

PUCRS

ESCOLA DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM TEORIA DA LITERATURA

GUSTAVO ARTHUR MATTE

**A MODERNA TRADIÇÃO BRASILEIRA: RELAÇÕES ENTRE MODERNIZAÇÃO E CULTURA DA
TROPICÁLIA/MARGINÁLIA À GERAÇÃO MARGINAL PERIFÉRICA**

Porto Alegre
2020

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

GUSTAVO ARTHUR MATTE

**A MODERNA TRADIÇÃO BRASILEIRA:
RELAÇÕES ENTRE MODERNIZAÇÃO E
CULTURA DA TROPICÁLIA/MARGINÁLIA À
GERAÇÃO MARGINAL-PERIFÉRICA**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras, área de concentração Teoria da Literatura, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof. Dra. Maria Tereza Amodeo

Porto Alegre
2020

Ficha Catalográfica

M435m Matte, Gustavo Arthur

A moderna tradição brasileira : relações entre modernização e cultura da tropicália/marginália à geração marginal-periférica / Gustavo Arthur Matte . – 2020.

192f.

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, PUCRS.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Tereza Amodeo.

1. Tropicália/marginália. 2. Literatura de periferia. 3. Pop/popular. 4. Sistema Literário. 5. Modernização do Brasil. I. Amodeo, Maria Tereza. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da PUCRS
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Bibliotecária responsável: Clarissa Jesinska Selbach CRB-10/2051

À minha família, outra vez

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, que sempre constarão como o principal objeto de minha gratidão – por terem sido, desde o início, o solo firme e nutriente das minhas energias. Obrigado por vigiar a retaguarda enquanto vou tentando abrir os meus caminhos. Eu tenho sorte, e amo vocês demais.

À Ane, por dias cheios de beleza e aventura. Como é bom ter alguém como você no mundo... Eu aprendi *tanto* contigo. Eu aprendi a ver. Obrigado!

Ao Marcelo Labes, grande amigo, poeta da minha cabeceira e destemido editor. Sempre tenho os olhos cheios de admiração por ti: eis um homem que vive a literatura no *front* – e me puxou para a linha de frente, onde pude conhecer a verdadeira *guerra*. Venceremos!

À Maria Tereza, minha orientadora, que recebe minhas ideias inconstantes e itinerantes sempre de braços abertos e coração atento, e que vez ou outra (mais vez que outra) precisa fechar um pouco os olhos para as rebeldias do meu método. Não sei se conseguiria levar esta Tese a cabo sem a tua compreensão em relação às idiossincrasias do meu texto.

Ao professor Ian Alexander, da UFRGS, que me descobriu. Antes que surgisse em minha vida, e que literalmente me puxasse pela mão para dentro do universo da pesquisa, eu não passava de um sujeito deprimido dispersando minhas tristezas pela janela ou dormindo no tampo da mesa. Devo a ti bem mais que um “muito obrigado”. Ao contrário da maior parte dos docentes que passaram pela minha vida, você é aquele que possui o olhar atencioso e cheio de disposição e afeto. Ao aluno, é muito importante sentir quando é efetivamente *visto* nesse mundo tão pautado por vaidades e hierarquias como é a academia.

RESUMO

A proposta deste trabalho consiste em pensar as transformações na cultura brasileira relacionadas ao processo de modernização capitalista de nossa sociedade a partir dos anos 1960, que inseriu o país decisiva e irreversivelmente no mercado internacional de bens-culturais e da cultura de massas. A linha de raciocínio é a de que, em meados dos anos 1990, teria ocorrido uma importante transição geracional do “pop” ao “popular”, percebida através de paralelos (de continuidade e ruptura) entre o período da “tropicália/marginalia” e o da chamada “arte marginal-periférica”. A articulação do estudo se dará em torno da hipótese de que a arte pop brasileira dos anos 1960 e 1970, por seu interesse e incorporação de formas, temas e mídias da cultura internacional de massas, corresponde a um gesto de desterritorialização do imaginário cultural, associando-se à globalização e à modernização em curso; a arte periférica da passagem para o século XXI, por outro lado, movimenta-se no sentido de retratar a experiência da globalização e da modernização a partir da perspectiva de populações marginalizadas e não-beneficiárias da modernidade globalizada, denunciando-a por uma ótica interna e de classe, que afirma a territorialidade cultural e conduz a um resgate do popular – aproximando-se do que Milton Santos denominou utopicamente como a “revanche da periferia”, ou seja, o momento em que as tecnologias de massa, tornando-se acessíveis, seriam apropriadas pelos segmentos populares para produzir o próprio discurso. Portanto, para fins desta hipótese, o termo “popular” refere-se às representações e relações culturais calcadas na comunidade e no território; e “pop”, por sua vez, diz respeito às linguagens, símbolos e formas que atingem escala massiva e transnacional através da indústria cultural. A investigação aqui proposta se utilizará de um método comparativo entre as duas gerações, lidas sob a ótica da teoria dos polissistemas de Even-Zohar e da tradição crítica da cultura brasileira – representada nos conceitos de “dialética da malandragem” (Antonio Candido) e “dialética da marginalidade” (João César de Castro Rocha). O objetivo é analisar as diferentes maneiras de o sistema cultural brasileiro (ou setores desse sistema) interagir com o sistema internacional da cultura moderna, seja pela via da abertura (permeabilidade) ou resistência (impermeabilidade). Usarei como *corpus* uma pequena amostragem de obras paralelas dos dois períodos, em várias mídias: coletâneas de poesia (26

poetas hoje [1975, org. Heloísa Buarque de Hollanda] e *Literatura Marginal* [2005, org. Ferréz]; ficção (*Panamérica* [1967, José Agrippino de Paula] e *Cidade de Deus* [1997, Paulo Lins]); além de álbuns de canção popular (*Tropicália* [1968, vários artistas] e *Sobrevivendo no inferno* [1998, Racionais Mcs]).

PALAVRAS-CHAVE: Tropicália/Marginália; Literatura de periferia; Pop/popular; Sistema literário; Modernização do Brasil.

ABSTRACT

The purpose of this Thesis is to think about the transformations in Brazilian contemporary culture related to the process of capitalist modernization of our society from the 1960s on, which irreversibly inserted the country in the net of the international market of cultural goods. The line of reasoning pursued is that there has been an important transition during the 1990's, taking our culture from a "pop" perspective to a "popular" one – which can be seen in remarkable parallels (of continuity and rupture) between the period of "tropicália/marginália" and that of the hip-hop movement. The study will be based on the hypothesis that the Brazilian *pop art* of the 1960s and 1970s, due to its interest and incorporation of forms, themes and media of international mass culture, relates to a gesture of deterritorialization of the cultural imaginary, thus associated with the ongoing modernization and globalization; the hip-hop movement in Brazil, on the other hand, portrays the experience of modernization from the perspective of populations marginalized in the process of globalization, denouncing it from an internal perspective, