rio de Janeiro antitético aos principais cartões postais da cidade. O vasto repertório do artista mostra, dentre outras coisas, o seu olhar cronista em diversos momentos da carreira. Longe de propor uma catalogação da obra buarqueana ou reduzi-la a apenas uma de suas múltiplas vertentes, destaco que o carioca²⁰ está atento às (re)configurações urbanas e às pessoas marginalizadas que vivem nas cidades. A pobreza e as desigualdades sociais são, para Chico, problemas que precisam ser superados para o desenvolvimento – no sentido positivo do termo – do país. O autor propõe que as saídas para as desigualdades sociais passem por uma discussão brasileira sobre essas mazelas. Cidadão cosmopolita, Chico pensa o Brasil que se autorrepresente,

¹⁹ BUARQUE, 2006.

²⁰ Apelido de Chico Buarque, dado quando o artista morou em São Paulo. Cf. <http://www.biscoitofino.com.br/produto/carioca/>. Acesso em 17/10/2015.

mas que esteja sensível às modificações políticas, culturais e sociais que ocorram pelo mundo:

Eu sonho um Brasil onde todo mundo tenha satisfeitas as suas necessidades básicas. Isso me incomoda profundamente. A miséria nas ruas me incomoda profundamente. A falta de oportunidades de trabalhar, de estudar, de ter acesso à saúde. É um país incompleto enquanto não resolver isso. Enquanto não resolver a questão básica. Isso me incomoda porque é um absurdo um país como o Brasil estar no estágio que está. Também acho, e isso não é novidade, que a solução para o Brasil tem que ser uma solução brasileira. A gente não vai importar modelo nenhum. Quando eu falava de Cuba, e continuo falando, é um país tropical que resolveu seus problemas básicos. Então, a partir daí tem muita coisa pra ser discutida. Mas em primeiro lugar, todo mundo tem que ter acesso à educação, à saúde, à moradia, transporte, enfim, viver dignamente²¹.

Ao citar Cuba como exemplo de país que superou seus problemas básicos, Chico, habilmente, desmonta armadilhas de um proselitismo ideológico quando aponta a necessidade de construção de soluções internas para as desigualdades sociais do Brasil. Pouco importa a Chico se Cuba é o lugar idílico cantado por parte da esquerda ou a materialização da penúria para setores da direita: a controversa ilha governada pelos irmãos Castro conseguiu se reinventar geopoliticamente a despeito de forte embargo econômico a que o país fora subjugado, e, por isso, Chico a transforma em exemplo para o Brasil. O músico elabora um discurso contra-hegemônico porque não se preocupa em demonstrar as imperfeições do capitalismo ou tece elogios ao comunismo cubano: ao invés disso, ele lança luz sobre os problemas estruturais do Brasil através de uma lanterna chamada Cuba. Quando o artista desdenha dessas discussões teóricas, sinaliza que o debate intelectual – quando pessoas não têm necessidades básicas atendidas – é de importância mais relativa do que crucial. Seu desejo é que o Brasil encontre as maneiras próprias para se desenvolver.

A pobreza e a apropriação cultural pelos subalternos são temas centrais abordados pelo autor em “Subúrbio”. Nesse choro-canção, Chico articula um diálogo entre a linguagem musical de Adelino Moreira e Nelson Gonçalves e a potência criativa do “funk, forró, pagode, reggae” do subúrbio para, através dessa conversa, cantar uma cidade cujos traços femininos dominam, encantam e seduzem a voz poética ainda que este local formado a partir de negações. “Não”

²¹ Entrevista de Chico Buarque a Geraldo Leite para a Rádio Eldorado, em 27/09/89. Disponível em http://www.chicobuarque.com.br/texto/entrevistas/entre_eldorado_27_09_89.htm. Acesso em 17/10/2015.

se pinta e “sem” vaidade enfatizam a “Cidade mulher” sem atrativos, resignada tal qual a Amélia de Ataulfo Alves e Mário Lago, mas para quem, a despeito disso, o autor não consegue deixar de olhar. É a mulher dominadora que prende a atenção. O eu lírico pede pra ouvir a voz desse subúrbio: “fala, Penha”, “fala, Irajá”. Do mesmo modo como o malandro pisa nos corações, Chico percebe que essa mulher quer dizer algo e dá voz a ela: “canta teu funk, forró, pagode, reggae/ teu hip-hop”. O autor, assim como Hommi Bhabha, indica a importância de representar os marginalizados. A repetição do pronome possessivo “teu” aponta a capacidade de criação e apropriação cultural que “o teu funk” e o “teu hip-hop” operam no imaginário. A voz poética, através desses códigos, incentiva que essa mulher fale aquilo que pensa e da maneira que ela quiser.

No entanto, a distância do eu lírico – marcada pelo pronome “lá” – para esta *sub*-cidade onde “é foda” se viver, mesmo indiretamente, reafirma comentários elaborados à base dos estereótipos já construídos ao invés de desmontá-los. O que torna a cidade que “não figura no mapa” e “não tem frescura, nem atrevimento”, um lugar de difícil convivência? A pergunta “que futuro tem aquela gente toda?” sinaliza uma preocupação da voz poética com um porvir sem esperança que se desenha para as pessoas que vivem distantes dos centros de poder econômico. A intervenção política nesta representação destaca uma realidade de exclusão social a que os sujeitos subalternizados são expostos. Contudo, um problema se apresenta: por que é importante que esse trecho da periferia faça uma oposição à cidade que “abusa de ser tão maravilhosa”? O eu lírico, devido à distância que se encontra do subúrbio, procura a garota de Ipanema nas comunidades carentes, quando, ao invés disso, “lá” existem meninas que descolorem os pelos das pernas e tomam banho de borracha nas lajes quando não vão à praia. Muitas dessas meninas, malandramente, se fingem inocentes, conseguem tudo o que querem dos rapazes a quem fazem de bobos. Elas seduzem e usam a beleza para manipulá-los. Se realmente beleza é fundamental, elas não conseguiriam dominar os homens que as desejam se não fossem belas e vaidosas – mesmo que não sejam tão recatadas. Pode ser que muitas não exibam seus corpos no doce balanço a caminho do mar uma vez que grande parte delas está nos caixas de supermercados, algumas em bancos de universidades, outras são ascensoristas, outras faxineiras, outras, ainda, são mães, outras preferem se exhibir apenas para os companheiros e/ou companheiras. Outras matam aulas porque querem ir pro

motel pra brincar com o Pikachu e se decepcionam se isso não ocorre. Perto delas, todos os homens são só garotos e grande parte delas tem sua vaidade.

Para o eu lírico, há um “Jesus” que “está de costas” para o subúrbio. No entanto, o Jesus de igrejas evangélicas se multiplica nas favelas. A teologia da prosperidade, amplamente propagada pelo neopentecostalismo, tem incentivado que muitos suburbanos se vejam como dignos de acesso a bens de consumo, tais quais aparelhos eletroeletrônicos e automóveis. A fé, se não é capaz de alterar as desigualdades sociais, oferece refúgio para muitos desses excluídos: por conta disso, a representação desses sujeitos não é a de quem vê as costas de Jesus. Eles se orgulham em pagar mensalidades de escolas particulares para os filhos – o que não indica, necessariamente, que tais instituições sejam referência no ensino. Partindo-se do pressuposto que a falência da educação é um projeto político no país, estes pais tentam, a seu modo, reproduzir um discurso segundo o qual, “só com estudo se pode mudar a realidade”. Sendo assim, quando a educação pública é sucateada e a atuação dos governos é tímida nas favelas e comunidades carentes, a teologia da prosperidade se expande nestes territórios e não é difícil atribuir a Jesus uma melhoria na vida destes subalternos. Não se sabe se ele tem méritos nessa ainda irrisória mudança de patamar econômico, mas, talvez ele não esteja de costas para esses subalternos.

Embora o Jesus que esteja com os braços abertos sobre a Baía de Guanabara, de fato, pareça não se importar nem um pouco com o futuro que tem aquela gente toda que mora no subúrbio.

1.3

“Pro rico, o pobre é vagabundo”.

Outra artista que traz os excluídos para parte de suas obras é a “Madrinha do samba”, Beth Carvalho. A artista faz mediação cultural em parte de sua obra. Em determinadas canções, ela problematiza o lugar do pobre, do morro, do preto, do samba no imaginário e como os espaços são ocupados por esses sujeitos. O posicionamento político de viés mais progressista da artista fica bastante evidenciado em não poucas músicas que interpreta, embora se ressalte que sua carreira não se limitou a essa vertente de intervenção política. Desse modo, a sambista consegue transitar em vários espaços e deslocar diversas narrativas com

sua música. Arte e política se complementam na obra de Beth Carvalho. Sobre o engajamento da artista no que tange à mediação cultural, há o seguinte comentário na biografia disponível no site oficial da cantora:

Graças à formação política recebida de seus pais, Beth Carvalho é uma artista engajada nos movimentos sociais, políticos e culturais brasileiros e de outros povos. Um exemplo foi a conquista, ao lado do cantor Lobão e de outros companheiros da classe artística, de um fato que até então era inédito no mundo: a numeração dos discos²².

Beth Carvalho desestabiliza diversos espaços narrativos: uma moradora da zona sul carioca, de família de classe média, não usa o samba apenas como produto cooptado pelo mercado cultural: ela vai pro Cacique de Ramos, ela vai pro Estácio de Sá, ela vai pro pagode em Xerém, ela vai pro pagode em Irajá e personifica o mistério do samba de Hermano Vianna. É com seu corpo, suas canções e sua identificação com os movimentos sociais que a artista promove deslocamentos nos discursos já estabelecidos sobre música e sociedade. A cantora influencia nova sonoridade do samba a partir da inserção do banjo – antes utilizado exclusivamente nos pagodes do Cacique de Ramos – em seus discos e se torna madrinha de inúmeros outros sambistas, dentre os quais se encontram o Fundo de quintal, Almir Guineto, Sombra, Sombrinha, Zeca Pagodinho, Arlindo Cruz, Luís Carlos da Vila, Jorge Aragão²³.

Em seu primeiro disco²⁴, ainda não há uma forte ligação com o samba. No entanto, ainda assim, temas como o lugar subalterno da mulher e a pobreza estão presentes. Em “Maria Favela”, canção de Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle, a oposição entre o rico e o pobre aponta para a existência de uma hierarquia cultural. Cabe ressaltar que, no álbum, “Carnaval”, música de Carlos Elias e Nelson Lins e Barros, é a única de todo o disco que democratiza as relações interpessoais no espaço público: “gente branca ou de cor/ tudo igual”. A suspensão das diferenças econômicas e sociais transforma a cidade em um lugar onírico que propicia histórias de amor: “Vou buscar meu amor, afinal/ pois é dia de carnaval/ e as tristezas só vêm depois/ hoje vamos brincar nós dois”. Quando as desigualdades são deixadas para o momento pós-carnaval, busca-se a

²² Cf. Site oficial da cantora. Disponível em <http://bethcarvalho.com/biografia/>. Acesso em 20/2/2016.

²³ Idem.

²⁴ CARVALHO, 1969.

construção de relações igualitárias a despeito das condições sociais dos foliões serem, fora desses dias de fantasia, marcadas por injustiças.

Até chegar a “Carnaval”, o álbum apresenta o percurso tortuoso da voz poética, que, pelas suas andanças, encontra-se ora entusiasmada pelo amor, como em “Um amor em cada coração” da parceria entre Vinicius de Moraes e Baden Powell, ora sente saudades de um amor desfeito em “Maria Aninha” de Paulinho Tapajós e Fred Falcão, passa pela decepção em “Fechei a porta” de Sebastião Mota e Ferreira da Silva e, no contato sexual em “O porto”, de Renato Rocha, restabelece um novo modo de ser do eu lírico, aqui, mais atraído pelo corpo que lhe seca o pranto e diz quanto é todo amor. “Carnaval” é a música que resolve todos esses conflitos do eu lírico porque torna igualitárias as relações interpessoais existentes na cidade, ignora as tristezas do cotidiano, e, como num desfile de fantasias, os sofrimentos, medos e inseguranças ficam escondidos. Ao não explorar os preconceitos de classe e cor presentes na dura, prosaica e miserável realidade, o carnaval torna-se também um personagem que, assim como o Mefistófeles de Goethe, oferece os manjares para suprir as bem humanas insaciabilidades dos foliões. O amor rejeitado pode ser esquecido, o racismo desaparece e as tristezas só vêm depois. O eu lírico vai buscar seu amor, afinal, pois é dia de carnaval. Os diversos sujeitos de uma cidade cosmopolita vão ao encontro dos seus lenitivos.

A tortuosidade do percurso seguido pelo eu lírico recomeça nas músicas subsequentes: entre “Andança” de Paulinho Tapajós, Danilo Caymmi e Edmundo Souto, “Rumo sul” de Paulinho Tapajós e Edmundo Souto, “Sentinela” de Milton Nascimento e Fernando Brandt, “Nunca” de Lupicínio Rodrigues e “Samba do Perdão” de Baden Powell e Paulo César Pinheiro, a dor da separação e o tornar-se objeto manipulado pelo ser amado desestabilizam novamente o caminho dessa voz poética. Após o decorrer dessas canções, chegamos à “Maria Favela”: a construção poética desta Maria explora a tristeza de uma personagem que após vivenciar uma realidade mais igualitária no “Carnaval”, retorna para sua rotina: não há qualquer remédio para a sua condição de pobreza. Maria não vive: apenas aguenta. Maria, Maria, pobre, está à espera do seu amor: um rico. Este amor torna-se impossível pela diferença social entre eles. “Entre ela e o ser amado/ há um poço já cavado/ a riqueza que ele tem”. Os autores acentuam a questão econômica como principal força motriz para as relações interpessoais, e, nesse

discurso, trazem à reflexão os papéis subalternos desempenhados pela mulher e pelo pobre.

A impossibilidade desse amor é metaforizada na última canção do álbum: “Estrela do mar” de Paulo Soledade e Marino Pinto. Nela, um amor impossível entre um pequenino grão de areia e uma estrela é apresentado. Entretanto, “se houve ou se não houve/ alguma coisa entre eles dois/ ninguém sabe até hoje explicar”. A relação da Maria Favela com o ser amado talvez não se materialize, ou talvez apenas ocorra no carnaval – ou talvez tenha ocorrido no carnaval –: sabemos, todavia, que “dizem/ hoje em dia na favela/ que a Maria da janela/ faz sinal a quem passar/ se sofre faz prazer no sofrimento/ vive tudo num momento/ o momento que perdeu”. Ela sorri quando deve chorar. Maria – o grão de areia apaixonado pela estrela –, para sentir-se amada, precisa se entregar aos homens e oferecer o seu corpo aos cegos, retirantes e quem nada mais possui.

A ênfase dada à diferença econômica entre Maria e seu amado, ao endossar os discursos dominantes “pro rico, o pobre é vagabundo”, obriga a personagem a resignar-se com as desigualdades sociais. O seu território é a periferia e de lá não deve aventurar-se a sair – exceto no carnaval. Maria ficará, para sempre, acorrentada ao calcanhar do seu amor e presa na favela. A dura, miserável e prosaica realidade se impõe e não permite que se forme um casal como a mão e a luva. Maria, entenda: pro rico, o pobre é vagabundo.

Mas é preciso ter força, é preciso ter raça, é preciso ter gana sempre porque uma mulher que merece amar como outra qualquer do planeta, possui a estranha mania de ter fé na vida. Maria da favela se insurge contra a decepção amorosa causada pela desigualdade social. É preciso ter sonho sempre e, ao fazer sinal a quem passa por sua janela, Maria ri quando deve chorar, mas tem manha e graça e vai levando a vida.

Enquanto isso, a riqueza continua cavando poços pela cidade.

1.4

“Volta lá pro morro e pede socorro onde nasceu”.

Integrante e um os idealizadores dos Centros Populares de Cultura, Carlos Lyra constrói parte de sua obra apontando para a necessidade de a arte se tornar – a partir de maior interação entre os setores mais ricos e os mais pobres do Brasil –

a linguagem que problematize os aspectos da cultura e da política brasileira. A arte, deste modo, é utilizada como discurso para a politização dos setores mais pobres da sociedade e elemento de celebração da diversidade cultural do país. Para os organizadores desses centros, quando os grupos economicamente excluídos tivessem condições de participar dos debates sobre política, um número maior de pessoas seria capaz de produzir pensamento crítico sobre as contradições do Brasil, e, para tal fim, a arte se tornou linguagem fundamental.

Em oposição à visão negativa do morro e da favela, em *Depois do carnaval: o sambalanço de Carlos Lyra*²⁵, o artista propõe, em “Influência do jazz”, canção de sua autoria, que volte a ser tocado, no Brasil, um samba não atingido pelas várias influências musicais que tomam o Rio de Janeiro dos anos 60. O gênero deve encontrar no morro o refúgio para evitar essas contaminações e manter sua “essência”. O protesto do autor é contra a excessiva interferência do jazz na música popular brasileira, não porque desejaria um país infenso ao contato com o estrangeiro, mas porque pretendeu destacar que os artistas brasileiros daquela época haviam destinado pouca importância à riqueza cultural do Brasil. O samba-protesto elaborado por Carlos Lyra é um modo de incentivar que os artistas atentem para a riqueza dos elementos de nossa cultura.

Sobre essa canção, Lyra nos diz:

Quando o Tom ouviu essa música, disse: “Carlinhos, influência do jazz, né? Propaganda subliminar.” A música é contraditória em si, está falando da influência do jazz, mas tá cheia de influência do jazz por aí. A melodia foi feita quase junto à letra. Fiz as duas coisas juntas. Porque ela já me sugeria isso. Agora isso era político. Eu dizia, “veja bem; isso é uma coisa que ninguém sabe”. Estou na influência do jazz, mas quando chega no “afro-cubano”, era uma espécie de crítica ao Brasil que estava muito influenciado pelos Estados Unidos. Então tinha isso, também. E quando chega no “afro-cubano” vem a contrapartida. Quando sai da influência dos Estados Unidos vai pra influência de Cuba do Fidel Castro, fica influenciado por outra coisa lá, o que também está errado. Havia essa intenção. Isso é novo aqui, ninguém sabe dessa história. Era a minha intenção. Ninguém sabe. “Do afro-cubano vai complicando, vai pelo cano, vai”. Quer dizer, agora não é mais os Estados Unidos, agora é Cuba, agora é influência de Cuba. Então já vai se ferrar de novo. E tinha que ter uma independência, sem me meter com nenhum dos dois, sozinho. Brasil sai pelo meio, deixa Cuba e os Estados Unidos pra lá, não tem nada que ver²⁶.

²⁵ LYRA, 1963.

²⁶ Depoimento no site do programa “O som do vinil”. Disponível em <http://osomdovinil.org/carloslyra-depoisdocanaval/>. Consulta em 4/1/2016.

Sobre como o artista brasileiro deve se relacionar com as influências estrangeiras, diz Mário de Andrade:

Está claro que o artista deve selecionar a documentação que vai lhe servir de estudo ou de base. Mas por outro lado não deve cair num exclusivismo reacionário que é pelo menos inútil. A reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhonamente pela deformação e adaptação dele. Não pela repulsa²⁷.

Mário já sinalizava em 1928 que a tensão entre o nacional e o estrangeiro é uma realidade e, por isso, cabe ao artista brasileiro dialogar com as culturas de outros países, mas sem deixar de valorizar a produção cultural brasileira. Após catalogar algumas influências assimiladas pela música daqui, o intelectual modernista aponta a multiplicidade de expressões estéticas da música brasileira obtida através da ligação entre influências nacionais e estrangeiras, mas que, devido à qualidade de vários artistas, não descaracterizou os elementos de brasilidade da música popular tocada no Brasil e sobre o Brasil.

Além dessas influências já digeridas temos que contar as atuais. Principalmente as americanas do jazz e do tango argentino. Os processos do jazz estão se infiltrando no maxixe. Em recorte infelizmente não sei de que jornal guardo um *samba macumbeiro*, *Aruê de Changô* de João da Gente que é documento curioso por isso. E tanto mais curioso que os processos polifônicos e rítmicos de jazz que estão nele não prejudicam em nada o caráter da peça. É um maxixe legítimo. De certo os antepassados coincidem²⁸...

Mário apontava, deste modo, a impossibilidade de uma tradição se manter intacta. O folclore brasileiro que influencia a nossa música é obtido através das negociações culturais, o que ressalta o dinamismo da cultura e a capacidade brasileira de deglutir o que há de melhor em manifestações artísticas e culturais sem, todavia, deixar de manter as características que ressaltem a brasilidade. Mário, no entanto, não é afeito à música obtida pela cultura de massa. Sendo o *establishment* um projeto antinacionalista, torna-se alvo de críticas do autor. A função política do músico, neste contexto, seria a de perceber as contaminações que dinamizam a cultura brasileira, mas sem ceder a projetos que *desidentifiquem* ou *desqualifiquem* os traços nacionais destes signos. É de grande importância para o autor que o Brasil apresente sua cultura para o resto do mundo, como também é

²⁷ MATOS, 1972, p. 7.

²⁸ Idem

importante que o mundo possa influenciar o Brasil. Deste modo, o músico popular tem importante atuação para a construção de representatividades das culturas brasileiras.

Cabe então assinalar uma questão em “Influência do jazz”: a indicação de uma origem para o samba. Na articulação entre a cultura dos jovens de classe média e as expressões artísticas dos mais pobres, Lyra não constrói oposições entre os diversos setores sociais envolvidos na legitimação do samba, todavia destaca a participação do negro e do favelado na criação deste gênero. O autor não prende o samba em um gueto; ao invés disso, simplesmente acentua a participação de um segmento alijado de poder na construção de um dos gêneros que mais circulam no imaginário sobre representação de brasilidade. Carlos Lyra percebe o mistério do samba: um jovem de classe média dialoga com os grupos subalternos e se junta a eles na construção de uma cultura popular complexa e rica, repleta de aproximações culturais ao mesmo tempo em que os sujeitos que participam dessas interações recebam tratamento diferente no espaço público e no imaginário. O samba nascer no morro é muito mais uma provocação do artista do que simplesmente um discurso engajado pela igualdade racial, embora o autor reconheça o “morro” como território de pessoas alijadas de poder econômico. Nesse sentido, Lyra destaca a importância dos favelados para a construção cultural do país e usa o “nascimento” do samba no morro como exemplo do potencial criativo dos brasileiros para construir os próprios signos culturais.

Sobre esse “nascimento”, Hermano Vianna diz que:

A transformação do samba em música nacional não foi um acontecimento repentino, indo da repressão à louvação em menos de uma década, mas sim o coroamento de uma tradição secular de contatos (...) entre vários grupos sociais na tentativa de inventar a identidade e a cultura popular brasileiras. Não é minha intenção negar a existência da repressão a determinados aspectos dessa cultura popular (ou culturas populares), mas apenas mostrar como a repressão convivia com outros tipos de interação social, alguns deles até mesmo contrários às repressões²⁹.

Nesta obra, Hermano investiga que mistério o samba possui para ser tão bem aceito pelas diferentes classes sociais que compõem o Brasil. Para o autor, o samba possuir esse magnetismo e essa capacidade de causar empatia em variados públicos é resultado de intensas negociações culturais, o que não atribuirá uma

²⁹ VIANNA, 2012, p. 34.

exclusividade a determinado grupo social na legitimação do gênero. O exemplo dessa democracia do samba, para o autor, é um encontro entre Pixinguinha, João da Baiana, Manuel Bandeira, Sérgio Buarque dentre vários outros artistas e intelectuais brasileiros na década de 1930. Hermano habilmente desconstrói o discurso hegemônico segundo o qual o samba é música de origem negra, mas não constrói um discurso contra-hegemônico no qual os negros, ainda que realmente não sejam os únicos donos do samba, foram corpos mais violentados, seja através de práticas racistas, seja pela condição social reconhecidamente inferiorizada em muitos momentos da nossa história, inclusive para a legitimação do samba no país.

Carlos Lyra segue um caminho inverso ao de Hermano: no músico está presente o morro como o pai do samba. A aguçada percepção do artista sobre a realidade social do Brasil, tanto política quanto artisticamente, estão demonstradas no “desalinhamento” entre a letra e a música em “Influência do Jazz”. Se a letra aponta para o morro como local onde o samba possa se refugiar das influências estrangeiras, a paisagem sonora é estruturada em torno do samba, mas com interseções jazzísticas e dos ritmos caribenhos. Essa estratégia leva o samba para um lugar complexo, em que sua força não permite seu confinamento ao morro e, ao mesmo tempo, tenta se impor contra o excesso de influências que possam sufocá-lo.

Carlos Lyra, assim como Chico Buarque, procura um Brasil brasileiro. Se há signos e manifestações culturais importantes em outros países, a música popular brasileira deve interagir com eles, mas sem que haja uma interferência tamanha nos signos brasileiros a ponto de haver uma perda de autonomia na representação da nacionalidade do país. Esse é o grande protesto de Carlos Lyra: de um lugar anômalo na metrópole há várias influências para a construção de uma grande expressão cultural brasileira, logo, não há justificativa para a excessiva participação do jazz ou dos ritmos caribenhos na construção da música popular do Brasil.

O samba leva o corpo “de um lado pro outro”, diferentemente do jazz, cujos passos vão “pra frente e pra trás”. Mas, com tanta “influência do jazz” no Brasil, o que seria do samba, que, “meio torto, ficou meio morto”? A provocação de Lyra desconcerta: se o músico popular da cidade não consegue manter os traços característicos e definidores da brasilidade sem fortalecer o antinacionalismo, ele

que procure perceber como, no morro, enxerto de gente pobre, preta e feia, o samba pode resgatar o que tem de mais encantador.

Felizmente o samba, que “balança de um lado pro outro”, ora vai pro morro e ora volta pra cidade, se impõe e reorganiza os limites a ele impostos. O samba, pai do prazer e filho da dor, não vai morrer e nem acabar porque é ele o grande poder transformador. É ele quem dá o baralho.

Nesse Brasil em que todo mundo bate tambor, o negócio é sambar.

1.5

“Quero ver quem vai dizer em versos onde se esconde”

Outra ressignificação do subúrbio e da subalternização ocorre – mais uma vez – em Beth Carvalho. “Geografia popular³⁰” traz um discurso contra-hegemônico em que a condição de pobreza é assumida pela voz poética, mas sem ressentimentos ou alienação dos problemas estruturais de um Rio de Janeiro de fortes desigualdades sociais. É senso comum que quem mora no subúrbio, mora “mal”, em oposição a quem mora “bem” nos bairros nobres. Desta forma, o refrão reafirma que se esconder, morar mal, é uma condição comum aos suburbanos. O que, a priori, seria motivo de vergonha, é retratado como algo que orgulha os moradores dessa periferia. O desafio proposto nesta canção é o de “dizer em verso, onde se esconde”, o que retoma uma das vertentes do samba: a de improvisar a partir de um refrão estabelecido.

A seguir, percorre-se de trem pelas estações entre os bairros de Deodoro e Central do Brasil. Essa trajetória é seguida por boa parte dos trabalhadores que atravessam a cidade quando vão ao trabalho. É importante notar que não há paisagens durante essa viagem: há apenas o adjetivo “lindo” para o bairro imperial São Cristóvão. Tal recurso não indica a ausência de vaidade dos suburbanos, mas que o elemento marcante dessa periferia é a sua gente. A pergunta que abre o refrão é onde se encontra Aniceto, proeminente sambista do Império Serrano. Candeia, Arlindo Cruz, Osmar, as escolas de samba Portela e Mangueira, a histórica “Lira do amor” e a referência aos partideiros também são saudados nessa música por indicarem o quanto de cultura é produzida nos territórios marginalizados. Alô, Caixa! Alô Dezoito! Alô, povão da Piedade!

³⁰ CARVALHO, 1998.

Para salientar a influência do poder econômico sobre a vida dos favelados, cabe lembrar a sentença de um secretário de segurança pública que decide tomar ações mais agressivas contra moradores da Favela da Coreia e reconhece que não pode agir desse mesmo modo na zona sul do Rio³¹. Ainda sobre o subúrbio, vale também destacar que ele é periférico porque não integra um centro de poder e não por sua localização geográfica: a Rocinha, por exemplo, é suburbana ainda que esteja localizada na área cujo metro quadrado é o mais caro do país.

“Geografia popular” é, então, um samba de posicionamento político e traz para o debate a autorrepresentação dos suburbanos que se assumem orgulhosamente como tais e não dividem a cidade nem sequer ideologicamente: no espaço já dividido pelo poder econômico, eles constroem narrativas que transformam um território criminalizado em um lugar que seja caminho de Ogum com Iansã e tenha muitos trabalhadores humildes e gente de bem. Um dos enunciados mais utilizados em muitas favelas é que, estando debaixo do céu e em cima da terra, qualquer lugar é bom para se viver. Tal declaração não aponta um conformismo dos favelados com a pobreza e com as inúmeras violências em que estão inseridos, mas sim que mais importante é viver “bem”, apesar de morar “mal”. Esta estratégia não esconde a denúncia de Zé Kéti que o morro tem sede e fome: ao invés disso, permite aos marginais transitarem com facilidade em qualquer espaço público, não obstante, estejam rotineiramente em suspeição. E a parada obrigatória, onde é? Engenho de Dentro.

Este samba desconstrói as narrativas dominantes sobre os favelados no imaginário carioca, mas sem fortalecer os muros – ou poços já cavados – que dividem a cidade. Desse modo, a proposta é de um jogo em que sejam exploradas as características positivas da periferia a despeito das inúmeras privações em que vive aquela gente toda. A ausência de ressentimentos e rancores nessa representação é demonstrada, por exemplo, quando a intérprete deste samba não nasce no subúrbio, mas dá voz aos moradores desse território a partir da autorrepresentação construída por Arlindo Cruz, Edinho Oliveira e Marquinhos de Oswaldo Cruz. Lá, na Portela, ninguém fica de bobeira: por que segregar quem não concorda com a segregação? Quando a voz poética diz que “lugar de gente bamba” é em “Oswaldo Cruz”, não desconhece que o samba extrapola os limites

³¹ <http://extra.globo.com/noticias/rio/beltrame-um-tiro-em-copacabana-uma-coisa-na-favela-da-coreia-outra-oab-critica-diferenciamento-720077.html> Acesso em 6/1/2016.

geográficos e geopolíticos do Rio: simplesmente aponta para a capacidade de existirem sambistas e pensadores populares que usam a música como linguagem para a representação da cultura em um território segregado. Dizer em versos onde se esconde é atitude de orgulho e nenhum preconceito.

Essa representação de subúrbio em indica o quanto o Rio de Janeiro continua lindo por ser um território de relações complexas entre as culturas. Um dos percalços da mediação cultural é quando o mediador – mesmo indiretamente – utiliza estereótipos na representação do sujeito a quem pretende dar voz. Esta estratégia tende a se tornar ineficaz ou caricatural quando ele não desconstrói o discurso dominante que subjuga o representado. Este samba escapa dessa armadilha e integra o subúrbio ao restante da cidade porque permite ao representado mostrar sua vaidade e se igualar em potência representativa aos moradores das áreas mais ricas da cidade. A voz de Beth Carvalho constrói as pontes que passam por cima dos poços já cavados entre esses Rios de Janeiro.

E depois de Lauro Muller, amor, cheguei lá na Central.

O Outro

A imprensa tradicional brasileira costuma difundir narrativas segundo as quais a multiplicidade cultural é valorizada no país. Através dessa difusão, esses veículos de comunicação, em tese, demonstram a existência de uma relação democrática nas representações das culturas no Brasil. Todavia, esses discursos são construídos através da manipulação dos signos que representam os setores conservadores e os grupos detentores de poder político e econômico do país. Embora não se desconheça que nos debates sobre cultura existam as resistências dos grupos minoritários, também não se ignora a influência do poder econômico na construção das narrativas majoritárias que transitam nos grandes centros urbanos. Nesse contexto, a aliança entre os grupos economicamente dominantes e os principais setores da imprensa no Brasil não deixa de ser estratégica para a subalternização de signos, sujeitos e culturas.

Isto posto, questiono os discursos que exaltem a predisposição à convivência harmoniosa entre as culturas diferentes no Brasil. Não sugiro, aqui, que se construam guetos na cidade, nem que se desdenhe das intervenções políticas que tentem construir maior interação entre culturas: o que pretendo debater é que o discurso de aceitação ao Outro não somente deixa de corresponder ao convívio pacífico entre culturas diferentes nas grandes cidades brasileiras, como, ao invés disso, acentua as diferenças de modo bastante violento.

Até que ponto os discursos sobre democracia social, cultural e racial construídos e divulgados por esses veículos se tornam importantes para que se evitem a resistência dos excluídos às imposições culturais, políticas e sociais dos grupos detentores de poder? Como a cultura popular se ressignifica a partir de elementos impostos por esses grupos majoritários? De que maneiras os grupos subalternizados se insurgem contra eles? Não pretendo abordar todas as possibilidades e estratégias que solucionem esses questionamentos, mas indicar algumas ocasiões que representem insurreições de sujeitos e culturas contra essa predominância narrativa.

Sobre esse confronto pela redefinição da cultura popular, Stuart Hall comenta que há uma desigualdade na relação entre os signos que transitam no

imaginário. O autor aponta o desequilíbrio nessa luta pela ressignificação de termo “popular” justamente porque há grupos que possuem maior capacidade representativa na construção dos signos desta cultura. Quando tal imposição ocorre, os setores dominantes adquirem, de certo modo, maior representatividade neste imaginário, ainda que essa condição não esteja imune às devidas resistências. Esses confrontos e possíveis superações ocorrem por meio de tensão e luta pelo poder narrativo. Assim nos diz o intelectual:

Creio que há uma luta contínua e necessariamente irregular e desigual, por parte da cultura dominante, no sentido de desorganizar e reorganizar constantemente a cultura popular; para cercá-la e confinar suas definições e formas dentro de uma gama mais abrangente de formas dominantes. Há pontos de resistência e também momentos de superação³².

Os já citados “rolezinhos” são exemplos de resistência aos discursos dominantes na mesma medida em que a vigilância reforçada nos shoppings onde eles ocorreram impunham aos jovens negros e pobres um estado de suspeição não dissimulado. A conservação do *status quo* é violenta e a estereotipação do Outro se torna a tática mais segura para que não haja alterações na cena social e política dos grandes centros urbanos. Para a manutenção dessa hierarquia social, são necessárias, portanto, o uso de instrumentos repressivos que silenciem os grupos que pretendam criar um deslocamento no imaginário, e sejam construídos e legitimados por uma coalizão narrativa que subalternize sujeitos e culturas.

2.1 Rio, uma favela

No livro *Espaço urbano: conflitos e subjetividade*³³, Ana Lúcia Gonçalves Maiolino aponta a revolução urbanística de Pereira Passos como um dos fatores que deram início às favelas no Rio de Janeiro. Com a modernização da cidade e a especulação imobiliária, os antigos cortiços foram removidos e os moradores expulsos dessas localidades procuravam novos lugares onde pudessem habitar. Estes indivíduos foram se acomodando como podiam em outros locais. Deve-se ressaltar, no entanto, que essa política segregacionista não é, evidentemente, uma

³² HALL, 2003, p. 255.

³³ MAIOLINO, 2008.

intervenção apenas de Pereira Passos: com outros personagens e em outros momentos, a reorganização geopolítica e cartográfica da cidade também ocorreu por meio de higienização.

Quanto às características brasileiras de ocupação territorial, segundo Sérgio Buarque de Holanda³⁴ costumamos construir casas e cidades contornando os recursos geográficos de onde se pretende habitar. Este modo de povoar os espaços é fruto de nossa colonização portuguesa, o que, para o autor, não é uma crítica, mas simplesmente um traço “hereditário” que ainda portamos. Ao dirigirmos nossa atenção para a configuração geográfica do Rio de Janeiro, perceberemos que tanto nos territórios apinhados de pretos e pobres quanto na rica orla da zona sul carioca, o mesmo padrão de ocupação geográfica é seguido. Os valões existentes em muitas favelas e o esgoto lançado no mar pelas coberturas próximas às praias são paisagens que, diferentes entre si, representam a mesma estratégia de ocupação de território: a depredação do meio ambiente em virtude da necessidade humana de ocupação de espaços. Percebe-se, no entanto, que um grupo de pessoas retiradas de suas casas a pontapés pelo poder público vai se acomodar na parte da cidade que lhe sobrou, e nisso há, talvez, a única diferença entre a reorganização territorial construída por esses marginais e a executada pelas elites econômicas.

A complexidade urbana e cultural do Rio de Janeiro pode ser metaforizada a partir das representações sobre a favela. O subúrbio não deve ser analisado como um enclave no Rio de Janeiro: ao contrário disso, a constituição geopolítica e cultural da favela pode representar um microcosmo através do qual se abre uma possibilidade de compreensão das características mais gerais do Rio, tanto através das expressões artísticas quanto pelas manifestações políticas e culturais que ocorrem nessas periferias. A favela, território onde se oferece mão de obra qualificada para carregar carrinhos de bebês, também é, para Carlos Lyra, o local onde nasce o samba. Também existem, ali, igrejas evangélicas, funcionários públicos, imóveis caros e rejeição às religiões de matrizes africanas. Deste modo, esse pedaço da cidade não deixa de representar as complexidades da vida cultural no “asfalto”. O morro, um espaço onde vive gente honesta, é, também o espaço onde bandidos se escondem. Essas condições se aglutinam, embora o morro não deixe de ser um lugar criminalizado por parte das elites econômicas da cidade.

³⁴ Op. Cit.

Este “‘espaço urbano deformado’ habitado por uma população ‘alienada da sociedade por causa da habitação, que não tem os benefícios de serviços porque não paga impostos³⁵’”, também está presente na obra de diversos artistas: Elizeth Cardoso lamenta sobre o barracão de zinco, pendurado no morro. Sinhô dá adeus ao “Buraco quente” na Favela, que vai abaixo para a tristeza da cabocla. Arlindo Cruz também se chama Favela e Zé Kéti personifica o morro. Em Sampa, Adoniran chora o despejo na favela e os Racionais mostram os favelados – aqui, criminosos – que tentam sobreviver no Inferno de uma penitenciária. Em Brasília, GOG abre a uma CPI da favela. Em Salvador, Mano Marck mostra onde a favela chegou dentre inúmeros outros artistas constroem algum discurso sobre esse lugar.

Um destes artistas é Bezerra da Silva. Ele fica atento ao que acontece na periferia e, em sua obra, trata de temas presentes no cotidiano dos favelados – de quem se tornou embaixador. Quando o sambista pinta a favela, pelo menos duas imagens se atravessam: um território cuja população é formada por sujeitos marginalizados economicamente e um lugar onde leis são construídas pela malandragem/bandidagem. O termo “malandro” para Bezerra se refere tanto aos próprios bandidos quanto aos que sabem se sair bem de qualquer enrascada. Esta palavra torna-se polissêmica na obra deste artista, que a utiliza como oposição ao pior sujeito que pode existir no morro: o otário, também chamado de mané. Em Bezerra da Silva, o malandro se impõe independentemente dos meios que utilize para isso, que podem variar entre a violência física e o silenciar-se, enquanto o otário, pode fingir ser um bicho feroz com uma arma na mão, mas sem ela andar requebrando e afinar a voz. Em Bezerra, malandro é malandro, e mané é mané.

“Vítimas da sociedade”, presente no disco *Malandro rife*³⁶, de autoria de Crioulo Doido e Bezerra da Silva, é uma insurreição contra os discursos que significam o morro como um local onde todos os moradores são bandidos em potencial. O eu lírico, marginalizado, se revolta contra essa estereotipação, e, “pelo mesmo caminho” em que sua honestidade é posta em suspeição, aponta que os ladrões estão fora da favela. É exatamente esse “mesmo caminho” que integra morro e asfalto a despeito de também segregar os marginalizados que moram na periferia. O eu lírico, favelado, afronta os policiais para demonstrar indignação

³⁵ BURGOS, 1999, p. 36 apud MAIOLINO, Op. Cit. P. 93.

³⁶ SILVA, 1985.

com as injustiças sofridas pelos moradores dali. Há bandidos no morro, mas há trabalhadores e pessoas que, assim como essa voz poética, mal sabem assinar o próprio nome e não infringem as leis: por que, então, o favelado é posto sob suspeita? Essa é a revolta do eu lírico.

Neste samba, em que o refrão se repete diversas vezes, a fim de confirmar a ideia central de indignação, não existem as brincadeiras com as rimas. É música de protesto e a maneira agressiva de cantar do artista nos possibilita uma grande empatia com sua revolta, pois somos levados na impostação de voz de Bezerra a presenciar a cena de violência policial. A voz poética se torna criminoso quando prefere falar a verdade, mesmo que isso irrite os agentes da lei: “Falar a verdade é crime/ porém eu assumo o que vou dizer”. Há o confronto entre a conduta de um analfabeto, estereotipado como criminoso em potencial e a de um homem com estudos que – “ladrão” – tem “milhões de dólares depositados em bancos da Suíça” e transita impunemente pela cidade. O eu lírico é um sujeito sem acesso ao ensino formal, e, habitante do morro, possui um padrão de moralidade rígido apesar de ser violentado pela pobreza: “só porque moro no morro/ a minha miséria a vocês despertou/ a verdade é que eu vivo com fome/ nunca roubei ninguém, sou trabalhador”. A voz poética precisa se defender, provar sua inocência, e, acuada, contra-ataca trazendo à tona a conivência dos policiais com a impunidade que protege os mais ricos: é um eu lírico, que, silenciado por muitas desigualdades sociais, precisa gritar por justiça.

A voz poética aponta para os preconceitos propagados pelo jornalismo e a manipulação das notícias, o que, desta forma, protege os verdadeiros corruptos: “se há um assalto a banco/ como não podem prender o poderoso chefão/ aí os jornais vêm logo dizendo/ que aqui no morro só mora ladrão”. O subalterno, analfabeto, consegue saber o que os jornais dizem: essa contradição aparente demonstra que a favela está integrada à cidade e conhece os discursos que circulam sobre o território marginalizado. Pedreiros, porteiros, vigilantes, babás, motoristas de ônibus, cobradores, garis e estudantes que vivem na favela, circulam pela cidade, e, na fricção com outros sujeitos, dialogam sobre os problemas sociais, tomam conhecimento dos discursos majoritários do espaço público e têm exata noção do que se diz sobre os moradores de periferia. O eu lírico, habitante desses espaços geográficos e transeunte da cidade, se insurge contra esses procedimentos discriminatórios aos quais, por ser pobre, é submetido.

Sobre a hierarquia no uso dos territórios, ainda que favelados mantenham contato com os moradores de outras áreas da cidade, não se desconhece que locais não frequentados pelos mais pobres costumam ser mais valorizados, por exemplo, pela especulação imobiliária. A subalternização como estratégia para manter a concentração de poder a partir da construção de estereótipos pode ser percebida quando determinados sujeitos recebem alcunhas diferentes para a mesma ação executada. As narrativas dos principais jornais sobre o que acontece na cidade contribuem muito para essa divisão: um deles noticiou que estudantes da PUC-Rio, jovens aparentemente de classe média da zona sul carioca, foram presos por tráfico de entorpecentes³⁷ e traficantes foram presos no bairro Triagem³⁸, subúrbio do Rio. Esta diferença de abordagem sobre os frequentadores da Gávea e do subúrbio mostra que, se em ambos os casos, jovens cometeram o mesmo crime, a cor da pele, condição social e níveis de escolaridade diferentes foram preponderantes para que se nomeasse diferentemente os criminosos de acordo com o local de onde esses sujeitos pudessem pertencer. O eu lírico de “vítimas da sociedade” é preciso em sua queixa: a imprensa, para ele, continua incentivando o processo de criminalização do favelado.

Este samba pertence a uma vertente na qual o refrão é repetido várias vezes. Firma-se, assim, uma ideia central em torno da qual as outras estrofes se estruturam: “Se vocês estão a fim de prender o ladrão/ podem voltar pelo mesmo caminho/ o ladrão está escondido lá embaixo/ atrás da gravata e do colarinho” reitera que se os policiais, quando vão ao morro procurar o ladrão, cometem injustiças com os marginalizados porque são ludibriados pelos seus superiores hierárquicos e pelos discursos dominantes na cidade. É ali, no disco, que aquela voz consegue expor sua revolta e não ser agredida pela polícia que, na música, ouve os queixumes e indignações sem reagir violentamente ou prender esse homem do povo, um Zé Ninguém.

Em “Lei do morro”, canção de Ney Silva, Paulinho Correia e Trambique, presente no álbum *Produto do morro*³⁹, Bezerra traz uma temática diferente sobre o morro: aqui, a violência exposta apresenta uma favela com leis rígidas que

³⁷ <http://odia.ig.com.br/noticia/rio-de-janeiro/2015-06-07/universitarios-sao-presos-durante-festa-no-recreio-dos-bandeirantes.html>. Acesso em 12/01/2016.

³⁸ <http://odia.ig.com.br/noticia/rio-de-janeiro/2014-11-13/bandidos-sao-presos-por-trafico-em-outro-condominio-da-zona-norte.html>. Acesso em 12/01/2016.

³⁹ SILVA, 1983.

devem ser seguidas em estrita obediência aos padrões éticos estabelecidos pelos traficantes. Ao mesmo tempo, o morador precisa possuir uma ginga, uma malandragem para ser considerado, tanto pela vizinhança quanto pela bandidagem. O otário, aqui, corre grande risco de não continuar vivo se oferecer problemas à ordem estabelecida no morro. A favela é desidealizada: é local violento, onde é preciso saber viver porque a vida não é feita de ilusão: “e se você era limpeza/ o ‘sujeira’ passa a ser/ em seguida é logo esculachado/ e corre o risco de morrer”. Lá não figura no mapa e ninguém faz ideia de quem vem lá: e o “dedo duro” – o mané – pode, se descumprir a lei do morro, sumir e não ter sua ausência percebida. É manutenção de espaço e poder a partir do grau elevado da violência. “É foda” se viver neste morro.

O silêncio é um dos métodos utilizados para que se tenha longevidade na favela: “bom malandro é cadeado/ nada sabe, nada vê”. Nesse morro, a lei que é dura, premia quem consegue interagir bem com a malandragem/bandidagem dona do território. Viver em silêncio sobre as relações dos criminosos é, sobretudo, uma atitude necessária para a sobrevivência dos moradores que não queiram participar da vida à margem da lei, mas que, por um ou outro motivos, não deixam a sua comunidade. Na favela, um trabalhador que nada saiba e nada veja é um malandro por excelência. Ele transita entre a necessidade de viver em um lugar cujas leis são violentas, convive harmoniosamente com bandidos e gente de bem, mantém-se no seu cotidiano de trabalhador honesto, e, por tudo isso, tem a simpatia da bandidagem/ malandragem, o que lhe garante uma vida tranquila dentro da favela.

Bezerra desestabiliza o imaginário segundo o qual, o morro não possui bandidagem, e, em “Lei do morro” demonstra que a violência e o silenciamento são táticas para manter uma ordem pública no local. É preciso, então, que o morador do morro seja malandro para continuar sendo o limpeza. O autor sinaliza o tempo todo que não é fácil viver nesses territórios e não esconde as relações complexas que são construídas ali. Ainda que, conforme tenhamos visto no primeiro capítulo, exista grande produção cultural na favela onde as pessoas que “moram mal” se escondem, Bezerra não nos deixa esquecer que a despeito da cultura construída nesse território, a violência está sempre presente. A favela de Bezerra da Silva tem muitos problemas, oriundos tanto das relações entre os favelados consigo mesmos ou na estereotipação construída pelos grupos

detentores de poder político e econômico. Nessas duas perspectivas de favela, o autor aponta uma condição única em que estão inseridos os moradores: a dominação. Eles estão subjugados. São, de fato, vítimas da sociedade.

2.2

“Ser mulher é fazer doce, mas da forma que ele adora”.

Sobre a ligação do samba com a cidade, Muniz Sodré⁴⁰ diz que não são incomuns esses contatos entre o sambista e o espaço público. O autor usa Sinhô como exemplo de músico popular que já abordava assuntos cotidianos da vida urbana em suas letras:

Nos versos e composições de Sinhô, já estava fixada uma das principais características do samba carioca: a letra como crônica do Rio de Janeiro e da vida nacional. As mudanças no modo de vida urbano, acentuadas a partir dos anos 20, encontrariam na letra do samba um modo de expressão adequada. Sátiras, comentários políticos, exaltação de feitos gloriosos ou de valentias, incidentes do cotidiano, notícias de grande repercussão – todos esses motivos temáticos se faziam presentes nas músicas de Sinhô⁴¹.

Sodré também diz que a letra da música pode expressar uma transitividade a partir da relação que o compositor possui com o grupo social a que se refere nas canções. A música se estabelece como signo que não apenas desloca o imaginário como introduz uma corporalidade nesse deslocamento. A transitividade do discurso se refere ao alinhamento ideológico e simbólico entre o eu lírico e o lugar de fala do autor. Sodré, todavia, não utiliza essa abordagem como forma de exercer um patrulhamento sobre os letristas ou compositores: ele apenas destaca a presença de um sujeito que pode *falar* a existência através das canções porque parte do mesmo lugar – social, político e cultural – que o eu lírico. Assim:

Em outras palavras, o texto verbal da canção não se limita a *falar sobre* (discurso *intransitivo*) a existência social. Ao contrário, *fala* a existência, na medida em que a linguagem aparece como um meio de trabalho direto, de transformação imediata ou utópica (a utopia é também uma linguagem de transformação) do mundo – em seu plano de relações sociais⁴².

⁴⁰ SODRÉ, 1998.

⁴¹ Op. Cit. P. 43.

⁴² Op. Cit. P. 44-45.

No entanto, uma letra pode conter um discurso *intransitivo*, que ocorrerá quando um autor não pertencer ao grupo social representado na letra da canção. Deste modo, se um samba expressa um eu lírico feminino, mas é composto por um homem, esta música possibilitará que se *fale sobre* as mulheres, *sobre* a existência ao invés de *falar a* existência. Neste caso, o discurso *intransitivo* é utilizado para elaborar a mediação cultural. Para Sodré quando

um sapateiro, ao referir-se à sua produção, opera transitivamente: ele “fala o” sapato. Assim, quando um compositor como Chico Buarque de Hollanda fala hoje do personagem “autuado em flagrante/ como meliante/ por cantar de madrugada/ na janela de Maria” ou do operário que “caiu na contramão atrapalhando o tráfego”, a qualidade poética aumenta com a intransitividade do discurso. Exceto quando se refere a aspectos político-sociais da classe média, o verso desse compositor é um discurso *sobre* o popular⁴³.

Nesse sentido, Leci Brandão dá voz a outro personagem marginalizado culturalmente no Brasil: a mulher. A sambista, que se destaca por seu engajamento político ao longo da carreira, costuma representar os subalternos em muitas canções. Apesar do machismo, e, por vezes, misoginia no universo do samba, a cidadã diversidade utiliza esse gênero para representar algumas resistências das culturas e sujeitos subalternos. Sua visão progressista de sociedade faz com que a artista rompa durante cinco anos com gravadoras que procuravam, de certa maneira, cercear-lhe o direito às intervenções políticas. Em 2010, Leci se elege deputada estadual pelo PCdoB em São Paulo, o que lhe abre a possibilidade de interferir na política institucional. A artista, nascida em Madureira, subúrbio do Rio de Janeiro, percorre o país e se engaja contra a subalternização e os diversos preconceitos. Leci faz do Brasil sua casa, seu território, e, do samba, sua principal linguagem de intervenção política.

Dos vários momentos em que a artista intervém em relação aos marginalizados, “Ser mulher (Amélia de verdade)”, presente no álbum *Questão de gosto*⁴⁴, a cantora, com força e sutileza, em discurso *transitivo*, afronta o machismo arraigado em nossa sociedade e destaca como os discursos falocêntricos vão se impondo na construção do sujeito mulher. O eu lírico usa a ironia para, na reafirmação dos paradigmas que constituem o ser mulher, tentar destituí-los de poder.

⁴³ Op. Cit. P. 45.

⁴⁴ BRANDÃO, 1976.

Helena Parente Cunha aborda a importância de relativizar a construção dos papéis destinados à mulher e ao homem, e destaca a revolução cultural dos anos 1960 como exemplo dessa problematização dos lugares da mulher na sociedade. No artigo “O desafio da fala feminina ao falo falocêntrico”, presente na coletânea *Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*⁴⁵ organizada por Christina Ramalho, Helena Parente comenta que

A partir dos estudos sobre gênero, despojou-se o termo feminino da carga semântica com que era definido, isto é, delicado, fraco, passivo, superficial, piegas, uma vez que foi descartada a discussão sobre a essencialidade biológica constitutiva da mulher. Considerando-se que as representações de gênero consistem em categorias culturais, hoje se estuda o comportamento assumido pelo homem e pela mulher em nossa sociedade como consequência de conteúdos culturais⁴⁶.

Esses papéis são construídos a partir do confronto entre os discursos já consolidados pela episteme e o questionamento de cada um deles. É necessário, portanto, que se problematize a cultura que construa a mulher como signo estereotipado. Durante os anos 60, a influência terceiro-mundista nos grandes centros buscou alterar o modo como o trânsito cultural ocorria, tanto quanto desqualificar a hierarquização que o eurocentrismo impunha às suas colônias. O colonialismo entra em crise e os países periféricos buscam se representar de modo alternativo à representação proposta pelo primeiro mundo.

É nesse contexto que as mulheres subalternizadas, se insurgem contra os elementos de dominação cultural a que foram impostas, principalmente pelo eurocentrismo. Helena também comenta que

A revolta cultural, no seu ímpeto descentralizador, ao investir contra a autoridade do falo-etno-euro-centrismo e de suas pretensões a detentor de verdades absolutas e universais, desmantelou as bases de todas as certezas e de todos os padrões de julgamento mantidos pelas vigilantes ideologias⁴⁷.

Influenciada por essas discussões, Leci inicia a música definindo o signo mulher “ser mulher é muito mais/ que batom ou bom perfume” para, a seguir, quebrar a expectativa de abordagens positivas sobre a constituição deste elemento na sociedade: “é não chorar, lamuriar ou ter queixume”. A mulher deve ser

⁴⁵ Ramalho (org), 1999.

⁴⁶ Op. Cit. P. 151-152.

⁴⁷ Op. Cit. P. 153.

sedutora e possuir meiguice. Ela deve “fazer doce/mas da forma que ele adora”, além de cuidar com esmero de sua casa e estar à disposição do marido quando ele quiser transar. Isso porque “ser mulher é enfeitar/ sempre o seu lar/ feito uma rosa/ ser mulher é ser risonha/ se ele chega todo prosa”. Leci também reitera o papel de empregada/ escrava do homem: “ser mulher, pra quem não leu/ amigo meu/ é ser de fato/ aquela que ele escolheu/ pra esquentar sempre o seu prato”. A sutileza e a força do discurso de Leci aparecem quando as imagens utilizadas para representar a figura feminina não permitem que a mulher se liberte da dominação masculina. Leci, uma anti-Amélia, tenta mostrar às outras mulheres que se elas têm medo apenas, aceitar a submissão não permite que algo diferente de receber mais dominação aconteça.

Através de sua voz, Leci exige igualdade de condições de vida em sociedade. Ela militante contra as práticas machistas, chama as mulheres para a resistência a essa subalternização. Ser mulher, para Leci, “é muito mais que batom ou bom perfume”: é tornar-se a primeira mulher a integrar a ala de compositores de uma escola de samba, é enfrentar o mercado cultural quando ele tenta impedir os posicionamentos políticos da artista. É ser negra, e – diferentemente daquela que, em Drummond, tem na morte o único momento para seu proveito próprio –, se dedicar às causas sociais. E, para quem não sabe, seu nome é Leci. Salve, Ogum-Patacori, seu pai.

Outro discurso usado para representar a mulher é trazido por João Bosco e Aldir Blanc em “Coisa feita”, música do álbum *Comissão de frente*⁴⁸. A mulher, aqui, sai da construção negativa que a constitui como sujeito ao longo do tempo, e, ao reconhecer-se objeto de desejo masculino, exerce domínio sobre os homens e os objetifica. No entanto, ela procura satisfazer seus próprios desejos e não se envergonha de tal condição. A mulher “de pegar macho pelo pé/ reencarnação da princesa do Daomé” trata os homens com rigor e poder. O mesmo jeito suave e subversivo representado no canto de Leci está presente no modo como João Bosco interpreta esse “mulherão” que vem “das minas do Salomão”. A tática machista de subjugar sexualmente é, aqui, usada em sentido inverso, pois o objeto culturalmente dominado domina o dominador. Ela é “de arrancar couro”, e transforma os homens em escravos, pois, tal qual a Lucíola, esse eu lírico escolhe

⁴⁸ BOSCO, 1982.

os amantes. A princesa do Daomé não é violentada como tantas outras mulheres silenciadas e faz picadinho de macho. Essa voz poética se vinga da dominação masculina e entende que se sua buceta é o poder, o homem precisa atendê-la em todos os caprichos, ainda que precise dar carro, apartamento, joias, roupas e mansão para esse fim. Assim, o discurso *intransitivo* de Bosco e Blanc *dessubalterniza* a mulher e lhe confere autonomia sobre o corpo e seus desejos. Ela zomba dos discursos falocêntricos.

Entre Leci e a dupla Bosco-Blanc percebemos como a narrativa do sujeito dominado pode propor derrotas aos sujeitos dominantes. Pelo cantar delicado, Leci diz para Ataulfo, Mário Lago e Amélia que nem todas ficam felizes por não terem o que comer. Quanto à princesa do Daomé, ela, dominadora, explora o poder que seu corpo exerce sobre os homens: “neguinho já escreveu atrás do caminhão/ a mulher que não se esquece é lá do Daomé”. Ela faz mandinga, fecha caminho com as cinzas e deixa biruta quem com ela se envolve. Essa negra é dona do seu prazer e, através dele, escraviza o homem. Possuindo o sabor que seduz “a conta certa entre a baunilha e o sal”, esse “mulheirão, banlangandãs, cerâmica e sisal” inverte a dominação e faz do homem um objeto facilmente manipulável: “ser mulher é muito mais que batom e bom perfume”: é ter voz própria e ser dona dos seus desejos.

2.3

“Eu quero ver quando Zumbi chegar”.

Em um Brasil que diz celebrar a miscigenação, contraditoriamente, existem muitas práticas racistas. Não raro, os negros que decidem enfrentar as manifestações e expressões de racismo são postos em suspeição: se são artistas, diz-se que eles o fazem porque pretendem se promover; se são moradores da periferia, recebem a alcunha de desordeiros. Essa constatação não somente põe em xeque o difundido discurso segundo o qual existe, no país, uma democracia social e racial, como, ao mesmo tempo, explicita a violência que permeia grande parte do imaginário dos grandes centros urbanos. Não sem razão, costuma-se aplaudir linchamentos e tolera-se a vingança como tática para uma ilusória manutenção da ordem pública. O tiro que mata Mineirinho e Clarice Lispector, no Brasil dos anos 2010, ainda executa Cláudias, Amarildos, DGs, Wiltons, Carlos Eduardos,

Wesleys. Robertos e Cleitons, Aldas Castilho, Brunos Rodrigues e a convivência com a carnificina continua.

Liv Sovik, em *Aqui ninguém é branco*⁴⁹ aponta que os discursos sobre miscigenação no Brasil não deixam de ser mitos porque “sua tese central – da mistura genética da população como base de uma convivência nacional pacífica – não foi substituída por outra que leve em conta as hierarquias raciais⁵⁰”. Brancos e negros, muitas vezes, precisam preencher requisitos diferentes para a ocupação do mesmo espaço. Como pudemos ver em Bezerra da Silva, o pobre, morador do morro, é estereotipado como ladrão, sujeito perigoso e que precisa ser combatido para não haver criminalidade na cidade, ao passo que o Jornal O Dia utiliza o eufemismo “estudantes” para noticiar um crime cometido pelos universitários de classe média. A histórica desigualdade social do Brasil – assim como a concentração de renda nas mãos de uma elite que deseja tratamento aristocrático – subalterniza o sujeito que não tenha características físicas e culturais dos grupos detentores de poder econômico. O preto é, neste sentido, tanto quanto o pobre, figura antitética aos grupos que pertencem a essas elites. A autora diz que

Ser branco, neste país arco-íris [Brasil], é uma espécie de aval. Um sinal de que se tem dinheiro, mesmo quando não existem outros sinais, é andar com um fiador imaginário a tiracolo. Ser branco e estrangeiro é entrar em condomínio fechado sem mostrar a carteira de identidade ou restaurante de luxo, suado e mal vestido. É não se sentir constrangido em estabelecimentos comerciais e, nisso, os brancos estrangeiros são acompanhados de brancos brasileiros⁵¹.

Paralelamente a isso, não é incomum que os negros – independentemente da condição social – sejam os primeiros suspeitos abordados em qualquer blitz policial. Os veículos de comunicação pouco discutem sobre como os traficantes e/ou milícias conseguem farto armamento para impor violência à cidade. Muito ao contrário disso, extrapolam de modo sensacionalista as atitudes criminosas cometidas por sujeitos estereotipados. A aliança entre as forças conservadoras da sociedade, o poder e os veículos de comunicação, deste modo, marginaliza os negros, tomados como metonímia para sujeitos criminosos.

O oposto disso ocorre quando essa mesma coalizão indica que os negros estão ocupando mais espaços na grande mídia, e que, portanto, existe sim uma

⁴⁹ SOVIK, 2009.

⁵⁰ Op. Cit. P. 17

⁵¹ Op. Cit. P. 38.

democracia racial no país. Todavia, as políticas afirmativas que são, de certo modo, responsáveis por maior inserção de negros nas universidades, serviço público e em outros setores da sociedade são criticadas, muitas vezes, a partir do argumento de que tais intervenções reafirmariam o racismo. Deve-se destacar, contudo, que tais críticas são feitas – na maioria das vezes – a partir da manipulação de signos que validam os discursos da branquitude. A justiça social deve, de acordo com os pressupostos dos opositores às políticas afirmativas, também contemplar o branco para que seja válida. A presença da branquitude ocorre como construção utópica mesmo quando a política é voltada para a inserção do negro na sociedade. Liv Sovik nos diz que

Está aumentando o número de negros em papéis importantes na televisão e na publicidade, mas o povo que os meios de comunicação mostram ainda é de aparência relativamente branca. Ser branco exige pele clara, feições europeias, cabelo liso, ou dois dos três elementos. Ser branco no Brasil implica desempenhar um papel que carrega em si uma certa autoridade e que permite trânsito, baixando barreiras⁵².

Não sem razão, muitos artistas procuram embranquecer. Uns afinam o nariz, outros alisam os cabelos e uns terceiros tentam clarear a pele. O mercado cultural constrói seus estereótipos e não poucos artistas aceitam, em nome da possibilidade de circulação no *establishment*, se parecer com o branco. Cabe ressaltar que essa abordagem não carrega uma vigilância sobre os artistas que seguem as estratégias do mercado cultural. Entretanto, tais atitudes servem como exemplos de que ter um corpo negro é, muitas vezes, um estorvo. Isso porque

A branquitude não é genética, mas uma questão de imagem: mais um motivo pelo qual é um problema que se coloca na cultura dos meios de comunicação. Como pensar o fato de que os brancos e os mestiços mais brancos estão em evidência desproporcional nos meios de comunicação, mas que esse fato não parece criar constrangimentos⁵³?

Por isso, torna-se cada vez mais evidente que o racismo, no Brasil, age principalmente de modo silencioso, e, só em casos extremos, é demonstrado por manifestações públicas contra uma raça. Sovik aponta que a branquitude é o discurso dominante no Brasil, sobretudo quando o mito da mestiçagem esconde as

⁵² Op. Cit. P. 36.

⁵³ Idem.

desigualdades raciais, camufladas pela ausência de discussões sobre a negritude. O desalinhamento entre as narrativas que apontam para a miscigenação e a construção de uma democracia racial nos mostra que são necessários debates e estratégias para a legitimação da negritude, sem a finalidade de uma oposição à branquitude, mas para que, através do reconhecimento da existência de uma hierarquia racial, se articulem políticas que, de fato, estabeleçam igualdade narrativa para a construção de identidades alternativas àquelas formadas pelos discursos da branquitude. Sovik sinaliza, então, que enquanto o branco for o modelo a ser copiado culturalmente e não se discutirem políticas raciais, a supremacia da branquitude não será desfeita.

No Brasil, particularmente, a prática social do branco está permeada por discursos de afeto, que aparentemente religam setores sociais desiguais, mas a hierarquia racial continua vigente e, em um conflito eventual, ela reaparece, enfraquecendo a posição de pessoas negras. O valor da branquitude se realiza na hierarquia e na desvalorização do ser negro, mesmo quando “raça” não é mencionada. A defesa da mestiçagem às vezes parece uma maneira de não mencioná-la. A linha de fuga pela mestiçagem nega a existência de negros e esconde a existência de brancos⁵⁴.

Refletindo sobre a atuação dos líderes do Movimento Brasil Livre, salta aos olhos o modo distorcido e pouco crítico com que o grupo aposta no mito da miscigenação racial brasileira para se posicionar contrariamente às medidas afirmativas. O discurso de um de seus líderes na Câmara dos Deputados⁵⁵ foi, à primeira vista, a insurreição de um negro que se posiciona contra essas políticas – segundo o grupo, segregacionista. No entanto, não se desconhece a baixa honestidade intelectual de boa parte das lideranças desse grupo. É sabido que esses militantes possuem enorme capacidade de tratar como iguais, assuntos completamente opostos. Esse movimento acredita que o Brasil é miscigenado e não possui separações através de raça, sexualidade e condição social.

Existe uma perigosa falácia nos discursos desse movimento: segundo os integrantes do grupo, a tal igualdade social será obtida quando um governo interferir menos no mercado. O que o grupo não considera, seja por desconhecimento ou por absoluta desonestidade, é que somente dinheiro não basta

⁵⁴ Op. Cit. P. 50

⁵⁵ <http://www.brasil247.com/pt/247/brasil/222383/Vicentino-sobre-l%C3%ADder-do-MBL-%E2%80%9CJovem-negro-usado-pela-direita-branca%E2%80%9D.htm>. Acesso em 23/03/2016.

para resolver problemas estruturais brasileiros como, por exemplo, o racismo. Não são poucos os relatos onde as madames de Ipanema dizem não suportar pretos naquele bairro. A gente não quer só dinheiro: a gente quer inteiro, e não pela metade. Dinheiro é apenas uma parte da solução para os problemas sociais e raciais brasileiros. Outras formas de resolver essas desigualdades só podem ocorrer pelo fim da hierarquia cultural – cuja principal estratégia é o discurso da miscigenação. Não é a questão econômica que possibilita o fim da suspeição sobre os pretos, mas principalmente o forte deslocamento na episteme – o que só ocorrerá a partir da construção de narrativas contra-hegemônicas.

As políticas de cotas são narrativas contra-hegemônicas, e, por isso, através delas é que se pode fazer uma alteração na relação negritude-mestiçagem-branquitude. Se o mercado fortalecido – como propõe o MBL – fosse o bastante para que todas as pessoas fossem tratadas de modo igual, sujeitos bem resolvidos financeiramente como Taís Araújo, Maju Coutinho, Michel Bastos, Cris Vianna, Sheron Menezes o goleiro Aranha não seriam vítimas de racismo, entendeu, Holiday? Preciso explicar tudo? O Brás Cubas de Machado de Assis reclamava de precisar dizer obviedades para o público. Endosso esse incômodo do defunto-autor.

Por trás da aparente revolta pela segregação causada pelas políticas de cotas, no fundo, grande parte dos líderes do Movimento Brasil Livre apenas reconhece a necessidade de sujeitos subalternizados culturalmente se inserirem na sociedade, desde que, para essa inserção, haja a chancela do discurso de branquitude que é justamente aquele que as políticas afirmativas pretendem desconstruir. Um discurso alternativo à branquitude precisa ser elaborado não por ódio ao branco, mas porque, em uma sociedade que pretenda ser multiculturalista, é necessário que haja uma pluralidade de narrativas que construam as identidades ao invés de muitas identidades se construírem pelos mesmos signos. Como é necessário deixar tudo às escâncaras para que você e seu movimento consigam entender o que está em discussão, perceba que não se culpa simplesmente o branco pela escravidão – Fanon, lá nos anos de 1950, já apontava a necessidade da superação dessa oposição simplória –, mas se pretende que a branquitude como ideal seja relativizada.

Entendeu agora?

Paciência, se não.

Jorge Ben, na música “Zumbi”, de sua autoria, presente no álbum *Tábua de esmeralda*⁵⁶ traz a temática da escravidão imposta aos negros. O lamento da música acentua o desejo pela reparação das injustiças às quais os escravos foram submetidos por muitos séculos, e, que, ainda hoje, mantêm relação com a organização social do Brasil. A expectativa pela vinda de um redentor é o alento/certeza de que o sofrimento imposto aos escravos, um dia, “quando Zumbi chegar”, vai terminar. Para a saída aparentemente impossível dessa dominação e violações aos negros, a crença na chegada de Zumbi é um acalanto para aqueles que não têm, na realidade circundante, uma construção prática possível para encerrar o ciclo de sofrimentos.

A escravidão, nessa música, iguala, no Brasil, as classes sociais outrora separadas na África; “aqui onde estão os homens/ há um grande leilão/ dizem que nele há uma princesa a venda/ que veio junto com os seus súditos/ acorrentados em carros de boi”. A grande ironia da escravidão é que ela não distingue os súditos e os reis, mas não pela horizontalidade de uma relação proposta pela Família Real e sim pela violência a que ambos estão expostos. Os negros pertencentes à plebe são, desse modo, subalternizados tanto onde viviam sob as leis da tal princesa, quanto no Brasil. Vida de negro é difícil, é difícil como o quê.

O poder dos senhores de engenho é demonstrado quando eles olham os negros colhendo algodão branco. A espacialidade assinalada pelo autor cria um cenário de vastos campos onde uma multidão de escravos trabalha incessantemente para os “senhores sentados”. Tamanha amplidão espacial “de um lado cana de açúcar/ de outro lado o cafezal/ ao centro, senhores sentados/ vendo a colheita do algodão branco/ sendo colhidos por mãos negras” nos leva a perceber a imagem de um grande número de negros trabalhando sob o sol escaldante e olhar atento dos senhores. É prostração dos escravizados vindos de “Angola, Congo, Benguela/ Monjolo, Cabinda, Mina/ Quiloa, Rebolo” ao poder do chicote. Nanaê se incorporava de Nanã-Buruquê e não sentia as pancadas que recebia, mas a possibilidade de os negros encontrarem refúgio nas suas religiões também era remota, uma vez que a separação de famílias inteiras que chegavam ao Brasil foi estratégia para impossibilitar a organização de revoltas desses escravos. Destruindo a língua e a cultura de um povo, a dominação se torna ainda mais

⁵⁶ BEN, 1974.

eficaz, mesmo que os orixás encontrem, no sincretismo religioso, um meio de continuar atuando pelos seus filhos.

Apesar disso, o negro continua sendo cultura dominada. “A gente todo dia anda na mira do algoz” é o que diz MV Bill em “Preto em movimento”, música de sua autoria, presente no álbum *Falcão, o bagulho é doido*⁵⁷. Por isso, Zumbi, “senhor das demandas”, é quem vai fazer justiça aos escravos. A força da chibata destrói o corpo, mas não encerra a resistência à escravidão. Zumbi, “senhor das guerras”, vai ajudar os negros algum dia. Ele vive e sempre se levanta pra ajudar os excluídos. Mandela é Zumbi que se revive e exemplo pro céu de outros países. Zumbi, babá dessa nação, se pedisse o cetro do quilombo que deixou por aqui, colocaria como lema em nossa bandeira “ordem, progresso e perdão”. A utopia presente no discurso em Jorge Ben é, por assim dizer, a utopia dos negros: se bem-aventurados os que têm fome e sede de justiça porque todos serão fartos, a justiça para os negros acontece com a vida de Zumbi representada em cada luta pelo fim da dominação branca.

Zumbi vive.

MV Bill também constrói um discurso utópico, com uma diferença em relação a Jorge Ben: em “Zumbi” existe a esperança da chegada do líder da resistência negra, enquanto, no rapper, os lamentos sobre a vida dos negros o fazem refletir sobre “a nossa história marcada com glórias”. O chamamento ao “irmão que não se assume” é a própria materialização de Zumbi no discurso. A construção de uma “capacidade de bater de frente/ e modificar o que foi predestinado pra gente” é resistência política que intervém nos discursos oficiais e constrói uma nova práxis na qual “dignificar o que foi conquistado/ mudar de estado, sair de baixo/ sem esculacho” se torna possível a partir do momento em que o irmão não se isole e deixe de renegar a “pretidão”, e que, além disso, caminhe de mãos dadas com os outros negros. MV Bill provoca e induz à ação, para que, em nossos dias, não nasçam flores amarelas e medrosas. “A caminhada é diferente pra quem vem da negritude”, canta o rapper. Os irmãos precisam se dar as mãos para que não existam mais essas diferenças. Através da luta e pela superação do rancor, os negros – de acordo com o artista – construirão novas narrativas e reorganizarão as divisões de espaço nas cidades.

⁵⁷ BILL, 2006.

“O martelo tem mais peso pra nós”, logo, é necessário que a resistência que “sempre foi a nossa marca” nos una contra a “covardia que nos pune”. A insistência em reunir os irmãos, no entanto, não torna o rapper um militante de movimento negro: “não sou o movimento negro, sou o preto em movimento” cria um jogo no qual a alternância entre a individualidade e a coletividade são dois polos da expressão de negritude. As duas possibilidades, no entanto, não se opõem, mas se complementam porque não é possível haver a capacidade de um indivíduo representar todo um grupo e nem um grupo representar todas as necessidades de um indivíduo. MV Bill se posiciona como apenas uma voz dentre tantas outras que abordam a negritude. Sua fala em discurso *transitivo* não oferece mais legitimidade para pensar o negro na sociedade do que um branco que aborde essa questão – exatamente por isso, o rapper individualiza a sua ação. No entanto, ao assumir o seu lugar de enunciação, MV Bill não fica deslegitimado ao refletir sobre questões da negritude que sempre foram abordadas prioritariamente por brancos.

MV Bill convoca à ação no tempo presente que não permite que os negros fujam para as ilhas, ou sejam raptados por serafins. “Não me encaixo nos padrões/ que visam meus irmãos como vilões/ na condição de culpados” é o preto em movimento intervindo politicamente na sociedade. A construção utópica neste discurso ocorre em uma complementaridade entre a atuação individual e a soma a outros grupos sociais que almejem uma ressignificação positiva do negro. Essa negociação pode alterar a condição do negro: “você tem o poder de mudar, rapá/ então passe para o lado de cá/ vem cá”. Desta forma, o movimento negro acontece a partir de cada preto em movimento.

Um preto em movimento grita seus lamentos para os irmãos da África e precisa da intervenção de Zumbi. “Aqui onde estão os homens” há crueldades e violência e “Angola, Congo, Benguela/ Monjolo, Cabinda, Mina/ Quiloa, Rebolo” talvez não tenham conhecimento sobre o que acontece no Brasil. A voz do eu lírico produz eco e se reduplica. Ela cruza o tempo e o espaço para evitar que seus irmãos de cor passem para o lado de cá do Atlântico. O grito sobre as agruras da escravidão viaja nos ares, tanto para implorar pelo já mencionado desejo de justiça quanto para evitar que outros negros venham pro Brasil. “Aqui onde estão os homens” há dominação branca. “Aqui onde estão os homens”, os negros são submetidos a trabalhos degradantes. Essa voz que, sem forças para lutar contra os

maus tratos, voa até a África, tenta reconfortar os parentes dos escravos daqui – com a esperança da justiça de Zumbi. Essa voz é o preto em movimento agindo na coletividade.

Até a chegada de Zumbi, os negros seguem lutando contra a escravidão e o racismo. “Resistência sempre foi a nossa marca/ meu orgulho”, canta MV Bill. O rapper também reafirma isso quando traz como base sonora para “Preto em movimento” o sucesso “Olhos coloridos⁵⁸” de Macau, na interpretação de Sandra Sá. “Tem que ser duas vezes melhor/ ou vai ficar acuado e sem voz”, portanto, MV Bill traz consigo Sandra Sá e Macau para não “ficar acuado/ e sem voz”. Ele vem com a “chapa preta” e aumenta ainda mais o grupo insurgente. O rapper também tem certeza de que Zumbi vive. Pela resistência as dominações podem arrefecer e quando Zumbi chegar, a dor causada pelas injustiças.

Sarará, crioulo.

Um “preto por convicção não acha bom submissão” e, por isso, sua voz, marginalizada, escravizada grita pelo fim da escravidão, pela volta de Zumbi e para que os irmãos se assumam como negros. “Preto por convicção” que entenda a necessidade da construção de identidades que desnudem a dominação branca ou a exclusão negra. “Preto por convicção” resiste, não “embranquece na missão” e avisa a seus irmãos que negros são explorados. Preto em movimento não usa máscaras brancas sobre as peles negras, entende que “a caminhada é diferente pra quem vem da negritude”, e, assim, passa “para o lado de cá”, esperando pra ver “o que vai acontecer quando Zumbi chegar”. O individual e o coletivo se alternam contra a subalternização negra: a voz que ecoa até a volta de Zumbi interfere nas comunidades de pretos e rememora que negros foram violentados no Brasil e que, sim, existe uma dívida a ser paga aos escravizados quando, hoje, a maioria da população negra do Brasil só desempenha papéis subalternos, seja na televisão, no trabalho, no imaginário, nas universidades. Zumbi vai chegar e cada agressor vai prestar contas das suas agressões. Quando ele chega, é ele quem manda.

“Em português, favelês ou em iorubá”, a negritude vai deixar de ser dominada. Com a negada lá do Harlem, Jesus Cristo também vem. “Angola, Congo, Benguela/ Monjolo, Cabinda, Mina/ Quiloa, Rebolo”, unidas pelo grito que ecoou de Zumbi no quilombo dos Palmares, desconstruirão a hierarquia racial

⁵⁸ SÁ, 1982.

existente. “Da militância sou refém/ quem conhece, vem”, diz a voz que viaja clamando pela chegada de Zumbi. Mas não venham ser escravos no Brasil, continua a voz: venham trazer Zumbi quando vocês não mais escravizarem outros negros. “Há um grande leilão” aqui. “O irmão que não se assume” continua exercendo o processo de escravização porque endossa o discurso hegemônico segundo o qual os “meus irmãos” estão na “condição de culpados”.

Salve esse Brasil, Zumbi.

3

“Rio 40 graus”

3.1

“Cidade maravilha”

O Rio de Janeiro é um personagem de muito destaque no rico imaginário sobre a brasilidade. Múltiplos, complexos e contraditórios são os aspectos de sua personalidade que o tornam sedutor, e, ao mesmo tempo, repulsivo. Ao longo deste capítulo destacarei alguns modos através dos quais determinados autores da música popular representam a relação da cidade com as próprias contradições urbanas. Através da efervescência cultural e política ou por meio da acentuação das desigualdades sociais, este personagem segue em movimento. Ele seduz como o barão da ralé, agride como um policial despreparado, assassina como um chefe do tráfico, abusa cinicamente das mesóclises – para o delírio de quem vê na linguagem coloquial do funk uma cultura menor –, assobia para as meninas do calçadão da zona sul ou que andem na minhoca de metal, se insinua para os meninos da cidade, torna-se homofóbico em nome da família tradicional, ataca o feminismo em nome das mulheres belas e recatadas ao mesmo tempo em que não tem piedade de estupradores e nem de assassinos. A despeito dos seus contrastes – ou quem sabe por causa deles – o Rio de Janeiro continua lindo.

A proposta, neste capítulo, é demonstrar que a despeito das desigualdades sociais, o Rio é cosmopolita, ao passo que, apesar de seu cosmopolitismo, as desigualdades sociais hierarquizam o acesso à cidade. O Rio é uma cidade de cidades misturadas, o Rio é uma cidade de cidades camufladas, com governos misturados, camuflados e paralelos. Através das músicas, podemos perceber a multiplicidade de representações de uma “Cidade maravilha, purgatório da beleza e do caos”.

3.2

“Purgatório”

A ênfase desta abordagem sobre o Rio de Janeiro se dará a partir da representação construída pelo artista com o território em que vive. Essa interação, contudo, não indica alguma limitação da poética do artista ou empecilho para a

mediação cultural. Neste contexto, o personagem Rio de Janeiro aparece com destaque na canção “Catavento e girassol⁵⁹”, de Aldir Blanc e Guinga, interpretada por Leila Pinheiro. A afiada percepção da mobilidade social e cultural da cidade é característica marcante em Aldir Blanc. Suas letras costumam, sem construir estereótipos, mostrar a complexidade da vida urbana carioca. Sua observação é à espreita, pelas frestas, mas suas críticas, quando ocorrem, são cáusticas. Aldir conhece o Rio e não hierarquiza, nem idealiza seus personagens. Eles são como são.

Guinga e Leila Pinheiro criam um diálogo entre o violão de Garoto e uma orquestra de cordas, entre um instrumento popular e um mais utilizado na música erudita. Estabelecem uma conversação entre a voz – como instrumento que representa tanto a tensão quanto os distensionamentos da conturbada relação do casal – e os encontros e desencontros amorosos expressos na letra da música. Leila Pinheiro e Guinga elaboram musicalmente os contatos entre um suburbano e uma mulher litorânea: entre um catavento e um girassol. A paisagem sonora representa o trânsito dos amantes pelos diferentes territórios da cidade, ao mesmo tempo em que traz a conturbada relação dos afetos e da cultura na estetização dos personagens desta canção. O violão popular do choro, a orquestra que nos sugere um bolero e o som do tamborim marcando levemente um samba de partido alto – reafirmado pela cuíca – delineiam o Rio de Janeiro multicultural, denso, que através de contatos porosos entre vários gêneros musicais amplia os modos de transformar em linguagem musical as complexidades culturais do espaço público. O choro, o samba e o bolero – assim como os consortes – dependem uns dos outros, só pra serem diferentes e se completarem no canto de Leila Pinheiro.

Nesse jogo, o eu lírico se dirige sempre à sua parceira. Ele, “gato de subúrbio”, busca se completar nela, que “vive no vento do Arpoador”. O casal necessita dessas oposições, pois, através delas, se torna inteiro: “um depende do outro/ só pra ser diferente/ pra se completar”. A voz poética ir “de tênis e jeans” para ir ao encontro de sua amada – que veste “scarpin, soirée” – acentua dois modos de vida diferentes, tanto pela condição econômica quanto pelo estilo de vestir. Um despojado e, a outra, fina. Um pobre e outra rica. Os personagens são construídos a partir dessas diferenças que nos ajudam a perceber como um Rio de

⁵⁹ PINHEIRO, 1996.

Janeiro multicultural influencia cada um deles. Todavia, nesta música não há estereótipos, mas simplesmente oposições que representam as características marcantes de certos sujeitos que transitam por determinados territórios: a rica da zona sul, que vai a Parati e procura manter maior contato com a natureza e o suburbano, seresteiro, meio vermelho, que vai pro Cacique de Ramos. A conjunção carnal é, em Aldir Blanc e Guinga, o ponto onde os amantes, independentemente das classes sociais a que pertençam, conseguem manter contatos intensos e estabilizar a tensa relação do casal: “a paz é feita num motel/de alma lavada e passada”, enquanto, a seguir, se descobre logo depois que essa trégua “não serviu pra nada”. Eles convivem entre a repulsa e a atração e somente pelo gozo obtido através da potente exploração do corpo a relação conturbada adquire uma equilíbrio.

A mobilidade dos personagens traz uma corporalidade para a música. Os sujeitos estão sempre entre encontros e fugas. No carnaval, ela “vai pra Parati”, e, ele, “pro Cacique de Ramos”. Ele é “do Engenho de Dentro”; ela, “do Arpoador”. Ele, um “gato de subúrbio”; ela, “litorânea”. Ele assovia uma seresta; ela, “dança havaiana”. Os confrontos desse casal, bem como os momentos de trégua ocorrem em locais de trânsito: “o pau quebra na esquina” e “a paz é feita num motel”. Os personagens, móveis, usam e abusam de todos os espaços do Rio. Os deslocamentos de cada um deles têm relação com as ações do outro. Assim como em uma dança – ou em uma transa –, o gesto de um complementa o do outro: “um se afasta do outro/ no sufoco/ somente pra se aproximar”. Nessas idas e vindas, “os dois, juntos, se vão/ no sumidouro do espelho”.

Se a cidade de “Catavento e girassol” não permite criminalização de qualquer sujeito, em “Vidigal⁶⁰”, música de Oberdan Magalhães e Valdecir Nei, a Banda Black Rio aponta os problemas sofridos pelos moradores da favela localizada entre os bairros nobres do Leblon e São Conrado. A especulação imobiliária procurou reconfigurar o Rio de Janeiro em diversos momentos, e apenas entre os anos de 1960 e 1965, 42 mil pessoas⁶¹ foram removidas para locais sem a mínima estrutura de habitação. A destruição das favelas Parque Proletário na Gávea, do Pasmado, em Botafogo e a do Esqueleto, no Maracanã

⁶⁰ BLACK RIO, 1978.

⁶¹ <http://oglobo.globo.com/rio/favelas-foram-removidas-para-conjuntos-sem-qualquer-infraestrutura-2772762>

são exemplos de remoções ocorridas fora do governo Pereira Passos, o que indica a pressão constante – principalmente aquela exercida pela especulação imobiliária e pelos grupos detentores de poder político e econômico – para a reconfiguração geopolítica da cidade. Como já vimos no segundo capítulo, Maiolino registra que em um espaço de treze anos, mais de cem mil favelados foram removidos no Rio de Janeiro e parte considerável desse processo ocorre durante o governo Carlos Lacerda.

Em “Vidigal” fica evidente a marginalização de um morro “lindo, coberto de verde/ com ondas de mar e luar” como tática para expulsar moradores mais pobres da área localizada em um dos metros quadrados mais caros do mundo: “falaram que o morro tá ruim pra cachorro”, porque a especulação imobiliária não quer permitir a presença de sujeitos que não possam pagar caro pelo privilégio de morar próximo a uma paisagem paradisíaca, principalmente se indivíduos com alto poder aquisitivo não pagam barato por essa condição de moradia. Entretanto, esses favelados se articulam e tentam resistir a essa expulsão.

A Banda Black Rio, com seu som impactante pela fusão de jazz, funk, gafieira e samba⁶², atua na cena cultural como importante divulgadora do movimento negro no Brasil. A banda, em “Vidigal”, traz a resistência de negros e pobres às investidas do “moço que vive na selva de pedra”. “A banda precisa tocar” no Vidigal, onde, “tem a gafieira/ que na sexta-feira/ dá baile com som bom demais”, porém, o “moço que vive na selva de pedra não pode esperar” pela desocupação do local. A estratégia desse moço, portanto, é a de desqualificar a cultura produzida no Vidigal: “o morro tá ruim pra cachorro”. A voz poética se insurge contra esta ressignificação da favela porque não se convence do imaginário pejorativo em que tentam inserir os favelados; por isso recusa “esse papo que não me convence/ dizendo que o morro não dá”. O papo não a convence porque a criminalização de determinados sujeitos é estratégia para legitimar a violência contra os mais pobres.

Sob o pretexto de desenvolvimento de políticas públicas que cuidassem da higiene da cidade e combate às doenças, ocorreu um processo de gentrificação bastante acentuado neste período da história da cidade. A criação dos conjuntos habitacionais da Vila Kennedy, Vila Aliança e Vila Esperança afastou a

⁶² Cf site oficial da banda: <http://www.bandablackrio.com/#2>. Acesso em 20/1/2016.

população de baixa renda e escolaridade dos empregos de que dispunham quando moravam nas favelas derrubadas no Centro e zona sul por Carlos Lacerda. A precariedade no transporte público, medicina e educação nesses novos territórios, a rigor, mantinha os pobres nas mesmas condições de privações em que outrora viviam no Esqueleto, Pasmado e Parque Proletário: a diferença fundamental é que, agora, eles precisariam pagar muito mais caro por essas privações e abandonar os terrenos mais valorizados da cidade. “O moço que vive na selva de pedra não pode esperar”.

A música propõe aos moradores uma reflexão sobre como o discurso que torna o morro “ruim pra cachorro” é elaborado de acordo com os interesses políticos, ideológicos e econômicos de parte dos setores que teriam condições de morar nesse território, e, por isso, existe a tentativa de expulsá-los do local – “a corda arrebenta pro lado mais fraco/ só fica quem pode pagar”. A intervenção agressiva dos grupos detentores de poder político e econômico sobre o Vidigal mostra que o incômodo causado pela pobreza em áreas nobres é constante, mas ao invés de se construírem saídas para o fim das desigualdades sociais, a solução proposta é a expulsão dos favelados destes espaços públicos. O poder político que deveria articular e mediar interesses contraditórios na cidade cede às pressões de parte das elites econômicas. Remoções de mais de 60 favelas e cem mil favelados o colocam sob suspeita por parte dos moradores e a banda os incentiva a resistência.

Como é sabido, os favelados do Vidigal resistem e não saem do morro.

Leila Pinheiro e a Banda Black Rio desdenham das desigualdades sociais do Rio de Janeiro. Tanto a partir de uma trama de amor e conjunção carnal, quanto pela resistência à intervenção injusta do poder público sobre os marginalizados, há insurreições contra essas diferenças sociais. Assim como Hommi Bhabha, o Rio diz que a violência do poder econômico não é capaz de abranger todas as possibilidades de existência e nem coibir todas as formas de resistência. A força da cultura se impõe, a organização dos grupos alijados de poder econômico altera o modo como o poder os trata.

Completamente alheios a esses conflitos e confrontos entre classes, os amantes de “Catavento e girassol” vão caminhando para o sumidouro do espelho, mas fazem as pazes no motel. As diferenças sociais, por mais que existam, não são necessariamente determinantes incontestáveis e irresistíveis para a dominação

de sujeitos. A Black Rio e Leila Pinheiro nos fazem lembrar que sempre há possibilidades de não ser dominado pelas desigualdades construídas e acentuadas pelo poder econômico.

3.3 “da beleza”

O Rio de Janeiro, no entanto, continua lindo. Helô Pinheiro passa graciosamente no doce balanço a caminho do mar e inspira o poeta enquanto outras mulheres lindas, sem nome, comuns e normais passam pelo rodo cotidiano, vão à PUC, e ocupam a cidade: é o Rio da mulher beleza. As reconhecidas contradições sociais não impedem o Rio de ser bonito por natureza. A paisagem *noir* do Leblon possui uma trama envolvente, o Pão de Açúcar vira notícia, e o mar, eterno cantor, fica perdido de amor por Copacabana. As mulheres lindas cantadas em verso e prosa, a paisagem supertropical da praia de Botafogo e o menino que, com dragão tatuado no braço, provoca arrepios destacam a beleza como um ato de insurgência. Um Rio de inúmeras desigualdades sociais também não dorme porque não se cansa. Uma cidade que abusa de ser tão maravilhosa é linda e o poeta tem razão: beleza é fundamental.

As mazelas sociais do Rio de Janeiro não se escondem – ao contrário disso, saltam aos olhos –, porém, não prestar atenção no que há de bonito no Rio não constrói um engajamento político em prol de quem quer que seja. Evidentemente, há necessidade de politizar e conscientizar as pessoas sobre os flagelos causados pelos grupos detentores de poder político e econômico; no entanto, essa intervenção não exclui a possibilidade de cantar a beleza da cidade. Não falar desta beleza é deixar o Rio a mercê das narrativas dominantes de grupos que, assim como em Saint-Exúpery, passam o tempo querendo se apropriar até das estrelas do céu, ao invés de perceber que a lua é dos namorados.

Diremos que o Rio é bonito, sim. Não, Hildegard, não pagaremos pra ir à praia⁶³: ela não é sua. Sim, Danuza, iremos de avião a Paris, a Nova Iorque e os gringos vão invadir o Nordeste, a zona sul e onde mais quiserem⁶⁴. O mundo está

⁶³ Disponível em <http://www.diariodocentrodomundo.com.br/essencial/a-polemica-sobre-a-proposta-de-hildegard-angel-de-cobrar-entrada-em-praias-para-reprimir-hordas-de-assaltantes-e-arruaceiros/>. Acesso em 20/2/2016.

⁶⁴ Disponível em <http://www.brasil247.com/pt/247/cultura/86189/Danuza-lamenta-que-todos-possam-ir-a-Paris-ou-NY.htm>. Acesso em 20/01/2016.

ficando pequeno? Pode ser, mas, mesmo antes desta redução, ele nunca havia sido sua propriedade exclusiva. Felizmente, as políticas implantadas pelos presidentes Lula e Dilma ajudaram a rechaçar a ideia de que pessoas e territórios sejam brinquedinhos de alguém. Realmente não somos parecidos: imagine um favelado ir a algum lugar e se encontrar com você?

Ronaldo Bôscoli e Roberto Menescal cantam um Rio de Janeiro de belezas naturais. O “Rio⁶⁵” sorri de tudo, até de si mesmo. Parte da bossa nova traz um Rio indiferente à ditadura militar, à Guerra Fria e ao massacre do imperialismo americano que toma poder na América do Sul. Resistir é preciso e a cidade revida através da beleza. Bôscoli e Menescal não trazem o corpo do sambista de morro para a praia: os autores preferem olhar as belas meninas que passam pela orla da zona sul. A dupla não politiza ou estabelece mediação cultural sobre os sujeitos que circulam pela cidade: se interessa pelas belezas naturais, pelas mulheres, “lindas flores que nascem morenas em jardins de sol” e pela alegria de pertencer a esse Rio, eterno se fazer amar. O Rio, cicerone que conduz a tantos lugares encantadores, deixa de lado o baixo astral do racismo, da misoginia e das diversas outras injustiças sociais, ergue a cabeça e enfrenta o mal.

O termo “alienação”, utilizado até mesmo por Roberto Menescal ao falar de sua ausência de participação política no Rio de Janeiro me parece inapropriado para tratar da sua atuação na música brasileira. A opção por não discutir política ou deixar de fazer mediação cultural é uma atitude de engajamento. Cantar o “Rio que mora no mar” enquanto o sol parece que nunca mais vai se pôr e obriga pessoas a se exilarem do país é um ato de rebeldia. Inserir o Rio de Janeiro no mundo não apenas através da luta política, mas pela música que busca representar o que há de bonito na cidade é, também, uma insurgência embora o olhar cronista dos autores se restrinja a um curtíssimo território. Esse Rio de Bôscoli e Menescal é uma insurgência contra os meios tradicionais de insurreição.

O Rio solar proporciona encontros entre as pessoas que por ele transitam. Os aspectos positivos da cidade são extrapolados pelos autores. O Rio é uma cidade suave como a brisa do mar que se torna confiante de Abel Silva e João Donato. “Dourado quase todo dia”, encanta os olhos, ameniza os problemas estruturais do país porque é uma cidade “alegre como a luz” e que “acaba num

⁶⁵ MENESCAL, 1963.

instante com qualquer tristeza”. Apesar do esgoto que as coberturas lançam no meio do mar, a cidade ainda não sente os efeitos dessa intervenção humana sobre a natureza. O mar continua sendo bonito quando quebra na praia. A orla consegue propiciar sorrisos porque não se deixa dominar por essas intervenções predatórias do mesmo modo como não se permite entristecer pela caçada aos comunistas, políticos e estudantes. Quanto mais parafina, melhor: a cidade se ornamenta e não chora até ficar com dó de si mesma. O Rio ser alegre enquanto brasileiros estrangeiros deixam detritos nas areias da praia, opositores ao governo são torturados e as políticas segregacionistas insistem em hierarquizar a ocupação de territórios é um potente ato de insurgência.

Se o Rio “é sol, é sal, é sul”, também é noturno. Celso Fonseca em “Polaróides⁶⁶”, mostra que a madrugada do Rio também tem seus encantos. Um sujeito apaixonado pela noite não consegue ficar em casa, e, dominado pela “trama que envolve a paisagem *noir* do Leblon”, circula pelo “Baixo” vazio. A tensão pelo encontro com o ser amado – o Rio à noite – não o deixa dormir. “A madrugada me chamou”, diz a voz poética, que deixa de curtir uma festa para disparar polaróides pela noite da cidade e registrar pequenos instantes e belezas cariocas. Esse eu lírico vai caminhar na cidade, ver o luar, romper a madrugada e sentir o que a noite tem pra lhe dar.

A relação de encantamento entre a voz poética e a madrugada não é estremecida pela cidade estar adormecida. Como um *flâneur*, ele sai pelo Rio, e, através dos polaróides, percebe a passagem do tempo, tanto o desta noite quanto o seu próprio. O Rio constrói uma trama envolvente, se exhibe, provoca o eu lírico e usa o charme para tirar a voz poética de sua paz. É o Rio, a cidade mulher que encanta com suas curvas. A voz poética se aproxima da noite carioca como um *voyeur* “disparo outra vez polaróides” e sente prazer nesse contato. O Rio finge que não o vê e mais se insinua.

A beleza dessa cidade também surge na obra de Cartola. Em “Alvorada no morro⁶⁷”, o artista traz a Mangueira vista sob uma perspectiva diferente das narrativas que criminalizam as favelas e periferias. O morro de Cartola é paradisíaco e a circulação das pessoas também ajuda na composição do cenário. Ninguém chorar, sentir tristeza ou dissabor reitera a paz existente em Mangueira.

⁶⁶ FONSECA, 2011.

⁶⁷ CARTOLA, 1968.

“O sol colorindo” e “a natureza sorrindo” apontam como a geografia pode oferecer privilégios aos olhos dos favelados. Já se disse que quem mora no morro, mora pertinho do céu. Cartola concorda com Herivelto Martins: alvorada, passarada, alvorecer, tudo isso faz parte da beleza do morro.

Ave, Maria.

Cartola também usa o demonstrativo “lá” para indicar que está no asfalto enquanto fala sobre o morro. Ao cantar a beleza que é a alvorada naquele lugar, desconstrói o estereótipo de um território de gente violenta, feita pra morrer de fome e não pra brilhar. Uma mediação cultural se estabelece porque, quando os aspectos positivos de Mangureira são destacados, não se desconhece os problemas estruturais que subjagam os mais pobres, nem a opção que alguns favelados fazem pela criminalidade ou a marginalização/criminalização imposta aos moradores da favela: Cartola esconde esses problemas porque, desse modo, tenta alterar o imaginário em que o morro seja um território perigoso e que apenas ofereça riscos à segurança das pessoas que moram no asfalto.

Francisco Guimarães, o Vagalume, por volta de 1930, fala sobre a rivalidade existente entre os morros da Mangureira, Salgueiro, Favela, Querosene e faz um retrato sobre como era a vida nessas comunidades cariocas por essa época. Em sua obra, ele aponta as principais características de cada uma dessas favelas quanto à marginalidade, criminalidade, quanto ao samba e demais aspectos da vida cultural. A Mangureira se orgulha de sua cultura e elegância e desdenha das outras favelas importantes no Rio de Janeiro daquela época. O total conhecimento sobre suas principais características tornam esse morro um exemplo de garbo que, dificilmente será alcançado por outra favela. Assim comenta o autor:

Não se pode negar a sua fama e sua tradição. Quando Favela estava no apogeu, Mangureira olhava-o com indiferença! Era a certeza da sua importância, do seu grande valor no futuro. De vez em quando anunciavam que uma caravana faveliana, salgueirense, queirosenenense, ia fazer um *raid* à Mangureira e então o pessoal se preparava para receber os visitantes como *personas-gratas* ou *personas-ingratas*, conforme o proceder dentro da zona e principalmente com referência ao – Nono Mandamento da Lei de Deus – porque o pessoal do Morro da Mangureira é muito católico, respeita a mulher do próximo e é sujo com esse negócio de *divórcio* apressado... Eis a razão porque algumas caravanas *acharam ruim* e passaram maus quartos de hora na Mangureira...⁶⁸

⁶⁸ GUIMARÃES, 1978.

Há criminalidade ali? Pode ser. Provavelmente, sim. Cartola não entra nessa discussão: entretanto, se a alvorada leva beleza ao morro por possibilitar que os personagens, trazidos à luz do dia, sejam mais bonitos, a feiura da criminalidade deve cair no breu, mas sem possibilidade de haver noites com sol. O esquecimento deve baixar seu manto cinzento sobre a violência presente no morro. O mulato que já matou um em Mangueira – onde não existe delator – fica silenciado e deve mesmo ser esquecido. Quando a cidade olhar para o morro iluminado pelo sol e pela voz do sambista, verá que, realmente, há beleza nesse espaço urbano de gente excluída.

E, quando anoitece, o povo eleva a Deus uma prece.

O Rio de Cartola e Hermínio Bello de Carvalho, Bôscoli e Menescal, Celso Fonseca e Ronaldo Bastos é uma cidade que sobrevive a despeito das contradições sociais. O Rio que tem “serras de veludo” e ri de si mesmo, é uma cidade malandra que mesmo quando se dá mal por conta de uma banda de maiores – enquanto não percebe o General da Banda – olha pra beleza das mulheres, suspira pelos meninos tatuados e sem camisa e dá de ombros pra criminalidade, venha ela daqueles que violentam o morro ou por uma elite que escorraça pretos no Leblon. O Rio ri de tudo. Ri porque o sol há de brilhar mais uma vez e o amor será eterno novamente. O Rio não se esquece de cada torturado, cada menor assassinado, cada policial executado, cada vítima de homofobia, cada mulher agredida ou morta em clínicas clandestinas de aborto e cada negro que seja vítima de racismo. Em respeito a eles, oferece sua beleza com refúgio.

O sol colorindo, é tão lindo, é tão lindo e mesmo que a noite traga no rosto sinais de quem tem chorado demais, a madrugada continua seduzindo com seu charme. Deus está conosco até o pescoço, e, de braços abertos sobre a Guanabara, protege a beleza do Rio: se tudo der errado, vagar na lua deserta das pedras do Arpoador ainda será um abrigo. Também por isso, o Rio da mulher beleza acaba num instante com qualquer tristeza.

3.4

“e do caos”

Se, por um lado, a beleza da cidade é um abrigo para quem pretende se esquecer dos problemas sociais que envolvem o Rio de Janeiro, por outro,

moradores do Rio tentam não ser criminalizados por conta de sua condição social, e, com isso, se preocupam menos em admirar a cidade bonita. O Rio de Janeiro mais cruento e agressivo também toma o protagonismo em determinados momentos.

O Rio é uma cidade com governos camuflados, misturados, paralelos, sorrateiros que ocultam comandos. A violência atua como método para dominação territorial e diversas estratégias são elaboradas para que esse tipo de intervenção seja justificado. Programas sensacionalistas de televisão, poucos investimentos do poder público em educação, saúde e cultura, coligações entre policiais, bandidos e políticos, debates distorcidos sobre economia, cultura, política e outros assuntos de interesse da sociedade propostos pela imprensa tradicional, racismo, misoginia e homofobia são linguagens, que, de um modo ou outro, mantêm no poder os mesmos grupos que subalternizam sujeitos e classes sociais. Há resistências e determinados intelectuais se insurgem contra essas táticas de marginalização quando procuram estabelecer alguma mediação cultural com as pessoas de outro círculo social.

Parte dessa insurgência contra a marginalização foi abordada em muitos sambas. Bezerra da Silva, como vimos no capítulo 2, nos mostra como pode ser cruel a vida na favela. Ali é um espaço que, embora tornado *Cult* muitas vezes, é agressivo e usa a violência como função fática da linguagem e para a manutenção de poder. A alvorada no morro é uma beleza, mas há um mulato, parado, calado, que matou um e ameaça matar quem mais se puser em seu caminho. Não há delatores porque aquele que se intrometer em assuntos que não lhe competem, principalmente nos que tenham relação com a criminalidade, pode pagar com a própria vida por esse deslize.

A linguagem do funk também representa essa relação entre violência e vida na favela. As duas principais versões de “Rap das armas⁶⁹” nos trazem uma cidade em que a criminalidade, a criminalização dos favelados e o apego ao lugar e à cultura de onde se vive constroem discursos que se atravessam. É um Rio de pouca paisagem, mas de muita hostilidade e violência. É um Rio de Janeiro que se cria a partir do submundo. Uma cidade sombria, de negociatas, construída por

⁶⁹ Há precariedade na coleta de dados sobre gravadoras, datas e composição do *rap*. Toma-se, por base, pesquisas de internet que apontam para a composição em 1992, fazendo sucesso nos bailes em 1995, interpretado pela dupla de MC’s Júnior e Léo, sendo regravado em proibidão pela dupla de MC’s Cidinho e Doca.

debaixo dos panos e que nas complexas relações entre o funk, a cultura, a pobreza e a criminalidade tem sua fala a partir da voz de muitos rappers e MC's, que, assim como o sambista Bezerra da Silva, se tornam os novos “embaixadores do morro”.

“Paz, justiça e liberdade”, cantam os irmãos MC's Júnior e Leonardo. Estes dois artistas da Rocinha falam sobre uma favela criminalizada e do funk como expressão cultural atravessada por vários preconceitos. MC Leonardo diz em entrevista concedida à jornalista Flávia Alli, do Coletivo Desentorpecendo a Razão⁷⁰, que a favela é vista a partir de uma ressignificação injusta: uma mesma ação tem dois significados diferentes dependendo de quem a estiver praticando. A crítica do MC é sobre a criminalização/estereotipação de certos sujeitos. A hierarquização cultural imposta aos pobres, pretos e favelados é, deste modo, uma tática de subalternização: contra isso o artista se insurge. Diz ele:

Tudo o que vem da favela é feio, é a questão da casa grande e da senzala que a gente herdou. Os barulhos que a senzala fazia incomodavam e tinham de ser calados. E a gente é a continuação desse processo. A favela não pode gastar. O grafite, quando ele vem da classe média, é mais aceito, e quando é o favelado grafitando vira uma ofensa. As lan houses nas favelas não são vistas com bons olhos, mas filho de rico vai para fora e compra tudo quanto é jogo e consegue jogar com uma facilidade e dividir com seus amigos. Se é o favelado quem joga, é por que faz uma apologia, ou é da índole do favelado querer dar tiro. Na questão da adrenalina o filho do rico vai pegar onda de 15 metros, esquiar. O filho do pobre não tem nada, está dentro da favela, e também tem adrenalina para gastar. Esses dias em um debate um cara falou que o jovem da favela está à procura de dinheiro e sexo, que a juventude das favelas gosta disso, como se os deputados de Brasília não quisessem poder, sexo e dinheiro⁷¹.

O discurso do MC busca apresentar a periferia como um lugar marginalizado economicamente e criminalizado culturalmente. Esta condição subjuga a cultura e a subordina às secretarias de segurança pública. O artista comenta que não deseja, como funkeiro, precisar dar explicações sobre sua arte à polícia. A questão levantada por Leonardo é que a criminalidade não está ligada ao funk, mas aos criminosos. O artista também destaca que o interesse em sexo, dinheiro e poder movem os outros setores da sociedade, o que torna injustificável a criminalização de favelados que extrapolem sua sexualidade nos passos de

⁷⁰ Entrevista em 11/01/2011.

⁷¹ Disponível em <http://coletivodar.org/2011/01/mc-leonardo-o-traffic-de-drogas-nao-e-nada-alem-do-que-o-espelho-do-capital%E2%80%9D/>. Acesso em 28/1/2016.

dança executados nos bailes funk. Não se deve desconsiderar que determinadas manifestações artísticas, tão ou mais eróticas do que o funk, não recebem tantas críticas nesse sentido.

Nesse contexto, os deputados fluminenses Marcelo Freixo e Wagner Montes são autores da lei estadual 5543/09⁷² que reconhece o funk como manifestação cultural. Não estão amparados por esta lei, no entanto, os funks que façam apologia ao crime, segundo o parágrafo único do artigo primeiro. Há uma determinação no artigo terceiro para que os assuntos inerentes ao funk sejam tratados prioritariamente pelos órgãos públicos relacionados à cultura. Esse avanço no tratamento ao funk, ao seu público e conteúdos, no entanto, não prevê punições para quem discrimine essa expressão cultural. O advérbio presente no artigo terceiro não exclui a participação de órgãos de segurança pública nos assuntos relacionados ao gênero: mesmo indiretamente, o artista que lide com o funk continua em suspeição.

No entanto, essa representação estereotipada do funk é um problema que MC Leonardo e vários outros tentam desconstruir, mas que persiste no imaginário popular. A aprovação dessa lei estadual do Rio de Janeiro é, de certa forma, um grande avanço, mas o artista se mostra reticente quanto à eficácia dessa lei.

Estamos num processo no Rio de Janeiro onde a Secretaria de Segurança Pública toma conta de tudo, aliás, é um processo no mundo todo. A lei é um ótimo instrumento de mudança, mas ela não muda nada. (...) Nós queremos utilizar o funk para fazer com que as outras Secretarias cheguem lá. Não é só uma questão de abrir o bairro, é de mostrar para outras áreas, como a Secretarias de Habitação e até a de Turismo, que tem muita coisa para ela fazer lá dentro e usar o funk para isto⁷³.

Torna-se justificável a descrença do artista porque, no Rio de Janeiro dos anos 2010, a política de segurança pública adotada pelo Estado é quase exclusivamente voltada para a implantação de Unidades de Polícia Pacificadora. A favela e os funkeiros continuam sob suspeita, e, o funk, mesmo que a letra da lei assegure tratamento digno para os sujeitos que dele vivam ou com ele lidem, continua, na prática, muito criminalizado. A pesquisadora Adriana Carvalho Lopes, no livro *Funk-se quem quiser: no batidão negro da cidade carioca*⁷⁴,

⁷² Disponível em <http://gov-rj.jusbrasil.com.br/legislacao/819271/lei-5543-09> . Acesso em 28/1/2016.

⁷³ Idem.

⁷⁴ LOPES, 2011.

aponta a contradição existente entre o termo “pacificadora” das UPP’s e as práticas adotadas pelo Estado. Assim comenta a autora:

O termo “pacificadora” institui um significado positivo para a ação do Estado, mas “faz esquecer” que a “pacificação” só pode acontecer quando se parte do pressuposto de que um determinado local está em guerra. E como em toda guerra, todos os direitos dos indivíduos estão suspensos, pois trata-se de inimigos. Assim, em nome da “pacificação”, o Estado comete várias arbitrariedades contra a população que mora na favela, principalmente contra os sujeitos que se encaixariam no perfil sociológico dos supostos traficantes – ou seja, a grande maioria dos jovens que moram em comunidades! Invasão de casas residenciais sem mandato policial, toque de recolher nas ruas após as nove horas da noite, proibição dos bailes funk nas favelas são apenas algumas ações que o Estado executa como pacificadoras⁷⁵.

O próprio conceito de “pacificação”, portanto, já transporta consigo um significado de luta contra um inimigo – justamente aquele sujeito criminalizado pela aliança a que me referi no capítulo dois. Não sem razão, dançarinos como o DG e outros anônimos continuam sendo vítimas nos tiroteios entre policiais e traficantes. Não sem razão, as mortes desses favelados parecem não comover as pessoas. A banalização da violência contra esses indivíduos estereotipados é justificada no discurso, segundo o qual, os policiais destas UPP’s estão sempre correndo risco de morte, e que, portanto, alguns erros cometidos por esses agentes – que vivem em constante estado de tensão e condições precárias de trabalho –, podem ser tolerados, pois existe uma guerra à criminalidade. Como resultado da soma desses fatores, é sabido que, em 2014, a polícia brasileira foi a que mais matou, mas também foi a que teve mais agentes executados por bandidos no mundo⁷⁶.

Em meio a tantos gases lacrimogêneos, o funk e os funkeiros continuam resistindo às violências.

E lá se vai mais um dia.

O funk, para MC Leonardo, é, também, uma linguagem de mediação entre a favela e o asfalto. A partir desse pressuposto, ele e seu irmão contam no rap que um dos problemas que assolam essa parte da periferia é o forte armamento que por ela circula: “o meu Rio de Janeiro é um cartão postal,/ mas eu vou falar de um

⁷⁵ LOPES, 2011, p. 122.

⁷⁶ Disponível em: <https://noticias.terra.com.br/brasil/policia/policia-brasileira-mata-e-morre-mais-do-que-em-outros-paises,9828b860e660a410VgnVCM20000099cceb0aRCRD.html> . Acesso em 14/02/2016.

problema nacional” que, na música, é representado por uma estrofe onomatopaica que representa tiros trocados em profusão “pa-ra-pa-pa-pa-pa-pa-pa-pa-pa” e explosão de granadas “pa-pa-ra-clack-boom”. Após extensa catalogação de armas que circulam pelas favelas, a dupla tenta desconstruir o imaginário no qual esse território é apenas um lugar violento: “nesse país todo mundo sabe falar/ que a favela é perigosa/ lugar ruim de se morar/ é muito criticada por toda sociedade/ mas existe violência em qualquer canto da cidade”. Os MC’s ainda explicam os porquês de alguns moradores andarem armados e aqui está uma crítica direta ao descaso do poder público com as favelas: “por falta de ensino/ falta de informação” e continuam: “pessoas comprem armas/ cartuchos de munição/ mas se metendo em qualquer briga/ em qualquer confusão/ se sentindo protegidas com uma arma na mão”. A dupla aponta para a compra de armas no varejo e indica a falta de investimentos do Estado em informação e educação como principal influência para que exista uma cultura de violência em certos espaços da favela. Entretanto, não estão abordadas na música a corrupção policial e o tráfico de entorpecentes como outros fatores fundamentais para a existência de tantas armas pesadas na periferia: é importante ressaltar que a dupla, em 1995, ou seja, três anos após a composição do rap, compareceu à polícia para prestar esclarecimentos sobre este funk. A relação entre funk, violência, criminalidade e pobreza lamentavelmente se impõe no imaginário carioca. As estratégias de mediação cultural se tornam ainda mais relevantes por conta disso.

Na mesma entrevista, MC Leonardo é perguntado sobre esse acontecimento. A entrevistadora indaga sobre como ele vê a diferença entre o tratamento dado aos jovens das classes A e B que também conhecem armas – através de jogos de videogame, segundo a repórter –, porém não são postos sob suspeita. O MC reconhece, no entanto, que falar sobre armas realmente era algo assustador:

Eu fui convidado prestar esclarecimento à polícia, em 1995, o momento era outro, não tínhamos tantos games assim. As armas realmente assustavam quando a gente cantava aquilo ali. Eu cheguei a ser indiciado justamente por conta disso, eu cheguei e falei que eu convivia com elas. E também tinha sido jornalista em 1994, tomei conta de uma banca de jornal por um ano, e lia bastante, aliás, foi por conta do jornal que tomei gosto ainda mais pela leitura. E a minha técnica foi essa, minha defesa foi essa, falar que eu convivia com aquilo⁷⁷

⁷⁷ Idem.

Pode-se inferir na fala do artista que o contato dos favelados com armamentos não é algo incomum. A favela é um lugar de configuração complexa, logo, convivem ali trabalhadores, bandidos, policiais e muitos interesses se cruzam: os moradores que não querem se envolver na criminalidade ainda assim têm contato com o armamento que é exposto pelos bandidos e pelos policiais que transitam por esse território.

Em oposição a essa mediação cultural articulada por Leonardo e Júnior, Os MC's Cidinho e Doca, por exemplo, na reconstrução do “Rap das armas”, exaltam o poderio bélico dos bandidos do morro do Dendê. Diferentemente dos irmãos da Rocinha, os artistas da zona norte veem na criminalidade uma resistência ao poder estabelecido. Enquanto Júnior e Leonardo trazem um morro cujas armas estão acessíveis aos moradores comuns que, por falta de informação e educação, se sentem protegidos no uso da violência e da vingança, Cidinho e Doca mostram as armas como ferramentas que ostentam o poder dos bandidos para revidar às investidas da polícia na favela – “até a BOPE treme” – e contra os traficantes de facções e favelas rivais: “nós, com os alemão vamos nos divertir”.

Tão importante quanto a manutenção do poder pela criminalidade no Dendê, é o lugar difuso em que Cidinho e Doca inserem o morro insulano. Ao mesmo tempo em que os bandidos ostentam suas armas e demonstram força para revidar às incursões policiais, os artistas também são contra a criminalização do morro, justamente por ser um local onde há moradores oprimidos pela violência e que não se interessam pela vida do crime. Júnior e Leonardo pedem “paz, justiça e liberdade”, enquanto os autores do proibidão dizem que os criminosos que mantêm poder no Dendê são muito considerados por conseguirem impor o medo na polícia e proteger moradores, já que “Morro do Dendê também é terra de Deus”. Mesmo indiretamente, há uma preocupação com o uso da violência apenas para casos específicos. A favela – este lugar denso – não é esquecido por Deus, embora, não sem razão, pareça que, Jesus esteja de costas pra essa gente.

Os MC's Júnior e Leonardo abordam a violência como problema social, enquanto Cidinho e Doca a percebem como solução. Na versão proibidão desse rap, a voz poética possui amigos criminosos que exibem as armas: “eu dou o maior conceito para os amigos meus”. Eles formam um “bonde”: “vem um de AR-15 e outro de 12 na mão/ vêm mais dois de pistola e outro com dois oitão/ um vai de URU na frente, escoltando o camburão” que também têm noção de táticas

militares para a proteção do grupo – “tem mais dois na retaguarda, mas tão de Glock na mão”. A lista de armamentos é extensa, detalhada, e cada criminoso tem uma arma para executar uma função específica de proteção ao morro e ao “bonde”. Esse rap é exibição de poder; exatamente o oposto da proposta dos artistas da Rocinha.

Júnior e Leonardo, contraditoriamente, são criminalizados pela polícia quando procuram modificar a situação social em que os favelados estão envolvidos. Quando uma dupla de músicos pede “paz, justiça e liberdade” e a polícia a convida pra prestar esclarecimentos, esses artistas são criminalizados e estereotipados. A intervenção proposta por Júnior e Leonardo é que a favela seja vista como um lugar complexo, onde bandidos e moradores convivem, principalmente pela impossibilidade dos últimos não manterem contato com os primeiros.

A criminalidade, no entanto, não é destino fatalista para os mais pobres: eles são sujeitos responsáveis por suas ações. Todavia, estas escolhas individuais não isentam o Estado de suas responsabilidades quanto ao oferecimento de acesso à informação e educação dos sujeitos. O atravessamento entre a estereotipação imposta aos favelados pelos grupos que vivem fora das favelas e o uso da violência dos bandidos para manter o controle dos territórios dominados tiram a mobilidade dos mais pobres.

Não se desconhece, entretanto, que existem artistas que optam pelo flerte com a criminalidade. Em um proibidão atribuído a Mr. Catra e ao MC Cidinho, temos o enaltecimento do roubo. Fica evidente o prazer em afanar e o orgulho por pertencer à vida fora da lei. Há uma ética na conduta dos criminosos quando definem um público específico a ser roubado – os mais ricos que moram fora da favela:

A gente sai pra pista, pode crer/ o bagulho fica sério, ah, não dá não/ a gente rouba burguês, gaúcho e rouba patrão./ Na rua é a gente que manda,/ Tu sabe como é que é:/ O bagulho é disposição/ No nosso bonde não cola mané/ Civic e Honda, trago Audi e S10⁷⁸.

⁷⁸ Cf. vídeo <https://www.youtube.com/watch?v=RRQunNNjsYI> postado pelo canal “FunKeiro Da Zona Sul”. Acesso em 30/01/2016.

Mais adiante, nesse mesmo proibidão, a voz poética diz quais são os seus alvos:

Joalheria e também roubo mansão,/Tem carro-forte e tem banco, meu irmão./ Tu tá ligado que meu papo é de futuro:/ O natal já tá chegando e eu não posso ficar duro./ Tu tá ligado? Foda-se o que vai dar:/ Eu vou na pista, Catra, eu vou lá buscar./ Tu tá ligado que o bonde é pesadão:/ Para ser 157 tem que ter disposição⁷⁹.

Há um sujeito que pratica esses crimes e ele é o problema para a segurança pública: não o funk. A construção de estereótipos torna-se, então, um método para facilitar a identificação de possíveis criminosos. Porém essa tática gera preconceitos aos corpos, sujeitos e à linguagem do funk.

Para sair dessa estrutura em que a favela é criminalizada, Júnior e Leonardo acenam com uma bandeira branca em nome dos moradores. Se “existe violência em todo canto da cidade” – protestam os irmãos – por que há criminalização do favelado? Essa contestação ao *status quo* desnuda que há convivência por parte do poder público e dos órgãos de imprensa quando a violência é cometida por jovens de classe média e constantes suspeitas sobre um morador da favela que pode ou não ser um criminoso. Sendo preciso que se prove que alguém é culpado por cometer um crime, quem mora na favela precisa provar sua inocência. Os artistas da Rocinha provocam: não foi um favelado que queimou um índio pataxó. Não foi um favelado que cortou a garganta de um bebê indígena que amamentava. Não foi um favelado que executou cinco jovens em Costa Barros. Não foi um favelado que desapareceu com o corpo do Amarildo. Não foi um favelado que fuzilou a empregada Cláudia. Não foi um favelado que chamou um goleiro de macaco. Por que, então, o favelado é o sujeito sempre em suspeição? Essa é a grande questão de Júnior e Leonardo: a favela não pode mais ser o “submundo oficial”.

Desde a beleza das praias, morros, serras de veludo, passando pela resistência dos favelados do Vidigal e da atordoante história de amor entre um casal que parte de lugares de fala completamente antagônicos e chegando à violência contra os favelados, funkeiros e à circulação de armas nas periferias, despreparo policial e a ligação do funk com a criminalidade e as favelas, o Rio de Janeiro continua seduzindo, encantando e, ao mesmo tempo, agredindo e sendo agressivo. Ele trata com delicadeza e força bruta. Ele se esqueceu da regra três –

⁷⁹ Idem.

onde menos vale mais – e faz pouco caso dos seus erros. A Cidade mulher é um jogo difícil de acertar também leva nosso sorriso no sorriso dela. Porém, o Rio, malandro, sorri de tudo e oferece sua beleza para quem tiver queixas a lhe fazer. A cidade, mulher beleza, usa suas curvas para encerrar discussões contra quem reclama de suas contradições e autoritarismo.

E o Rio de Janeiro, cidade maravilha, purgatório da beleza e do caos, continua lindo.

“Brasis”

A música popular do Brasil também celebra as várias faces, cores, sons e cheiros que compõem as inúmeras representações do país. Noel Rosa, Jovelina Pérola Negra, Xangai, MC Marcinho, Vinicius de Moraes, Mário Reis, Vital Farias, Clementina de Jesus, Francisco Alves, Luiz Gonzaga, Chico Buarque, Wilson Batista, Emicida, William e Duda, Lenine, Júnior e Leonardo, Vital Farias, Martinho da Vila, Celso Fonseca, Dona Ivone Lara, Roberto Menescal, Geraldo Azevedo, Cidinho e Doca, Nara Leão, Mr. Catra, Almir Sater, Ronaldo Bôscoli, Valesca Popozuda, Toquinho, Almir Guineto, Carlos Lyra e tantos outros artistas ajudam a representar um Brasil multicultural e possuidor de várias belezas naturais.

A multiplicidade cultural e as contradições sociais e econômicas do país nos conduzem para um Brasil que se festeja por suas inúmeras expressões culturais, mas que, a despeito disso, se mostra desigual e injusto com minorias. Não sem razão, como vimos no capítulo anterior, MC Leonardo e seu irmão, Júnior, precisaram prestar esclarecimentos em uma delegacia após criarem um funk onde nomes de armas estavam presentes. Desconsiderou-se a principal intervenção daquela música: o pedido pelo fim da violência nas favelas. Tem-se então o funkeiro precisando provar sua inocência perante órgãos de segurança pública para criar sua arte.

Ainda sobre o capítulo três, em algumas canções pudemos perceber que cantar a beleza é um modo de insurreição tanto quanto a construção de mediação cultural e denúncias sobre o racismo, o machismo, a homofobia e injustiças sociais. As músicas que utilizam a beleza para resistir à tristeza dos casos de espancamento, aos assassinatos, à depredação do meio ambiente e à pobreza, nos permitem respirar mais levemente. O sufoco de viver sob suspeita devido à cor da pele, sexualidade e condição financeira consegue ser menos percebido quando a música popular nos lembra dos inúmeros motivos que podemos ter para sorrir.

Conseguimos respirar melhor quando olhamos a riqueza da biodiversidade do Brasil e compreendemos a alegria como meio de subversão. Há um Brasil que se envaidece do seu ecossistema e também toma a fala. É um país que se enfeita,

disfarça suas imperfeições, não se esquece das mãos estendidas de crianças sorridentes, feias e mortas. Há um país que se insurge contra as desigualdades sociais, e, através da alegria e da celebração à beleza, não aceita viver prostrado aos seus principais algozes. Há um Brasil que não usa a fé para enriquecer líderes religiosos, mas, através dela, cria subversão e resistência. Há um país que se esquiva dos tiroteios, chibatadas e dança alegremente nas rodas de jongo e no tambor de crioula. Há um Brasil do canário, da jandaia, de pinheiros do Paraná, da siriema, do luar do sertão, do sabiá da mata e que se alheia às disputas narrativas. Esses Brasis, coloridos, cheirosos, bonitos e alegres também mostram sua força na música popular.

4.1

“Vem desde o tempo da senzala, do batuque e da cabala”

Neste contexto, as danças, os sons e as representações da brasilidade construída através da complexidade cultural do Brasil são, em Clara Nunes, os principais elementos construtores de uma identidade nacional. O país incorpora várias tradições, se reinventa e a criatividade popular mantém a dinamicidade da cultura brasileira. A “Feira de mangaio” de Sivuca e Glória Gadelha, o “Ijexá” de Edil Pacheco, a “Viola de Penedo” de Luiz Gonzaga são exemplos da diversidade cultural brasileira cantada pela voz do Sabiá de Minas Gerais. Clara, a mineira guerreira, filha de Ogum com Iansã, canta um Brasil popular, miscigenado e alternativo aos discursos dos grupos economicamente dominantes.

A forte ligação de Clara com o samba, a conversão da artista ao candomblé e a influência das expressões de culturas afro-descendentes, segundo Mauro Ferreira⁸⁰, fazem com que a cantora tenha maior identificação com as camadas mais pobres da população. Não raro, a artista aborda alguma lenda sobre os orixás e destaca algumas contribuições do negro na constituição da cultura brasileira, sem, todavia, deixar de articulá-lo com a participação de outros povos e raças nessa empreitada. A artista canta o Brasil pela desconstrução das narrativas dominantes, mas não deixa de elaborar discursos contra-hegemônicos. Tais estratégias permitem uma cumplicidade entre ela e seu público, o que possibilita

⁸⁰ Verbete Clara Nunes. Disponível em <http://www.dicionariompb.com.br/clara-nunes/critica>. Acesso em 5/2/2016.

que Clara Nunes atinja a marca de 400 mil discos vendidos em 1976⁸¹. No entanto, ainda segundo Mauro, a maturidade artística da cantora é atingida quando Clara explora outros ritmos e culturas do Brasil:

A partir de 1976, quando seus discos passaram a ser produzidos por Paulo César Pinheiro, a cantora encontrou, enfim, a maturidade no canto e na seleção do repertório. Clara nunca abandonaria por completo os sambas de temática afro, mas deixou de fazer deles a base de seu sucesso. Apesar de relativa queda nas vendas, seus discos não deixaram de ser consumidos pelo grande público. Dentro de uma discografia das mais dignas da MPB, vale destacar títulos como “As forças da natureza” (1977), que juntou na ficha técnica nomes como Clementina de Jesus e a Velha-Guarda da Portela, e “Brasil mestiço”, disco de 1980 que expandiu o universo musical da cantora, que, sem deixar de cantar samba, passeava também pelos mais diversos ritmos brasileiros⁸².

Esse Brasil cantado por Clara Nunes e que a abraça é, de fato, miscigenado e explora a fé como recurso pelo qual os trabalhadores resistem às dificuldades. A artista passeia pelo país, de norte a sul, e canta como, através do misticismo e da dança, esses trabalhadores lidam com as proibições e dificuldades que enfrentam cotidianamente. Desde o maculelê, passando pelos lundus, cateretês, pontos de umbanda, até os batucajés, cocos, jongos, caxambus, candomblé e capoeira, o Brasil mestiço, santuário da fé é aquele mesmo que também subverte pela alegria. Esse é o país representado por Clara Nunes. Ela não propõe uma divisão rancorosa de Brasil, mas uma integração cultural a partir da fala subalterna: se há uma multiplicidade de ritmos, sotaques, gestos, gostos e cheiros no país, abordá-los é ampliar as possibilidades de representação de um território abençoado por Deus e bonito por natureza. Um Brasil que sente dor, mas não carrega mágoas é capaz de olhar pra si mesmo, se admirar e não sentir autopiedade.

A sensualidade dos lundus, a sincopa do samba, o escracho do funk⁸³, a sisudez do hip-hop⁸⁴, a religiosidade dos pontos de Umbanda e a ginga da capoeira são algumas expressões em que o corpo negro assume maior protagonismo. Os ritmos dessa diversidade cultural negra, indígena, branca, miscigenada e, por fim, brasileira fazem o Brasil pulsar. No corpo e na admirável

⁸¹ Idem.

⁸² Idem.

⁸³ OLIVEIRA, P.C.S.F: “O funk como gênero humorístico”, in *Piauí: questões musicais*. Edição de 5/2/2016. Disponível em <http://revistapiaui.estadao.com.br/questoes-musicais/o-funk-como-genero-humoristico/>. Acesso em 5/2/2016.

⁸⁴ Idem.

voz de Clara Nunes⁸⁵, esse país ginga – “e é um samba, é um ponto de Umbanda, é o tambor de Luanda, é o maculelê e o lundu” –, guerreira, “e aos sons, a palavra do poeta se juntos, e nasceram as canções/ e os mais belos poemas de amor/ os cantos de guerra e os lamentos de dor” e constrói a mestiçagem da qual deve se orgulhar: “é a festa do Brasil mestiço, santuário da fé”.

A fé estabiliza a relação com os santos malditos que estão chegando do fundo da terra e do chão dos quilombos. A guerreira saúda Jesus Cristo e Oxalá, São Pedro e Xangô, São Jorge e Ogum, Santa Bárbara e Iansã, São Sebastião e Oxossi, Nossa Senhora da Conceição e Iemanjá, Nossa Senhora da Glória e Oxum, Nossa Senhora de Santana e Nanã-Buruquê – esta, que baixava na negrotinha Nanaê, para que a menina não sentisse as pancadas recebidas quando a pequena escrava se esquecesse de cuidar da sinhazinha. Clara saúda também São Lázaro e Obaluaê, São Bartolomeu e Oxumaré, o povo da rua, as crianças, os pretos velhos: Pai Antônio, Pai Joaquim e Angola e Vovó Maria Conga. Saúda também o Rei Nagô. Se os escravos adoravam os santos católicos para que pudessem prestar cultos aos deuses do panteão africano, em Clara Nunes, essa relação é festiva. O santuário da fé, o Brasil mestiço em festa, responde a séculos de escravidão e preconceitos às culturas violentadas pelo colonizador quando, pela alegria, usa sua própria linguagem para adequar as culturas dominantes ao convívio com os dominados.

É a festa do Brasil mestiço, santuário da fé.

4.2

“O Brasil tá mostrando a cara”

Em “Folia no matagal⁸⁶”, Eduardo Dusek e Luís Carlos Góes trazem o Brasil carnavalizado em que a natureza se torna personagem e se entrega aos prazeres no país paradisíaco ainda não tocado por mãos humanas. Os impulsos sexuais que movem esta biodiversidade não seguem nenhuma orientação moralizante: é um carnaval sem Quarta-feira de cinzas. “Nada acabará”, o matagal grita. A fantasia e a sedução típicas da folia são a tônica para a construção de um país não atingido pelas intervenções do colonizador ou mesmo dos índios que por aqui habitaram. No Brasil semelhante ao Jardim do Éden não tem Adão, Eva e

⁸⁵ NUNES, 1980.

⁸⁶ DUSEK, 1981.

não existe o risco da queda e do Pecado Original. A linguagem construída por Luís Carlos Góes e Eduardo Dusek representa o país do carnaval no que há de mais peculiar: a sedução, a alegria e a exploração da sexualidade.

A mobilidade de sujeitos é traço característico na estética de Dusek. Uns, brindam cerveja como se fosse champanhe e pegam uma carona pra lua, outros se vingam em nome das domésticas e há aqueles que ficam barrados no baile. Os personagens em Dusek geralmente estão envolvidos em manhas e artimanhas, como, por exemplo, a índia guajira, que, ao deixar sua cultura, é morta no Paraguai após se envolver sexual e amorosamente com um traficante. Tal elaboração artística se deve à influência do teatro em sua formação.

Um dos traços marcantes na obra de Dusek é o humor como linguagem de contestação. Tal elaboração artística se deve à influência do teatro em sua formação. O cantor

Teve forte formação teatral, iniciando-se no palco aos 16 anos, como pianista da comedia musical “Desgraças de uma Criança”, com Marco Nanini, Marieta Severo e Camila Amado. Por isso, adotou desde o início, uma mistura eclética que une o humor à musica popular, circense, de teatro de revista e carnaval, sempre com um estilo ao mesmo tempo dramático, político (contestador da repressão à ditadura de então) e debochado (influenciado pelo teatro besteiro dos anos 70 e 80, onde atuou no palco como ator e se uniu com o escritor Luis Carlos Góes, parceiro em diversas canções e vários musicais do gênero/ deles foram gravadas canções por astros da MPB, antes de ascenderem ao sucesso⁸⁷.

O carnaval, momento propício para relacionamentos efêmeros, fugazes, se transforma em signo para a construção de um mito sobre o nascimento do Brasil – os personagens de “Folia no matagal” andam despídos, entregam-se a paixões rápidas e exploram os próprios corpos em busca de prazer. “A natureza se amando ao léu” é vista pela lua, que, “louca de desejo, fulgura num lampejo/ e rubra se entrega ao céu”. Os amantes aproveitam todas as circunstâncias que lhes proporcionem o gozo. Os personagens estão, assim como os mendigos em João Gilberto Noll, explorando as potencialidades e relações do corpo com o meio em que está inserido apenas para satisfazerem os próprios desejos. A areia cínica, debochada, se delicia com os abusos do mar, palmeiras se abraçam fortemente, suspiram, dão gemidos e soltam ais e a folia não tem hora para terminar.

⁸⁷ Biografia encontrada no site oficial do artista. Disponível em: <http://eduardodussek.com.br/site/biografia-de-eduardo-dussek>. Acesso em 7/2/2016.

Há também um Brasil que transita entre o país das culturas populares de Clara Nunes e o paradisíaco de Dusek: é o “Brasil de A a Z⁸⁸”, de Franco e Arlindo Cruz. O grupo MPB-4 canta um país reconhecido por suas famosas belezas naturais e multiplicidade de expressões culturais. Por um lado, o quarteto homenageia artistas que representam expressões de brasilidade – em um mesmo verso, o grupo cita Elis Regina e Elizeth Cardoso –, enquanto, por outro, traz a seca do Nordeste e a pobreza extrema que assolava o Brasil em 1991, ano de lançamento desse disco. Isso, sem que o grupo se esqueça das belezas da Amazônia, dos dribles de Garrincha e do time do Flamengo.

Neste Brasil que “tá mostrando a cara”, Leonel Brizola e o sindicalista Luiz Inácio Lula da Silva foram os nomes de grande proeminência no cenário político nacional. Eles representaram uma alternativa à concentração de renda e a luta pela inserção de sujeitos marginalizados no centro dos debates sobre o Brasil. O MPB-4 se lembra desses líderes políticos e traz cada um deles em um verso, juntos a outros signos brasileiros: “Bandeira, botequão, Brizola, Branquinha, Brasília, bandalha” e “Lalá, Lampião, laranjal, Lapa, Lula, lobriga, lambada” são alguns dos elementos que destacam traços populares da cultura do país.

O Brasil inspira paixões e alegrias. Dusek não exalta o índio ou qualquer povo, raça ou etnia que tenha proposto uma paternidade ao país. Ao invés disso, o autor sai de Copacabana, abre as cortinas do passado, admira os elementos naturais e reconstrói as origens do Brasil. No MPB-4, essa reconstrução ocorre tanto pela riqueza natural do país – “Anu”, “Amazônia”, “agreste” e “arara” –, quanto pela arte em Dorival Caymmi, Chacrinha, Oscarito, Pixinguinha, Jamelão, o Gonzagão e Donga. O Brasil é reconhecido pelo seu cinema, seu humor e música. Um Brasil baiano, pernambucano, espanhol, carioca, cosmopolita reinventa o termo popular e dialoga com o seu rico folclore e com as influências do exterior. É o Brasil da sereia, a destemida Iara. É o país dos pescadores, do ogã, mulato e filho de Ogum. É um território onírico, de vinte e quatro horas de sonho sob um céu azul que prefere ser alegre que ser triste, já que tristezas não pagam dívidas. É o Brasil que se comunica, pois, do contrário, se trumbica. É o Brasil que não tem puxador de samba, mas intérprete, e que, pelo telefone, insere o samba na cidade Este é o Brasil do mulato inzoneiro, da cabrocha bonita que,

⁸⁸ MPB-4, 1991.

dançando e gingando, é admirada, e, onde o sertanejo, judiado, toca seu forró e dança com a mulher de cabra enxerido.

Mas o Brasil também se escreve apenas com a letra “p”⁸⁹. Genival Oliveira Gonçalves, o rapper GOG dá voz às periferias massacradas. O artista canta um Brasil escrito com “p” de periferia e representa as táticas de violência utilizadas cruamente e que constroem guetos onde os mais pobres foram lançados à revelia. O realismo da linguagem de GOG desnuda a criminalização, as desigualdades sociais e o racismo como práticas cotidianas para a construção de muros que se tornem intransponíveis para quem mora nas favelas. O rapper diz que “pesquisa publicada prova: preferencialmente preto, pobre, prostituta pra polícia prender”. Ele é mais um dos artistas que denunciam a violência nas periferias.

O Brasil de Dusek, em contrapartida, é um território de inocência e descoberta da malícia. É o inocente desejo de amor eterno em contraste com a frivolidade das relações construídas no carnaval. Neste Brasil pré-civilizado, o rompimento das barragens de Mariana pela Samarco/ Vale do Rio Doce ainda não lançaria lama tóxica nos rios daquela cidade, nem favelas seriam queimadas para que fossem construídos condomínios de alto padrão nas grandes cidades. A única vez em que aparece uma imagem humana é na caracterização da lua: “a lua poderosa, mulher muito fogosa”, o que reafirma a intenção do autor em humanizar os personagens, mas evitando que humanos participem da cena. O país edênico em Dusek só se mantém nessa condição enquanto o contato com os humanos for impedido. Assim, tudo continua azul, sem pecado e sem juízo.

No Brasil do MPB-4, país do “imposto”, da “inflação”, da “bandalha” em “Brasília”, do “ministro malandro” a impunidade se atualiza: a “ralé” também é violentada e nem o seu barão é capaz de alterar essa condição. Ela mora na periferia do Brasil com “p” e, só recebe “pânico, pólvora/ pá, pá, pá”. A ralé tem o mesmo fim: “pescoço, peito, pulmões perfurados”. A violência parece ser uma tática contra a qual não há qualquer alternativa. “Por que, presidente? Por quê?” é o que pergunta GOG sobre essa injustiça social.

O Brasil de Didi, Zizinho no gramado, da elegância sutil de Bobô, da Mãe Menininha, de Clementina, da Menina dos olhos de Oyá, de Monsueto e Grande Otelo, de onde a lua se entrega ao céu e a natureza se ama também é aquele cujas

⁸⁹ GOG, 2000.

bancadas de parlamentares religiosos defendem execuções, favelas são removidas e veículos de comunicação nomeiam diferentemente os criminosos de acordo com a cor da pele de quem cometa a infração. O país do swing é o país da contradição.

4.3

“O violêro”: cantador do “banquete de signos”

O Brasil sertanejo também tem seus encantos, principalmente trazido pela voz do violêro⁹⁰. Elomar Figueira de Melo *fala o* sertão profundo, infenso à velocidade das metrópoles brasileiras e apresenta o homem do campo através de uma linguagem resistente ao contato com as metrópoles brasileiras. Na obra do artista, há, de certo modo, uma revanche à dominação do colonizador, que, outrora, oferecia espelhos em troca de quinquilharias. O sertão desse cantadô sabe de sua importância, rechaça a vida urbana e se opõe às belezas do consumismo e da liquidez das relações nos grandes centros.

Elomar não oferece espelhos ao homem da cidade, mas elaboração artística em alto grau de sofisticação. No site oficial do artista recebemos a informação sobre a obra do cantor, que produziu 11 óperas, 11 antífonas, 4 galopes estradeiros, 1 concerto para violão e orquestra, 1 concerto para piano e orquestra – ainda a ser partiturado –, 1 pequeno concerto para sax alto e piano, 1 sinfonia – quase toda composta –, 12 peças para violão solo, um cancioneiro com mais de oitenta canções, e duas óperas: uma concluída e outra em processo de construção. Este sertão de Elomar é um território de resistência. As palavras, as sonoridades, o modo de compor do violêro conduzem o ouvinte para dentro de um Nordeste que luta contra a aculturação e se pinta sempre em cor local.

Elomar traz o Brasil que não se deixa seduzir pelo desenvolvimento econômico das grandes cidades; todavia, na abrangência temática elaborada pelo artista, o sertão não se encontra apenas como um espaço geográfico, mas como um farto banquete de signos que nos permite saborear o encantamento com a paisagem natural, além de possibilitar que se sintam as tristezas por um amor que se vai e não manda notícias, a passagem do tempo em ritmo lento e as dificuldades de muitos sertanejos com a seca. Nas composições do autor, o sertão profundo não está restrito apenas ao território no interior nordestino: esse

⁹⁰ MELO, 1972.

território se encontra nos sujeitos que ali vivem e que carregam consigo os signos, modos de vida, conceitos e linguagens típicas do Nordeste que se encontra além dos litorais. O campo recebe o homem, enquanto o homem – embaixador do sertão – o leva para as grandes cidades.

A inquietude do autor se evidencia desde o início de sua infância, mas aflora por volta do fim da adolescência:

Começa, então, nesta idade **[aos dezessete anos]*** propriamente as composições literárias e musicais numa seqüência interminável, mas sem ainda ter uma linha definida. Destas Calendas são: Calundu e Kacorê, Prelúdio nº Sexto, Samba do Jurema, logo após, Mulher Imaginária, Canção da Catingueira e abertura de O Retirante. Em 1959-1960, começam a lhe chegar idéias de trabalhos maiores em envergadura e vai compondo aleatoriamente o ciclo das canções. Contudo, sempre preso à mesma temática, as vicissitudes do homem, seus sofrimentos, suas alegrias na terrível travessia que é a sua vida e, sobretudo, seu relacionamento com o Criador. Isto, é claro, a partir do seu elemento circunstancial, o Sertão, sua pátria. Verdadeiramente, onde vive⁹¹.

Essa pátria sertaneja, muitas vezes desconhecida pelas grandes metrópoles, possui uma diversidade de signos que causa um encantamento/estranhamento no homem urbano. Mais uma vez podemos constatar que a amplitude cultural do Brasil possibilita grandes surpresas para quem deseje entender o país construído além dos estereótipos diluídos no senso comum. O violêro, cantador, passa pelo sertão e se apresenta como um vadio trovador: uma mistura de *flâneur* interiorano e mediador cultural. Elomar não dialoga com o homem da cidade grande a partir das significações urbanas e nem pretende desfazer-se de sua linguagem de homem do campo: nele, o metropolitano precisa compreender o interior do Nordeste brasileiro e seus signos; não o inverso. Seu violão ressalta essa insurgência. As paisagens sonoras construídas em Elomar nos conduzem às entranhas do sertão.

O Violêro segue contando suas aventuras. Homem livre, tem sua viola como companheira no mundo errante. O homem do sertão, músico, aprecia a liberdade “si eu tivesse di vivê obrigado/ um dia antes desse dia eu morro”. A prisão nos compromissos com a vida urbana, o pouco tempo para apreciar paisagens e pessoas, além da impossibilidade de viver em contato com a natureza desencantam o sertanejo. Pela viola, Elomar passeia pelo mundo feérico e oferece

* Grifo nosso.

⁹¹ Biografia do artista no site oficial. Disponível em <http://www.elomar.com.br/biografia.html>. Acesso em 9/2/2016.

ao homem metropolitano a chance de adentrar em territórios de encantamentos através da música sertaneja:

Cantadô di trovas i martelo/ Di gabinete, lijêra i moirão/ Ai cantado já curri o mundo intero/ Já inté cantei nas portas di um castelo/ Dum rei qui si chamava di João/ Pode acriditá meu companhero/ Dispois di tê cantado o dia intero/ O rei mi disse fica, eu disse não⁹².

Cantando trovas, martelo, gabinete, lijêra e moirão – ritmos regionais do sertão do Brasil –, o músico encanta reis, nobres, seduz as pessoas com sua arte, mas não se deixa capturar. O violêro recusa a paz adquirida a partir de bens materiais e aprecia as coisas mais simples: o banquete de signos do sertão não pode ser conquistado por qualquer valor financeiro, mas apenas degustado pela voz do cantador que desdenha da riqueza e canta a simplicidade:

Tive muita dô di num tê nada/ pensano qui êsse mundo é tudo tê/ mais só dispois di pená pela istrada/ beleza na pobreza é qui vim vê/ vim vê na procissão do Louvado-seja/ I o assombro das casa abandonada/ côro di cego na porta das igreja/ I o êrmo da solidão das istrada⁹³

A vida do cantador é simples, de um pachola, festeiro, vadio. O violêro sabe que há desigualdades também pela pequena cidade, mas opta pelo refúgio na poesia, na música e nas festas da comunidade. Para apreciar essa vida de “vadiage” não é necessário um tostão no bolso e sim o morrer de amor. Ele espia desde a infância a vida boêmia dos cantadores e por ela se atrai, até que, homem feito, se torna violêro, recusa convites para morar em castelos e saboreia o bem da vida, dos amores, da boemia e da simplicidade.

Pispiano tudo do cumêço/ eu vô mostrá como faiz um pachola/ qui inforca o pescoço da viola/ E revira toda moda pelo avesso/ i sem arrepará si é noite ou dia/ vai longe cantá o bem da furria/ sem um tostão na cuia u cantadô/ canta inté morrê o bem do amô⁹⁴.

O autor canta um paraíso misterioso, lento, de linguagem sem tantas contaminações com a cidade grande e, por isso, possui um ritmo mais devagar, mais truncado, para que haja a possibilidade de a poesia ser degustada lentamente.

⁹² Idem.

⁹³ Idem.

⁹⁴ Idem.

O sertão de Elomar oferece sabores, cheiros e ritmos que um homem dos grandes centros dificilmente consegue perceber se não sair de seu ritmo de vida acelerado.

Em linha semelhante, Zé Ramalho também aborda as riquezas da vida interiorana. Sua vasta obra e a multiplicidade temática de sua poética o colocam como um dos grandes intelectuais brasileiros. Paraibano, ele é um cidadão do mundo. Estão presentes na sua obra referências a Helena de Troia, Gabeira, Houxley, ao Frevo e a tantos outros elementos artísticos e culturais de diversos lugares. O cosmopolitismo de sua criação artística não o faz perder a ligação com sua terra natal. O autor valoriza os signos do Nordeste brasileiro e os insere na cultura nacional ao mesmo tempo em que traz à Paraíba a luta entre gregos e troianos. Zé Ramalho apresenta ao Brasil um admirável mundo/gado novo. Como se esquecer dos olhos tão profundos de Avôhai? Eles são inesquecíveis e amargam as pessoas que os fitam. Profundos como as composições de Zé Ramalho que desestereotipam o Nordeste. O Brasil do Frevo mulher encanta o restante do país e vem potentemente agrupado nos gametas do som do artista.

Zé Ramalho destaca a importância das palavras, para, a partir delas, procura fazer com que as pessoas se humanizem e estreitem suas relações. A música, nesse caso, é uma forma de expressão através da qual os indivíduos podem estabelecer conexões e relacionamentos de modo mais amplo. Através dessas canções, podemos nos identificar com um sujeito que precise fazer malabarismo para caminhar sobre um chão de giz. Através delas, Podemos nos sentir abandonados como um indivíduo que se vê sozinho, no meio da peleja entre o Diabo e o dono do Céu. Podemos, pelas canções de Zé Ramalho, ver o que há de humano e que possa nos identificar com as sensações de outros sujeitos.

Para que se possibilite algum contato entre as variadas experiências humanas, o arcabouço cultural e musical do artista precisa ser vasto. Zé Ramalho aprende várias linguagens musicais e procura transmitir mensagens que lembrem às pessoas que sempre há a possibilidade de identificação com as alegrias e sofrimentos do Outro. O artista procura fazer com que as pessoas se tornem amigas, e a empatia com as experiências do Outro se torna estratégica para Zé Ramalho construir sua temática. Através da nossa identificação com os sentimentos do Outro, podemos nos tornar mais próximos e amigos: esse é o intuito do artista nas suas obras. Para tanto, ele precisa ser um alquimista da palavra.

Em entrevista a Jorge Salomão, publicada no site de Zé Ramalho, o artista fala sobre a importância desse contato entre o Nordeste e as culturas estrangeiras em suas músicas:

Eu aprendi muita coisa da cultura estrangeira, muita coisa de rock, música indiana, absorvi tudo isso, às vezes a gente pode errar quando mistura muitas coisas. É assim que é o trabalho de um alquimista, o mundo é assim, vai-se errando, acertando... Alguns discos que fiz não foram bons. Eu exagerei. Fui muito criticado por estar me tornando um artista pop: às vezes a gente anda por caminhos que só a gente vai entendendo. Isso é pra dizer que eu absorvi muito das coisas e muitas vezes eu extrapolava. De qualquer forma isso serve para quê? Para demonstrar um conhecimento que você adquiriu e que às vezes entra em processo de explodir. Você tem que explodir de qualquer forma. Isso tudo me trouxe várias culturas lá do Nordeste. Quando quero me encher de idéias, eu mergulho na obra do Nordeste, isto é, passo a ler os cantadores, a ouvir Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, João do Valle, ler João Gabral, e principalmente os poetas populares que me dão a sensação de estar mergulhando profundamente naquele universo. Me reabasteco de energias. Não sou pastor de religião nenhuma, porém eu propago uma forma das pessoas olharem mais para o alto e de se sentirem mais amigas umas das outras. Tento passar isso nas minhas mensagens. Música é para botar as pessoas para viajar. Com palavras, principalmente, é mais difícil ainda⁹⁵.

Em “Banquete de signos⁹⁶”, o artista, assim como Elomar, canta a vida sertaneja. Os signos do Nordeste, em Zé Ramalho, são discutidos com liberdade. Note-se, por exemplo, que a palavra cangaço na música possui sentido duplo: tanto se refere ao bagaço das uvas quanto ao movimento chamado “banditista” e liderado por Lampião. O autor amplia os significados das palavras para abordar o Nordeste em duas ou mais possibilidades representativas. Na sequência “cangaço”, “liberdade”, “viola” e “violência”, o autor destaca uma vida boêmia e vadia da turma de Lampião. Os cangaceiros são violentos, criminosos, mas também fazem música e se divertem através do bagaço das uvas. O autor discute o cangaço com liberdade porque sabe da viola e da violência.

A vida interiorana, longe das metrópoles, também é apontada nessa canção. Novamente há uma duplicidade de sentidos no que diz o eu lírico. A escolha pela vida sertaneja é tanto a única possibilidade para os nômades cangaceiros quanto uma descoberta das belezas do sertão para quem deseja estar longe da vida urbana e não ser envolvido pela paisagem composta por prédios e automóveis. Em ambos os casos, a escolha pela vida no interior do Nordeste é um ato de rebeldia. Zé

⁹⁵ Texto publicado no site oficial de Zé Ramalho. Disponível em http://www.zeramalho.com.br/sec_news.php?page=1&id_type=2&id=27. Acesso em

⁹⁶ RAMALHO, 1997.

Ramalho nos incentiva a desbravar o interior nordestino junto dos cangaceiros. Ali existe a saracura do brejo e a serena da natureza.

Ainda com relação aos duplos sentidos que o autor imprime em cada signo, destaca-se o beijo descoberto no melaço da cana. A doçura do seu mel nos leva, na canção, aos canaviais onde se poderia degustar de uma cana ainda não industrializada. O cenário de “Banquete de signos” é natural, o que nos possibilita ver a boniteza dos elementos naturais do sertão em oposição aos diversos elementos culturais presentes, principalmente nas metrópoles. Por isso, o mel da cana é mais doce nesse Nordeste.

O autor, nordestino, um forte antes de tudo, reconhece os problemas do lugar, não se furta a assumir que houve uma tropa violenta que marcou fortemente o interior do Brasil, mas também canta o sertão como espaço de revide à sanha desenvolvimentista que gera desemprego, fome e exclusão social. Zé Ramalho também não pinta o Nordeste da seca, não para ocultar o grave problema que Rachel de Queiróz já abordava ou que Gonzagão trazia em *Asa Branca*: ele quer apresentar o Nordeste que é bonito além das praias ou do sofrimento dos sertanejos. O autor nos mostra o beijo doce do gosto do mel da cana. O Brasil não é só litoral.

4.4

Que país é esse?

Ao longo do capítulo, pretendi abordar a multiplicidade de expressões pelas quais o Brasil procura se compreender e as belezas naturais como elementos de reafirmação da brasilidade. Longe de tentar abarcar todas as vertentes que possam compor o tecido cultural do país, pretendi analisar como as intervenções políticas dos artistas – através da música – poderiam fornecer elementos variados para entendermos diversas linguagens que *falem o Brasil*. Não tentei, com isso, representar um país uno e, nem tampouco, criar oposições revanchistas entre signos diferentes. Não busquei também construir um sincretismo entre os vários signos e representações, mas tensionar discursos e narrativas que possam nos oferecer uma polifonia pela qual possamos ver um Brasil não estereotipado. O país que se represente de forma leve, alegre e que não sinta autopiedade ou rancor por conta das desigualdades sociais precisa se mostrar. E ele se apresenta de modo

potente e criativo nas composições de tantos artistas. O interior do Nordeste brasileiro é, nesse contexto, o maior elemento de resistência contra as dominações culturais dos grandes centros. E a pergunta vinha: que país é esse?

A música popular do Brasil, ao ressaltar a descoberta dessas belezas naturais do interior do país, o futebol arte de Zizinho, Didi e Garrincha, o cangaço, o luar do sertão, o violêro, a macumba, a Amazônia, a folia no matagal e a perda da inocência, a criminalidade como linguagem que desestabiliza um *status quo*, o combate ao racismo e à pobreza nos traz variadas possibilidades de representações sobre a vida em um Brasil lindo, contraditório, injusto, sempre em formação.

A música popular do Brasil é foda.

Conclusão

“Saudações a quem tem coragem”

No decorrer dessa dissertação, refleti sobre a importância da desconstrução dos estereótipos para que se perceba a riqueza cultural do país. Destaquei a hierarquização cultural como estratégia para a manutenção de poder político e econômico dos grupos majoritários. Sinalizei que a construção de uma episteme baseada na circulação de estereótipos é tática para a subalternização de indivíduos e culturas. No entanto, também apontei que as estratégias de marginalização enfrentam resistências, tanto por meio das artes, quanto pela política e pela mediação cultural. Essas três dimensões da resistência são abordadas pela música popular e o letrista/músico popular é aquele artista, intelectual e mediador cultural que pensa a sociedade, reorganiza e desloca os discursos diluídos na episteme utilizando, para isso, a linguagem artística, ao mesmo tempo em que pode dar voz a determinado grupo social e estabelecer uma mediação cultural. A força da música popular reside em diversos fatores, e, a meu ver, o principal deles é a sua capacidade de contestação. As canções analisadas me instigaram a pesquisar de modo mais atento algumas das representações de subalternidades e resistências nesse Brasil.

Vários desafios foram impostos ao longo da escrita dessa dissertação: a construção do referencial teórico, a escolha das músicas e autores, uma abordagem às canções que pudesse não deixar as letras presas apenas a uma data foram os principais deles. Além desses, não cair na armadilha de envolver os músicos/letristas em um fatalismo no qual um autor pertencente a uma elite econômica, tivesse sua atuação como mediador cultural deslegitimada. Somando-se a isto, a principal preocupação deste pesquisador foi, ao apontar a violência e a desigualdade social propostas pelos setores conservadores da sociedade, não abrir margem para que este trabalho indicasse erroneamente algum ressentimento com ricos, brancos e moradores dos bairros nobres do Rio de Janeiro. Meu lugar de fala, como dito na introdução, é de um preto, pobre, que se relaciona com mais gente excluída. A dificuldade maior foi, pertencendo à parte pobre da cidade, falar sobre insurgências às desigualdades sociais impostas pelas parcelas significativas dos grupos economicamente dominantes, e não criar estereótipos. A separação

entre um sujeito que é diretamente afetado pelas políticas segregacionistas e a compreensão de que a existência de tais políticas não são unanimidades entre os grupos que detêm poder econômico é algo difícil, principalmente quando se quer falar sobre resistências a essa segregação. Não, não há ressentimentos, mas há injustiças sociais e há músicas que foram escolhidas para este trabalho justamente porque apontam essas desigualdades. Que as almas sensíveis lidem com isso.

Pretendi, neste trabalho, além de refletir sobre questões que envolvessem os processos de construção de subalternidades, não deixar de destacar a autonomia que o sujeito possui – ou luta para possuir – quando toma suas decisões. Contudo, não ignorei que há necessidade de uma estrutura social menos injusta e que não incentiva a subalternização. A música popular também constrói uma utopia que pode, sim, equilibrar as relações sociais entre os vários setores que compõem a sociedade, porque, através da elaboração de discursos contra-hegemônicos, será possível deslocar as narrativas subalternizantes para que elas ocupem menos espaço nos debates sobre a vida na cidade: deste modo, o Brasil pode, de fato, se tornar multiculturalista.

No primeiro capítulo, procurei destacar a função política do artista. O músico popular, através da linguagem da música, pensa a sociedade, aponta as contradições dos grandes centros urbanos e desorganiza os limites entre arte, mediação cultural e produção de discursos ideológicos. A música, nesse contexto, é um dispositivo articulatório entre estética, política e construção de utopias. A interseção nessas narrativas altera a episteme construída pelas negociações culturais entre grupos detentores de poder e os momentos de resistência das culturas minoritárias.

Através de Chico Buarque, Beth Carvalho e Carlos Lyra, busquei relativizar o papel do músico popular como um sujeito que, em um ou outro momentos, altera o seu lugar de fala para representar indivíduos e culturas que ocupem menos espaços representativos no imaginário sobre o “popular”. Através da música popular, artistas aqui utilizados sugerem resistências ao imaginário: em Chico, o uso de vocativos “fala, Penha/ fala, Irajá” é tentativa de dar a voz ao subúrbio. Em Beth Carvalho, a pobreza atua tanto pelo lado negativo, “um poço já cavado” que impede que Maria da Favela e seu amado mantenham uma história de amor, quanto pelo lado positivo, em que “dizer em verso onde se esconde” é, também, um ato de insurreição contra as narrativas que apontam o subúrbio como território

onde gente pobre e “de cor” deva se envergonhar por não poder morar em condomínios de alto padrão. Carlos Lyra, por sua vez, utiliza a música como insurgência contra a passividade com a qual os músicos brasileiros aceitavam que a brasilidade fosse lançada a segundo plano em nome de influências estrangeiras.

O capítulo aponta a tensão entre representação e autorrepresentação a partir da recusa às identidades formuladas pelos grupos detentores de poder, ainda que isso indique certas armadilhas como, por exemplo, a tentativa de inserir sujeitos subalternos na cidade multicultural, sem retirá-los da condição de marginalidade. Cabe ressaltar que, a despeito desse risco de estereotipação, há grande importância dessas intervenções: os bailes de favela são construções de autoestima para muitos moradores de periferia que não deseja estar desarticulada da cidade. É importante que os artistas deem voz a esses sujeitos porque, nessas intervenções, existe uma tentativa de ampliar as discussões a respeito da presença de subalternos no espaço público e no imaginário. Quando as grandes corporações monopolizam a mídia, e ela somente destaca os aspectos negativos dos moradores de periferia, um parceiro que dê a voz a um grupo silenciado não deve, de modo algum, ser desprezado. No entanto, é importante que ele não os represente sob o olhar estereotipado com o qual esses indivíduos são representados constantemente: por isso, a construção de discursos contra-hegemônicos se torna tão importante.

No segundo capítulo, abordei como a aceitação do Outro não deixa de ser um mito no Brasil. Destaquei o desalinhamento entre os discursos que exaltam a pluralidade cultural no país e a manutenção de práticas racistas, misóginas e preconceituosas – principalmente contra os pobres. Destaquei o quanto as narrativas de jornais, muitas vezes, acentuam a criação de estereótipos, sempre subalternizando determinados sujeitos. É o caso de traficantes nascidos na classe média serem chamados de “estudantes” quando são presos por cometerem crimes, enquanto os favelados que pratiquem a mesma ação ilegal são chamados de “bandidos”. Sinalizei também que Bezerra da Silva, Leci Brandão, João Bosco e Aldir Blanc, MV Bill e Jorge Ben procuram não apenas mostrar a dominação exercida sobre certos sujeitos subalternizados, como, além disso, constroem estratégias para que tais indivíduos saiam da subalternidade.

Nesse contexto, Bezerra da Silva, ao se tornar embaixador do morro, não esconde as complexidades daquele território. Nas duas músicas analisadas ao longo do capítulo, o sambista destacou que o homem comum vive cercado entre a

lei da malandragem/bandidagem e a violência policial contra sujeitos pretos, pobres e analfabetos no morro. O homem sem estudo – mas que mantém seu rígido padrão moral – fica indignado porque está em suspeição simplesmente por ser analfabeto, enquanto um rico que deposita milhões de dólares em contas na Suíça não é incomodado pela justiça. Para piorar a situação de quem vive nessas favelas, se alguém expuser a bandidagem, “corre o risco de morrer”. Se não entrega os bandidos, estará sob suspeita da polícia, que, pelo mesmo caminho por onde os trabalhadores favelados descem para seus empregos, sobe para afirmar que “no morro, só mora ladrão”.

Quanto aos sujeitos violentados, no segundo capítulo também destaquei a insurreição da mulher em Leci Brandão e na dupla João Bosco e Aldir Blanc. Não deixei de destacar também os negros como indivíduos muito agredidos na cultura brasileira, e que, em MV Bill e Jorge Ben conseguem ter alguma voz. A mulher, em Leci, deve tomar consciência de que há possibilidades de construção de subjetividade que não passem pela legitimação dos discursos masculinos. João Bosco e Aldir Blanc trazem uma negra dominadora, que além de ignorar as narrativas falocêntricas, faz deles, picadinho de macho e os manipula para o seu próprio prazer.

Ainda nesse capítulo, MV Bill, um preto em movimento, chama seus irmãos de cor para a luta contra o racismo. A tomada de posição contra essas práticas, no rapper, induzem à ação. Em Jorge, há a esperança de que um dia Zumbi volte e acabe com o sofrimento do povo negro. Liv Sovik aponta a presença dos discursos da branquitude na cultura brasileira e o mito da miscigenação como linguagem que, a um só tempo, esconde a falta de democracia racial no Brasil enquanto camufla a predominância do branco no país. É importante sempre ressaltar que a discussão sobre negritude, miscigenação e branquitude não tem a intenção de legitimar discursos sectários, mas sim relativizar os lugares ocupados por brancos e negros no imaginário popular.

No terceiro capítulo, refleti sobre as complexidades urbanas que envolvem mais especificamente o Rio de Janeiro. Abordei a tensão entre suas belezas naturais e as desigualdades sociais para mostrar que há estratégias múltiplas de resistência, e, uma das principais é a da insurreição pela beleza. Olhar toda gente fina, toda perna grossa, todo gato, toda gata e toda coisa linda que passar é um modo de se insurgir contra as atrocidades políticas. Não ser amarrado por

dinheiro, mas por formosura, elegância e mistério é, também, um ato revolucionário. Sob essa perspectiva, olhar o Rio que mora no mar e disparar polaróides pela noite carioca é resistência. O ano inteiro é verão nesse Rio: se a ditadura militar escondeu vários corpos, ocultarmos a Garota de Ipanema, o menino que provoca arrepios e as lindas flores que nascem morenas em jardins de sol é, indiretamente, eliminar uma cidade inteira no que ela possibilita de fuga dessas injustiças e violências. Não precisamos de uma revolução ao invés da outra, e, sim, das duas.

A complexidade do Rio, por exemplo, não deixa de apontar as zonas de confronto criadas pela cultura. Não deixa de indicar também o poder avassalador do poder econômico. No entanto, através da música e da conjunção carnal os limites impostos pela especulação imobiliária e pela diferença de classes sociais entre dois amantes são superados. O som da Black Rio vai subindo o Vidigal para incentivar a resistência dos moradores do morro de um Rio de Janeiro que é todo construído através de locais de trânsito. A paz feita num motel de alma lavada e passada, o pau quebrando na esquina, uma favela localizada entre a beleza natural da cidade e o centro de poder econômico responsável por exclusão social indicam o Rio de Janeiro como um local por onde vários contatos entre subalternos e grupos dominantes são estabelecidos. A força da cultura cria os problemas sociais, mas, em contrapartida, é por ela que existem resistências à dominação.

O Rio de Janeiro também é o local onde existem sujeitos dominados e que não conseguem deixar essa condição de subalternidade. A criminalização do funk, a violência com que os moradores de favelas são tratados – seja pelos bandidos, seja pelos policiais, seja pelo poder econômico – também apontam a dificuldade de um sujeito marginalizado se inserir em uma cidade marcadamente constituída por locais de passagem. Ao constatar que violência existe em qualquer canto da cidade, por que apenas a favela é considerada um território violento? MC Leonardo traz essa denúncia/provocação e não apenas tenta desconstruir estereótipos como, também, cobra intervenções políticas dos governos em saúde, educação e cultura para que haja um início de construção de igualdade social.

No último capítulo, o Brasil – que é muito mais que qualquer zona sul – canta suas riquezas culturais e naturais. O jongo, o maracatu e várias danças transformam o país, de fato, em um lugar mestiço. As belezas da flora e da fauna representam o Brasil que não é traduzido apenas pelos elementos culturais das

grandes cidades. Este país busca autonomia para se representar sem a chancela de alguma tradução. Surge aqui um fascinante – e complexo – interior do Brasil. Esse território assume a fala sem pedir a mediação cultural. Ele mostra suas produções culturais e suas belezas naturais. Deste modo, nessas canções, o interior do país se impõe e fala em condições de igualdade representativa com relação aos grandes centros urbanos.

Neste Brasil natural, o mar, a lua, a areia e os coqueirinhos descobrindo a paixão representam as origens das trocas de afetos sem o crivo da moralidade. O Brasil se torna um país do carnaval mesmo antes de haver o ser humano. Essa provocação de Dusek aponta para a criatividade e as delícias de obedecer a um amor não moralizado. É a própria natureza rejeitando os signos da cultura, ainda que, pela cultura do autor, se estetize a possibilidade de existirem relações que destaquem a extrapolação da sensibilidade na troca de afetos sem que haja preocupação dos elementos em nomear cada contato com seu parceiro.

A beleza do país também está na articulação entre cultura e beleza, conforme aponta o grupo MPB-4. Na interseção entre elementos da natureza e os elementos da cultura, o quarteto representa um país que exalta a diversidade cultural, denuncia as agressões a sujeitos alijados de poder, e, além disso, canta um Brasil que não se esconde. “O Brasil tá mostrando a cara” é o que diz o eu lírico. O Brasil mestiço, santuário da fé, vê a natureza se amar ao léu e mostra também os problemas estruturais que maltratam os brasileiros. A inflação, a malandragem do ministro e as quadrilhas que assaltam o dinheiro público são alguns signos que representam a brasilidade, tanto quanto o Jamelão, o Flamengo, Elis Regina e Elizeth Cardoso, Iara, o anu, a arara e o jabuti. O Brasil mostra sua cara.

A representação do sertão profundo sem a necessidade de tradução da língua utilizada nos grandes centros é a estratégia seguida por Elomar Figueira de Melo. Através da extrapolação do uso de linguagem dita sertaneja, o cantador mostra um Brasil onírico, feérico, incóume à dominação cultural. Esse é o mesmo Brasil cantado por Zé Ramalho no banquete de signos que existem no interior do país. Descobrir esse território é saboroso como sentir o beijo doce do mel da cana, ainda que a violência dos cangaceiros não seja ocultada. Um interior fascinante e complexo tanto quanto as grandes cidades, ainda que tente manter uma autonomia representativa de seus elementos culturais, ao invés de ceder às incursões das

culturas majoritárias das grandes cidades. Esse território assume a fala sem pedir a mediação cultural de um sujeito que esteja fora desse interior de Brasil.

O MPB-4, no entanto, segue estratégia diferente para mostrar o que pode ser o Brasil. Na articulação entre elementos da natureza com os elementos da cultura, o quarteto representa um país que exalta suas oposições culturais, denuncia as agressões a sujeitos alijados de poder, e, além disso, canta um país que não se esconde. “O Brasil tá mostrando a cara” é o que diz o eu lírico. O Brasil mestiço, santuário da fé, vê a natureza se amar ao léu e mostra também os problemas estruturais que maltratam os brasileiros. A inflação, a malandragem do ministro e as quadrilhas que assaltam o dinheiro público também são signos brasileiros, tanto quanto o Jamelão, o Flamengo, Elis Regina e Elizeth Cardoso, Iara e a quimbanda, o anu, a arara e o jabuti. O Brasil mostra sua cara e tal qual o sertão de Zé Ramalho, não se envergonha de ser complexo.

Também entra nesse Brasil aquele que se escreve com “p”. A periferia, a perseguição policial e política aos pretos, prostitutas e pobres, a perfuração de peitos, pescoços e pulmões de pessoas estão presentes nesse território. Um pouco de pandeiro pode ser passatempo predileto: pena que pagodeiros padecem por possuírem a cor preta na pele. O “p” da periferia permaece prejudicado pela privação de políticas públicas: pá, párá, clack, boom, pá, pá, pá prosseguem perseguindo personagens que, em pânico, pedem proteção. Pronunciar-se sobre as prevaricações do Poder Público e protestar pela paridade de possibilidades são táticas – paralelamente aos piquetes – para que o Brasil se torne menos injusto. GOG nos mostra um país que, muitas vezes, pretendemos esquecer.

Ao analisar as músicas presentes nesta dissertação, ressalto a importância de cada letrista/músico. As canções e compositores aqui estudados operaram importantes deslocamentos na episteme e fazem parte da formação musical de diversos artistas. Também são temas de inúmeros trabalhos acadêmicos e, de um modo ou outro, pela força poética e mediação cultural, ocupam um espaço importante no imaginário brasileiro. Muitas músicas poderiam estar aqui e esse é o grande problema de selecionar: temos a certeza de que perderemos algum dos elementos. No entanto, ainda assim, apesar do embaraço que é o ato de escolher, saúdo os artistas que deslocam o imaginário e mostram que a subalternização como tática para a dominação cultural deve ser combatida. Estes artistas se inserem no mercado cultural, transitam pelo *mainstream*, contudo, mantendo

grande força poética em suas obras, não deixam de lado a capacidade de discutir a sociedade e falar por determinado grupo que estiver silenciado. Isso não é pra muitos.

A partir de então, dentro deste contato mais teórico sobre cultura, música e através das constatações empíricas das desigualdades sociais no país, pretendo continuar as investigações sobre a música popular e suas resistências às dominações. Tal decisão ocorre porque através das obras de diversos artistas, o Brasil sempre se mantém em construção. Os autores aqui abordados desestabilizam as narrativas sobre a cultura do país, e, no território da arte e da cultura, o Brasil vai construindo sua própria voz de modo mais eficaz e menos limitado do que no campo da política partidária e institucional.

Ao longo desse trabalho, pude perceber mais atentamente que a música popular pode desnudar – quase em todos os momentos – as transformações e desigualdades sociais no Brasil. A construção de igualdades entre sujeitos e culturas diferentes – e, por vezes, conflitantes – requer que não se entenda o Brasil como um país já construído. Ao invés disso, é necessário que se construam deslocamentos no imaginário para além dos meios institucionais de se fazer política no país. A insuficiência dos partidos políticos para a representação das diversas vozes que compõem o tecido social nos aponta que as cidades e culturas são pulsantes, complexas, vivas e que não cabem apenas em um discurso representativo. É nesse sentido que a música popular consegue responder às diversas questões sobre a inserção de sujeitos subalternos no espaço público: ela, como espaço da arte, não se prende aos estatutos fisiológicos das ligações entre partidos políticos. Ela, como espaço da arte, problematiza e relativiza as narrativas que compõem o tecido social, não para propor soluções, mas para apontar perguntas. É pelas perguntas que a música popular faz sobre o Brasil que ela se torna o principal meio para elaborar novas possibilidades de representação do país.

A música popular do Brasil é um espaço democrático. Torna-se necessário destacar que apesar de seus contatos com as políticas segregacionistas da cidade, ele não exclui os sujeitos que desejem transitar pelo seu território. Na música popular, gente branca ou de cor é tudo igual. Homens e mulheres são iguais. Pobres e ricos também se igualam. Desse modo, é absolutamente relevante que se compreenda a necessidade de não abordar esse espaço discursivo sob algum viés

exclusivista. As negociações culturais precisam ser construídas e comemoradas sempre.

Todavia, não destacar as contribuições de determinados indivíduos e grupos sociais específicos para a construção da música popular do Brasil é, de certa maneira, relegar a segundo plano as violências físicas ou injustiças sofridas por determinados artistas que militaram pelo fortalecimento da arte em um país conservador, economicamente desigual e socialmente injusto. Não salientar os preconceitos que determinados sujeitos sofreram – e ainda sofrem – por habitarem em peles que não se relacionem com o imaginário em que determinado gênero está inserido é desvalorizar os deslocamentos que esses artistas impuseram à música popular. Quantas pessoas, ainda hoje, desconfiam da capacidade de criação artística dos funkeiros? Quantas pessoas, ainda hoje, ridicularizam a bossa nova por ter surgido pela habilidade musical dos jovens de classe média? Quantas pessoas ainda usam o termo “samba de apartamento”, de modo pejorativo, o que indica uma tentativa de desqualificar sujeitos que pertençam a um grupo economicamente dominante? Quantas pessoas ainda desconsideram que há uma construção poética nos funks, o que não deixa de ser um modo de *subvalorizar* a capacidade de criação artística de sujeitos, que, em muitos casos, são semianalfabetos? No entanto, a despeito dessas abordagens preconceituosas, o funk e a bossa nova se inserem na música popular como signos potentes.

As negociações culturais consolidam a música brasileira. No entanto, esse campo discursivo não é abstrato, mas concreto. Por isso, não se deve, a meu ver, deixar de ressaltar as cicatrizes que determinados sujeitos carregam sobre suas peles. Ao invés de reduzir a importância da música popular do Brasil, uma interpelação que considere os preconceitos superados pelos artistas salienta o viés democrático da música popular no país.

Outrora, no início do século XX, um sambista ter seu pandeiro tomado pela polícia era algo relativamente corriqueiro; agora, nos anos entre 1990 e 2010, os funkeiros precisam prestar depoimentos à polícia sobre uma música que fala sobre a circulação de armas nas favelas e recebem tiro, porrada e bomba do tráfico, das milícias, das UPP's e dos setores conservadores da imprensa brasileira. Pela música popular, podemos perceber, e, de fato, interferir nas representações do país sem, todavia, estar presos aos limites da política institucional. No espaço democrático da arte, podemos, sim, pensar o Brasil de modo mais amplo. A partir

dessas constatações obtidas ao longo da construção desta dissertação, pretendo elaborar novas investigações que abordem a violência contra os funkeiros como representação do racismo no Brasil e de que maneiras a potência do funk revida a essas questões.

Tem mais, sim.

Tomem essa dissertação como um beijo.

Referências bibliográficas - Discos

- AMARAL, Odete; CACHAÇA, Carlos; CARTOLA; CARVALHO, Hermínio Bello de; JESUS, Clementina de: *Fala, Mangueira*. Rio de Janeiro, EMI-Odeon, 1968.
- BEN, Jorge: *Tábua de esmeralda*. Rio de Janeiro, Phonogram, 1974.
- BILL, MV: *Falcão, o bagulho é doido*. Rio de Janeiro, Universal, 2006.
- BLACK RIO, Banda: *Gafieira universal*. Rio de Janeiro, RCA, 1978.
- BOSCO, João: *Comissão de frente*. Rio de Janeiro, Ariola, 1982.
- BRANDÃO, Leci: *Questão de gosto*. Rio de Janeiro, Polydor, 1976.
- BUARQUE, Chico: *Carioca*. Rio de Janeiro, Biscoito fino, 2006.
- CARVALHO, Beth: *Andança*. Rio de Janeiro, Odeon, 1969.
- _____, *Pérolas do pagode*. Rio de Janeiro, Som Livre, 1998.
- CIDINHO; DOCA, “rap das armas”, in *Levantamento*, 1995.
- DUSEK, Eduardo: *Olhar brasileiro*. Rio de Janeiro, Polydor, 1981.
- FONSECA, Celso: *Liebe Paradiso*, Rio de Janeiro, Dubas, 2011.
- GOG: *CPI da favela*. Brasília, DF, Zâmbia Fonográfica, 2000.
- JÚNIOR; LEONARDO, “Rap das armas”. *Levantamento*, 1992.
- LYRA, Carlos: *Depois do carnaval: o sambalanço de Carlos Lyra*. Rio de Janeiro, Phillips, 1963.
- MELO, Elomar Figueira de: *Das barrancas do Rio Gavião*. Bahia, Phonogram, 1972.
- MENESCAL, Roberto: *A bossa nova de Roberto Menescal e seu conjunto*. Rio de Janeiro, Elenco, 1963.
- MPB4, *Sambas da minha terra*. Rio de Janeiro, Som Livre, 1991.
- NUNES, Clara *Brasil mestiço, santuário da fé*. Rio de Janeiro, Polygran, 1980.
- PINHEIRO, Leila: *Catavento e girassol*. Rio de Janeiro, EMI-Odeon, 1996.
- SÁ, Sadra: *Sandra Sá*. Rio de Janeiro, RGE, 1982.
- SILVA, Bezerra da: *Malandro rife*. Rio de Janeiro, RCA Vitor, 1985.
- _____: *Produto do morro*. Rio de Janeiro, RCA Vitor, 1983.

Referências bibliográficas – livros

- AGAMBEN, Giorgio: *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, Argos, 2009.
- ANDRADE, Carlos Drummond de, *A rosa do povo*. Posfácio de Antônio Carlos Secchin. São Paulo, Companhia das Letras, 2012.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972. Comentários e hipertextos de Cláudia Neiva Matos. Disponível em <http://www.ufrgs.br/cdrom/mandrade/mandrade.pdf>.
- ÂNGELO, Assis: “O olhar crítico de Zé Ramalho chama para a discussão”. Disponível em http://www.zeramalho.com.br/sec_news.php?language=pt_BR&id=39&page=1&id_type=3.
- BARROS, Orlando de. O cancionário do subúrbio. In: LEMOS, Maria Tereza Toríbio Brittes; DEMBICZ, Andrzej; BAHIA, Luiz Henrique Nunez. América Latina: fragmentos de memória. Rio de Janeiro 7Letras, 2001, pp. 138-152.
- BARTHES, Roland: *Aula*. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo, Cultrix, 2007.
- BENJAMIN, Walter: *Magia e técnica, arte e política: obras escolhidas – 5ª Ed.* – tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Editora Brasiliense, 1993.
- BHABHA, Hommi K. *O local da cultura – 2ª Ed* –. Tradução de Myriam Àvila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte, UFMG, 2013.
- BOURDIEU, Pierre. “Campo intelectual e projeto criador”. In *Poupillon*, Jean (Org.). Problemas do estruturalismo. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968, p. 105-145
- BRITO, Jomard Muniz de: *Do modernismo à bossa nova*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2009.
- CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. Disponível em: www.unioeste.br/prppg/mestrados/letras/leitura/DIALETICA_MALANDRAGEM.rtf. Acesso 10/08/2013.
- COSSARD, Gisele Omindarewá. Awô: o mistério dos orixás. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

- COSTA, Nelson Barros da. As letras e a letra: o gênero canção na mídia literária. In: BEZERRA, Maria Auxiliadora; DIONÍSIO, Ângela Paiva; MACHADO, Anna Rachel (Orgs.). *Gêneros textuais e ensino*. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.
- CRUZ, Eduardo Rodrigues da. *A persistência dos deuses: religião, cultura e natureza*. São Paulo: UNESP, 2004.
- DEALTRY, Giovanna: *No fio da navalha: malandragem na literatura e no samba*. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2009.
- DINIZ, Júlio César Valladão: “O recado do morro – criação e recepção da música popular brasileira, (p. 121-134)”. In: *Literatura e Cultura* – OLINTO, Heidrun e SCHOLLHAMMER, Karl Erik (orgs). Rio de Janeiro, Editora PUC, 2008.
- _____: “Música popular e literatura em diálogo – Mário de Andrade e as poéticas da palavra escrita e cantada”. in: *Alea: estudos neolatinos. Vol 12* (p. 288-307). Rio de Janeiro, 7 letras, 2010.
- FANON, Frantz: *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira e prefácio de Lewis R. Gordon. Salvador, EDUFBA, 2008.
- GOLDMAN, Lucien. Introdução aos problemas de uma sociologia do romance. In: _____. *Sociologia do romance*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- GOMES, Antônio Henrique de Castilho: *A [re]configuração do discurso do samba (Tese de doutorado)*. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2012.
- GOMES, Renato Cordeiro: *Literatura e resíduos utópicos: heterogeneidade cultural e representação da cidade* (p. 104-120), in: _____ . Rio de Janeiro, Editora PUC, 2008.
- _____ e MARGATO, Izabel (orgs): *O papel do intelectual hoje*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2004.
- GUIMARÃES, Francisco: *Na roda do samba -2ªed.* Rio de Janeiro, Funarte, 1978.
- HALL, Stuart: *Da diáspora: identidades e mediação cultural* – Liv Sovik (org). Tradução ÁLVARES, Cláudia, AMARAL, Sayonara, ESCOSTEGUY, Ana Carolina, RESENDE, Adelaine La Guardia, RÜDIGER, Francisco. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2003.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de: *Raízes do Brasil – 26ª edição*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

- ISER, Wolfgang. “Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional”. In: JAMESON, Fredric. *Periodizando os 60*. In: __. HOLANDA, Heloísa Buarque. *Pos-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- LEMOS, Maria Tereza Carneiro: *[De]missão do intelectual: literatura e cultura brasileiras nas transições dos séculos (tese de doutorado)*. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2007.
- LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da literatura e suas fontes*, v. 2. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- LOPES, Adriana de Carvalho. *Funk-se quem quiser: no batidão negro da cidade carioca*. Rio de Janeiro, FAPERJ, 2011.
- MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MAIOLINO, Ana Lúcia Gonçalves: *Espaço urbano: conflitos e subjetividade*. Rio de Janeiro, Mauad X: FAPERJ, 2008.
- OLIVEIRA, P.C.S.F: “O funk como gênero humorístico”, in *Piauí: questões musicais*. Edição de 5/2/2016. Disponível em <http://revistapiaui.estadao.com.br/questoes-musicais/o-funk-como-genero-humoristico/>.
- RAMALHO, Christina (org): *Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro, Elo, 1999.
- RAMALHO, Zé: *Antologia acústica*. Rio de Janeiro, BMG, 1997.
- RAMOS, Miguel Jost: *Canção popular e corporalidade: estratégias de encenação (tese de doutorado)*. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2011.
- RANCIÈRE, Jaques: *A partilha do sensível: estética e política 2ª Ed.*— tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo, EXO: experimental org: Editora 34, 2009.
- RISÉRIO, Antonio: *Caymmi: uma utopia de lugar*. São Paulo: Perspectiva; Salvador: COPENE. 1993.
- SANDRONI, Carlos: *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro(1917-1933)*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora: Ed UFRJ, 2001.
- SODRÉ, Muniz: *Samba, o dono do corpo –2ª Ed.* Rio de Janeiro, Mauad Editora, 1998.
- SOVIK, Liv: *Aqui ninguém é branco*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2009.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty: *Pode o subalterno falar?* Tradução ALMEIDA, Sandra Regina Goulart, FEITOSA, André Pereira e FEITOSA, Marcos Pereira. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2010.

VIANNA, Hermano: *O mistério do samba –2ª Ed.* Rio de Janeiro, Zahar, 2012.

_____: *Mundo funk carioca.* Rio de Janeiro, Zahar editora, 1988.

ZIZEK, Slavoj. *Violência: seis reflexões laterais.* Tradução de Miguel Serras Pereira. São Paulo, Boitempo, 2014.

Anexo

Letras das canções

Capítulo 1

“Subúrbio” (Chico Buarque)

Lá não tem brisa
Não tem verde-azuis
Não tem frescura nem atrevimento
Lá não figura no mapa
No avesso da montanha é labirinto
É contra-senha, é cara a tapa

Fala, Penha
Fala, Irajá
Fala, Olaria
Fala, Acari, Vigário Geral
Fala, Piedade
Casas sem cor
Ruas de pó, cidade
Que não se pinta
Que é sem vaidade

Vai, faz ouvir os acordes do choro-canção
Traz as cabrochas e a roda de samba
Dança teu funk, o rock, forró, pagode, reggae
Teu hip-hop
Fala na língua do rap
Desbanca a outra
A tal que abusa
De ser tão maravilhosa

Lá não tem moças douradas

Expostas, andam nus
Pelas quebradas teus exus
Não tem turistas
Não sai foto nas revistas
Lá tem Jesus
E está de costas

Fala, Maré
Fala, Madureira
Fala, Pavuna
Fala, Inhaúma
Cordovil, Pilares
Espalha a tua voz
Nos arredores
Carrega a tua cruz
E os teus tambores

Vai, faz ouvir os acordes do choro-canção
Traz as cabrochas e a roda de samba
Dança teu funk, o rock, forró, pagode, reggae
Teu hip-hop
Fala na língua do rap
Fala no pé
Dá uma ideia
Naquela que te sombreia

Lá não tem claro-escuro
A luz é dura
A chapa é quente
Que futuro tem
Aquela gente toda
Perdido em ti
Eu ando em roda
É pau, é pedra

É fim de linha

É lenha, é fogo, é foda

Fala, Penha

Fala, Irajá

Fala, Encantado, Bangu

Fala, Realengo...

Fala, Maré

Fala, Madureira

Fala, Meriti, Nova Iguaçu

Fala, Paciência...

Maria da favela (Paulo Sérgio Valle e Marcos Valle)

Maria

Certo dia viu passando

Da janela da favela

A quem sempre esperou

E jura é figura de um sonho

Mas de um sonho cor-de-rosa

Como pode um pobre ter

Maria

Na inocência da idade

Pede ajuda a vaidade

Vai seu corpo enfeitar

Sem ver

Que entre ela e o ser amado

Há um poço já cavado

A riqueza que ele tem

Maria

Desperta desse sonho

E vê

Pobreza não se enfeita

É feita sim

Só da verdade, realidade

Onde o sonho é morrer

Maria,

Não corras para o mundo

Pro rico

O pobre é vagabundo

E vê

Na pressa

O teu sonho

Bem depressa
Transformou-se numa dor

E dizem
Hoje em dia na favela
Que a Maria da janela
Faz sinal a quem passar
Se sofre
Faz prazer do sofrimento
Vive tudo num momento
O momento que perdeu

Maria,
Não corras para o mundo
Pro rico
O pobre é vagabundo.

Influência do Jazz (Carlos Lyra)

Pobre samba meu
Foi se misturando se modernizando, e se perdeu
E o rebolado cadê?, não tem mais
Cadê o tal gingado que mexe com a gente
Coitado do meu samba mudou de repente
Influência do jazz

Quase que morreu
E acaba morrendo, está quase morrendo, não percebeu
Que o samba balança de um lado pro outro
O jazz é diferente, pra frente pra trás
E o samba meio morto ficou meio torto
Influência do jazz

No afro-cubano, vai complicando
Vai pelo cano, vai
Vai entortando, vai sem descanso
Vai, sai, cai... no balanço!

Pobre samba meu
Volta lá pro morro e pede socorro onde nasceu
Pra não ser um samba com notas demais
Não ser um samba torto pra frente pra trás
Vai ter que se virar pra poder se livrar
Da influência do jazz.

Geografia popular (Arlindo Cruz, Marquinhos de Oswaldo Cruz e Edinho Oliveira)

Gente boa, onde Aniceto está?
Foi pra bem longe
Quero ver quem vai dizer em versos
Onde se esconde

Vou sair mas volto já, meu bem
Eu não demoro
Vou pegar um parador ali
Em Deodoro

Lá na casa do Osmar
Tem um pagode bem legal

Eu saí de Deodoro e cheguei
Em Marechal

Salve a lira do amor
Escola de grandes partideiros
E depois de Marechal, o que é que vem?
Bento Ribeiro

Vou pra terra de Candeia
Onde o samba me seduz
Pois lugar de gente bamba, onde é?
Oswaldo Cruz

Lá na Portela ninguém fica de bobeira
Mas o Império Serrano também é
Em Madureira

Quem é bom já nasce feito

Quem é bom não se mistura
Que saudade do pagode do Arlindo
Em Cascadura

Já pedi pro meu São Jorge
Pra guiar o meu destino
Na igreja do Guerreiro eu rezei
Lá em Quintino

Tem Botija, Água Santa, Usina
E universidade
Alô, Caixa, alô, 18, alô, Povão
Da Piedade

Vou seguindo a trajetória
Mas o trem tá muito lento
E a parada obrigatória, onde é?
No Engenho de Dentro

Méier, Engenho Novo, Sampaio, Rocha
Que cansa
Riachuelo, São Francisco, até que enfim
Minha Mangueira

Maracanã, São Cristóvão
Lindo bairro imperial
Só depois de Lauro Muller
Amor cheguei lá na Central.

Capítulo 2

Vítimas da sociedade (Bezerra da Silva e Crioulo Doido)

Se vocês estão a fim de prender o ladrão

Podem voltar pelo mesmo caminho

O ladrão está escondido lá embaixo

Atrás da gravata e do colarinho

O ladrão está escondido lá embaixo

Atrás da gravata e do colarinho

Só porque moro no morro

A minha miséria a vocês despertou

A verdade é que vivo com fome

Nunca roubei ninguém, sou um trabalhador

Se há um assalto à banco

Como não podem prender o poderoso chefe

Aí os jornais vêm logo dizendo que aqui no morro só mora ladrão

Se vocês estão a fim de prender o ladrão

Podem voltar pelo mesmo caminho

O ladrão está escondido lá embaixo

Atrás da gravata e do colarinho

O ladrão está escondido lá embaixo

Atrás da gravata e do colarinho

Falar a verdade é crime

Porém eu assumo o que vou dizer

Como posso ser ladrão

Se eu não tenho nem o que comer

Não tenho curso superior

Nem o meu nome eu sei assinar

Onde foi se viu um pobre favelado

Com passaporte pra poder rouba

Se vocês estão a fim de prender o ladrão
Podem voltar pelo mesmo caminho
O ladrão está escondido lá embaixo
Atrás da gravata e do colarinho
O ladrão está escondido lá embaixo
Atrás da gravata e do colarinho

No morro ninguém tem mansão
Nem casa de campo pra veranejar
Nem iate pra passeios marítimos
E nem avião particular
Somos vítimas de uma sociedade
Famigerada e cheia de malícias
No morro ninguém tem milhões de dólares
Depositados nos bancos da Suíça

Se vocês estão a fim de prender o ladrão
Podem voltar pelo mesmo caminho
O ladrão está escondido lá embaixo
Atrás da gravata e do colarinho
O ladrão está escondido lá embaixo
Atrás da gravata e do colarinho

Lei do morro (Ney Silva, Trambique e Paulinho Correia)

A lei do Morro... a lei
Não é mole não
Se você "caguetar"
Tem que ter muita disposição
Pra meter a mão na turbina
E apertar com precisão

Meter a mão na turbina
E apertar com precisão

E... se não acertar o alvo
Você vai se arrepender
Pois o alvo lhe acerta
E quem fica caído é você
E se você era limpeza
O "sujeira" passa a ser
Em seguida é logo esculachado
Com o risco de morrer... (a lei do morro)

A lei do Morro... a lei
Não é mole não
Se você "caguetar"
Tem que ter muita disposição
Pra meter a mão na turbina
E apertar com precisão

"Meter a mão na turbina
E apertar com precisão"

Tem que ser ligeiriado
Pra poder sobreviver
Com malandro é cadeado

Nada sabe, nada vê
E também se não for considerado
Você logo vai saber
Vai pagar uma taxa do pedágio
Pra subir e pra descer... a lei do morro

A lei do Morro... a lei
Não é mole não
Se você "caguetar"
Tem que ter muita disposição
Pra meter a mão na turbina
E apertar com precisão

Meter a mão na turbina
E apertar com precisão

Tem que ser ligeiriado
Pra poder sobreviver
Com malandro é cadeado
Ele nada sabe, nada vê
E também se não for considerado
Você logo vai saber
Vai pagar uma taxa do pedágio
Pra subir e pra descer... a lei do morro

A lei do Morro... a lei
Não é mole não
Se você "caguetar"
Tem que ter muita disposição
Pra meter a mão na turbina
E apertar com precisão

Meter a mão na turbina
E apertar com precisão

Ser mulher – Amélia de Verdade – (Leci Brandão)

Vá paiá vaiá

Vá paiá vaiá Baiá

Pá pará baiá

Vá paiá vaiá Vaiá

Ser mulher é muito mais

Que batom ou bom perfume

Ser mulher é não chorar

Lamuriar ou ter queixume

Ser mulher pra quem quiser

É ter mister de ser senhora

Ser mulher é fazer doce

Mas na forma que ele adora

Vá paiá baiá

Vá paiá baiá Paiá

Ser mulher é aceitar

O chopinho do marido

Que atrasou para o jantar

Pois encontrou um velho amigo

Ser mulher é enfeitar

Sempre o seu lar

Feito uma rosa

Ser mulher é ser risonha

Se ele chega todo prosa

Pá pará baiá

Vá paiá vaiá

Vaiá

Pá pará baiá

Vá paiá vaiá

Baiá

Ser mulher é ir ao jogo
E assistir de arquibancada
Não ficar botando fogo
Se ouvir uma pesada
Ser mulher amigo meu
Pra quem não leu
É seu de fato
Aquele que ele escolheu
Pra esquentar sempre o seu prato

Pá pará baiá
Vá paiá vaiá
Vaiá
Pá pará baiá
Vá paiá vaiá
Baiá
Vá paiá vaiá
Vá paiá vaiá
Baiá Iá, iá
Vá paiá vaiá
Baiá
Iá, ia.

Coisa feita (João Bosco e Aldir Blanc)

Sou bem mulher de pegar macho pelo pé
Reencarnação da Princesa do Daomé
Eu sou marfim, lá das Minas do Salomão
Me esparramo em mim, lua cheia sobre o carvão
Um mulherão, balangadãs, cerâmica e sisal
Língua assim, a conta certa entre a baunilha e o sal
Fogão de lenha, garrafa de areia colorida
Pedra-sabão, peneira e água boa de moringa
Sou de arrancar couro

De farejar ouro
Princesa do Daomé
Sou coisa feita, se o malandro se aconchegar
Vai morrer na esteira, maré sonsa de Paquetá
Sou coisa benta, se provar do meu aluá
Bebe o pólo norte, bem tirado do samovar
Neginho assim, ó, já escreveu atrás do caminhão

"A mulher que não se esquece é lá do Daomé"
Faço mandinga, fecho os caminhos com as cinzas
Deixo biruta, lelê da cuca, zurecão ranzinza
Pra não ficar bobo,
Melhor fugir logo
Sou de pegar pelo pé
Sou avatar vodu,
Sou de botar fogo
Princesa do Daomé.

Zumbi (Jorge ben)

Angola Congo Benguela

Monjolo Cabinda Mina

Quiloa Rebolo

Aqui onde estão os homens

Há um grande leilão

Dizem que nele há

Um princesa à venda

Que veio junto com seus súditos

Acorrentados em carros de boi

Eu quero ver

Eu quero ver

Eu quero ver

Angola Congo Benguela

Monjolo Cabinda Mina

Quiloa Rebolo

Aqui onde estão os homens

Dum lado cana de açúcar

Do outro lado o cafezal

Ao centro senhores sentados

Vendo a colheita do algodão tão branco

Sendo colhidos por mãos negras

Eu quero ver

Eu quero ver

Eu quero ver

Quando Zumbi chegar

O que vai acontecer

Zumbi é senhor das guerras
È senhor das demandas
Quando Zumbi chega é Zumbi
É quem manda

Eu quero ver
Eu quero ver
Eu quero ver

Preto em movimento (MV Bill)

Não sou o movimento negro
Sou o preto em movimento
Todos os lamentos (Me fazem refletir)
Sobre a nossa historia
Marcada com glórias
Sentimento que eu levo no peito
É de vitória

Seduzido pela paixão combativa
Busquei alternativa (E não posso mais fugir)
Da militância sou refém
Quem conhece vem
Sabe que não tem vitória sem suor
Se liga só, tem que ser duas vezes melhor
Ou vai ficar acuado sem voz
Sabe que o martelo tem mais peso pra nós
Que a gente todo dia anda na mira do algoz

Por amor a melanina
Coloco em minha rima
Versos que deram a volta por cima
O passado ensina e contamina
Aqueles que sonham com uma vida em liberdade
De verdade

Capacidade pra bater de frente
E modificar o que foi pré-destinado pra gente
Dignificar o que foi conquistado
Mudar de estado, sair de baixo
Sem esculacho é o que eu acho
Não me encaixo nos padrões
Que visam meus irmãos como vilões

Na condição de culpados
Ovelha branca da nação
Que renegou a pretidão (Na verdade é que você...)

Tem o poder de mudar " RAPÁ"
Então passe para o lado de cá, vem cá
Outra corrente que nos une
A covardia que nos pune
A derrota se esconde no irmão
Que não se assume

Chora quando é pra sorrir
Ri na hora de chorar
Levanta quando é pra dormir
Dorme na hora de acordar
Desperta
Sentindo a atmosfera, que libera dos porões
E te liberta (Sará crioulo...)

Muita força pra encarar qualquer bagulho
Resistência sempre foi a nossa marca, meu orgulho
É bom ouvir o barulho
Que ensina como caminhar (Eu estou sempre na minha...)
Não vou pela cabeça de ninguém
Pode vir que tem
Alguadar dominará em Português, Favelês ou em Ioruba, Axé

Pra quem vai buscar um aqcue
E deixa de ser um qualquer
Já viu como é
Preto por convicção acha bom submissão
Não, da ré no Monza e embranquece na missão
Tem que ser sangue bom com atitude
Saber que a caminhada é diferente pra quem vem da negritude

Que um dia isso mude
Por enquanto vou rezar pro santo
E que nós nos ajude.

Capítulo 3

Catavento e girassol (Aldir Blanc e Guinga)

Meu catavento tem dentro o que há do lado de fora do teu girassol
Entre o escancarado e o contido, eu te pedi sustenido e você riu bemol
Você só pensa no espaço, eu exigi duração
Eu sou um gato de subúrbio, você é litorânea

Quando eu respeito os sinais vejo você de patins vindo na contramão
Mas quando ataco de macho, você se faz de capacho e não quer confusão
Nenhum dos dois se entrega, nós não ouvimos conselho
Eu sou você que se vai no sumidouro do espelho

Eu sou do Engenho de Dentro e você vive no vento do Arpoador
Eu tenho um jeito arredio e você é expansiva, o inseto e a flor
Um torce pra Mia Farrow, o outro é Woody Allen
Quando assovio uma seresta você dança havaiana

Eu vou de tênis e jeans, encontro você demais, scarpin, soiré
Quando o pau quebra na esquina, cê ataca de fina e me ofende em inglês
É fuck you, bate bronha e ninguém mete o bedelho
Você sou eu que me vou no sumidouro do espelho

A paz é feita num motel de alma lavada e passada
Pra descobrir logo depois que não serviu pra nada
Nos dias de carnaval aumentam os desenganos
Você vai pra Parati e eu pro Cacique de Ramos

Meu catavento tem dentro o vento escancarado do Arpoador
Teu girassol tem de fora o escondido do Engenho de Dentro da flor
Eu sinto muita saudade, você é contemporânea
Eu penso em tudo quanto faço, você é tão espontânea

Sei que um depende do outro só pra ser diferente, pra se completar
Sei que um se afasta do outro, no sufoco, somente pra se aproximar
Cê tem um jeito verde de ser e eu sou meio vermelho
Mas os dois juntos se vão no sumidouro do espelho.

Vidigal (Oberdan e Valdecir Ney)

Falaram que o morro tá ruim pra cachorro
Que a turma não pode ficar
Cuidado que o moço que vive
Na selva de pedra não pode esperar

O morro é tão lindo, coberto de verde,
Com ondas de mar e luar
Tem a gafieira que na sexta-feira
Dá baile com som bom demais

Agora esse papo que não me convence
Dizendo que o morro não dá
A corda arrebenta pro lado mais fraco
Só fica quem pode pagar

Eu já fiz o uso do verbo e de tudo
Vocês tirem a conclusão
Hoje é sexta-feira, tem a gafieira
E a banda precisa tocar.

Rio (Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli)

Rio que mora no mar
Sorrio pro meu Rio
Que tem no seu mar
Lindas flores que nascem morenas
Em jardins de sol

Rio, serras de veludo
Sorrio pro meu Rio
Que sorri de tudo
Que é dourado quase todo dia
E alegre como a luz

Rio é mar, eterno se fazer amar
O meu Rio é lua
Amiga branca e nua
É sol, é sal, é sul
São mãos se descobrindo em todo azul

Por isso é que meu Rio da mulher beleza
Acaba num instante com qualquer tristeza
Meu Rio que não dorme porque não se cansa
Meu Rio que balança

Sou Rio, sorrio
Sou Rio, sorrio
Sou Rio, sorrio
Sou Rio, sorrio
Sou Rio, sorrio

Polaróides (Celso Fonseca e Ronaldo Bastos)

Vazia a casa por dentro, em volta nada
Vazio o baixo, a noite e o cobertor
Não fico triste inutilmente
Pensando que o encantamento entre nós acabou

Procuro por mim em volta e não acho nada
Gravado na tela do seu novo computador
Se paro meu olho na dela meu olho reclama
Da trama que envolve a paisagem noir do Leblon

Me desculpe a pressa, mas madrugada me chamou
Do meu canto eu prego a palavra que não se falou
Me desculpe a pressa, mas a madrugada me chamou
Só não vou na festa porque me interessa o seu amor

A gente tem quase tudo pra não dar certo
Mas quando estou perto um deserto se mostra maior
Se vejo asteróides eu penso que pode ser vento
Desejo que o vento me leve pra um mundo melhor

Eu quero que tudo pra nós seja verão eterno
E dure no inverno o que dura o perfume da flor
Disparo outra vez polaróides e o tempo dispara
E a noite revela que o tempo da noite acabou

Alvorada no morro (Cartola e Hermínio Bello de Carvalho)

Alvorada lá no morro
Que beleza
Ninguém chora
Não há tristeza
Ninguém sente dissabor
O sol colorindo é tão lindo
É tão lindo
E a natureza sorrindo
Tingindo, tingindo

A alvorada...

Você também me lembra a alvorada
Quando chega iluminando
Meus caminhos tão sem vida
E o que me resta é bem pouco
Ou quase nada, do que ir assim, vagando
Nesta estrada perdida.

Rap das armas (Júnior e Leonardo)

O meu Brasil é um país tropical
A terra do funk, a terra do carnaval
o meu Rio de Janeiro é um cartão postal
Mas eu vou falar de um problema nacional

parapapapapapapapa
parapapapapapapapa
papapapapapapara clak bumm
parapapapapapapapa

parapapapapapapapa
parapapapapapapapa
papapapapapapara clak bumm
parapapapapapapapa

Metralhadora AR-15 e muito oitão
A Intratek com disposição
Vem a super 12 de repetição
45 que um pistolão
FMK3, m-16
A pisto UZI, eu vou dizer para vocês
Que tem 765, 762, e o fuzil da de 2 em 2

parapapapapapapapa
parapapapapapapapa
papapapapapapara clak bumm
parapapapapapapapa

Nesse país todo mundo sabe falar
Que favela é perigosa, lugar ruim de se morar
é muito criticada por toda a sociedade
Mas existe violência em todo canto da cidade

Por falta de ensino falta de informação
pessoas compram armas cartuchos de munição
mas se metendo em qualquer briga ou em qualquer confusão se sentindo
protegidas com a arma na mão

parapapapapapapapa
parapapapapapapapa
paparapaparapapara clak bumm
parapapapapapapapa

vem pistola glock, a HK
vem a intratek Granada pra detonar
vem a caça-andróide e a famosa escopeta
vem a pistola magnum, a Uru e a Beretta
colt 45, um tiro so arrebenta
e um fuzil automático com um pente de 90
estamos com um problema que é a realidade
e é por isso que eu peço paz, justiça e liberdade

parapapapapapapapa
parapapapapapapapa
paparapaparapapara clak bumm
parapapapapapapapa

Eu sou o MC Júnior, eu sou MC Leonardo
Voltaremos com certeza pra deixar outro recado
Para todas as galeras que acabaram de escutar
Diga não a violência e deixe a paz reinar.

parapapapapapapapa
parapapapapapapapa
paparapaparapapara clak bumm
parapapapapapapapa

parapapapapapapapa

parapapapapapapapa

paparapaparapapara clak bumm

parapapapapapapapa

Rap das armas (Cidinho e Doca)

Parrapapapapapá papá papá
 Parrapapapapapapá papá papá
 Paparrá Paparrá Paparrá clack BUM
 Parrapapapapapapa papá papá

Morro do Dendê é ruim de invadir
 Nós, com os Alemão, vamo se divertir
 Porque no Dendê vô te dizer como é que é
 Lá não tem mole nem pra DRE
 Pra subir aqui no morro até a BOPE treme
 Não tem mole pro exército civil, nem pra PM
 Eu dou o maior conceito para os amigos meus
 Mas Morro Do Dendê também é terra de Deus

Parrapapapapapá papá papá
 Parrapapapapapapá papá papá
 Paparrá Paparrá Paparrá clack BUM
 Parrapapapapapapa papá papá

Morro do Dendê é ruim de invadir
 Nós, com os alemão, vamo se divertir
 Porque no Dendê vô te dizer como é que é
 Aqui não tem mole nem pra DRE
 Pra subir aqui no morro até a BOPE treme
 Não tem mole pro exército civil, nem pra PM
 Eu dou o maior conceito para os amigos meus
 Mas morro do Dendê também é terra de Deus

Vem um de AR-15 e outro de 12 na mão
 Vem mais dois de pistola e outro com 2-oitão
 Um vai de URU na frente, escoltando o camburão
 Tem mais dois na reta-guarda, mas tão de Glock na mão

Amigos que eu não esqueço, nem deixo pra depois
Lá vem dois irmãozinhos de 762
Dando tiro pro alto só pra fazer teste
De INA-Ingratek, Pisto-UZI ou de Winchester
É que eles são bandido ruim, e ninguém trabalha
De AK-47 e na outra mão a metralha
Esse rap é maneiro, eu digo pra vocês
Quem é aqueles cara de M-16
A vizinhança dessa massa já diz que não aguenta
Nas entradas da favela já tem ponto 50
E se tu toma um pá, será que você grita
Seja de ponto 50 ou então de ponto 30
Mas se for Alemão eu não deixo pra amanhã
Acabo com o safado dou-lhe um tiro de Pazã
Porque esses Alemão são tudo safado
Vem de garrucha velha dá dois tiro e sai voado
E se não for de revolver eu quebro na porrada
E finalizo o rap detonando de granada

Parapapapapapapapapa, valeu
Paparapaparapapara clack bum

Vem um de AR-15 e outro de 12 na mão
Vem mais um de pistola e outro com 2-oitão
Um vai de URU na frente, escoltando o camburão
Tem mais dois na retaguarda, mas tão de Glock na mão
Amigos que eu não esqueço, nem deixo pra depois
Lá vem dois irmãozinhos de 762
Dando tiro pro alto só pra fazer teste
De INA-Ingratek, Pisto-UZI ou de Winchester
A vizinhança dessa massa já diz que não aguenta
Nas entradas da favela já tem .50
E se tu toma um pá, será que você grita
Seja de ponto 50 ou então de ponto 30

Esse rap é maneiro, eu digo pra vocês
Quem é aqueles cara de M-16
Mas se for Alemão eu não deixo pra amanhã
Acabo com o safado dou-lhe um tiro de Pazã
Porque esses Alemão são tudo safado
Vem de garrucha velha dá dois tiro e sai voador
E se não for de revólver eu quebro na porrada
E finalizo o rap detonando de granada

Parapapapapapapapapa
Paparapaparapapara clack bum
Parapapapapapapapapa

Capítulo 4

Brasil mestiço, santuário da fé (Mauro Duarte e Paulo César Pinheiro)

Vem desde o tempo da senzala
Do batuque e da Cabala
O som que a todo povo embala
O som que a todo povo embala

E quanto mais forte o chicote estala
E o povo se encurrala
O som mais forte se propala
O som mais forte se propala

E é o samba
É o ponto de Umbanda
E o tambor de Luanda
É o Maculelê e o lundu
É o Jongo e o Caxambu

É o Cateretê, é o Côco e é o Maracatu
O atabaque de Caboclo, o agogô de Afoxé.
É a curimba do batucajé
É a Capoeira e o Candomblé
É a festa do Brasil mestiço, santuario da fé.

E aos sons a palavra do poeta se juntou
E nasceram as canções e os mais belos poemas de
amor.
Os cantos de guerra e os lamentos de dor

E pro povo não desesperar
Nós não deixaremos de cantar
Pois esse é o único alento do trabalhador

Brasil de A a Z (Franco e Arlindo Cruz)

“Abre a cortina do passado
O Brasil tá mostrando a cara
(canta de novo meu Brasil)
Meu Brasil tá mostrando a cara”

Anu, abrideira, Amazônia, agreste
Açude, arara
Bandeira, boteco, Brizola, branquinha,
Brasília, Bandalha.

Chacrinha, churrasco, Caymmi, café,
Carnaval, carestia.
Didi, Donga, descamisada,
Doença de democracia.

Elis, Elizeth, Flamengo, Funarte,
Gonzaga, Garrincha, gari, Guanabara,

“O Brasil tá mostrando a cara
Meu Brasil tá mostrando a cara”

História, Henfil, hospital, harmonia,
Habeas corpus, herança.
Imposto, inflação, Iemanjá,
Ipanema, império, Iara.

Jari, Jamelão, Juriti, jabuti,
Jabuticaba, jangada,
Lalá, Lampião, laranjal, Lapa,
Lula, lombriga, lombada.

Ministro é malandro, Niemeyer, novela,

Orós, Oscarito, Oiapoque e odara.

“O Brasil tá mostrando a cara
Meu Brasil tá mostrando a cara”

Pagode, piranha, Pixinga, pixote,
Poupança, porrada,
Quilombo, quadrilha, Quarup, queixada
Quiabo, Quimbanda.

Rocinha, rabada, repique, ralé,
Raoni, rapadura,
Sapê, sabiá, sapaí, saputi,
Saideira, secura.

Tornaira, trancada, Ubá, Vagalume.
Xaxado, Zabumba e o mal que não para.

“O Brasil tá mostrando a cara
Meu Brasil tá mostrando a cara”

“Abre a cortina do passado
O Brasil tá mostrando a cara
(canta de novo meu Brasil)
Meu Brasil tá mostrando a cara”

Folia no matagal (Eduardo Dusek e Luís Carlos Góes)

O mar passa saborosamente a língua na areia
Que bem debochada, cínica que é
Permite deleitada esses abusos do mar

Por trás de uma folha de palmeira
A lua poderosa, mulher muito fogosa
Vem nua, vem nua
Sacudindo e brilhando inteira
Vem nua, vem nua
Sacudindo e brilhando inteira

Palmeiras se abraçam fortemente
Suspiram, dão gemidos, soltam ais
Um coqueirinho pergunta docemente
A outro coqueiro que o olha sonhador:
- Você me amará eternamente?
Ou amanhã tudo já se acabou?
- Nada acabará - grita o matagal -
Nada ainda começou!
Nada acabará - grita o matagal -
Nada ainda começou!

Imagina: são dois coqueirinhos ainda em botão
Nem conhecem ainda o que é uma paixão
E lá em cima a lua
Já virada em mel
Olha a natureza se amando ao léu
E louca de desejo fulgura num lampejo
E rubra se entrega ao céu
E louca de desejo fulgura num lampejo
E rubra se entrega ao céu.

Violêro (Elomar Figueira de Melo)

ou cantá no canto di primero
as coisa lá da minha mudernage
qui mi fizeram errante e violêro
Eu falo sério e num é vadiage
E pra você qui agora está mi ovino
Juro inté pelo Santo Minino
Vige Maria qui ôve o queu digo
Si fo mentira mi manda um castigo

Apois pro cantadô i violero
Só há treis coisa nesse mundo vão
Amô, furria, viola, nunca dinheiro
Viola, furria, amo, dinheiro não

Cantado di trovas i martelo
Di gabinete, lijêra i moirão
Ai cantado já curri o mundo intero
Já inté cantei nas portas di um castelo
Dum rei qui si chamava di João
Pode acriditá meu companhero
Dispois di tê cantado o dia intero
O rei mi disse fica, eu disse não

Si eu tivé di vivê obrigado
um dia i antes dêsse dia eu morro
Deus feiz os homi e os bicho tudo fôrro
já vi iscrito no livro sagrado
qui a vida nessa terra é uma passage
Cada um leva um fardo pesado
é um insinamento qui desde a mudernage
eu trago bem dentro do coração guardado

Tive muita dô di num tê nada
pensano qui êsse mundo é tudo tê
mais só dispois di pená pela istrada
beleza na pobreza é qui vim vê
vim vê na procissão do Louvado-seja
I o assombro das casa abandonada
côro di cego na porta das igreja
I o êrmo da solidão das istrada

Pispiano tudo do cumêço
eu vô mostrá como faiz um pachola
qui inforca o pescoço da viola
E revira toda moda pelo avêso
i sem arrepará si é noite ou dia
vai longe cantá o bem da furria
sem um tostão na cuia u cantado
canta inté morrê o bem do amo.

Banquete de signos (Zé Ramalho)

Discutir o cangaço com liberdade
 É saber da viola, da violência
 Descobrir nos cabelos inocência
 É saber da fatal fertilidade

Descobrir a cidade na natureza
 Descobrir a beleza dessa mulher
 Descobrir o que der boniteza
 Na peleja do homem que vier
 Quando vier

Descobrir no bagaço dos engenhos
 No melaço da cana mais um beijo
 Descobrir os desejos que não tem cura
 saracura do brejo na novena

Descobrir a serena da natureza
 Descobrir a beleza dessa mulher
 Descobrir o que der boniteza
 Na peleja do homem que vier
 Quando vier
 Quando vier
 Quando vier

Descobrir no bagaço dos engenhos
 No melaço da cana mais um beijo
 Descobrir os desejos que não tem cura
 Saracura do brejo na novena

Descobrir a serena da natureza
 Descobrir a beleza dessa mulher
 Descobrir o que der boniteza

Na peleja do homem que vier, quando vier

Quando vier

Quando vier.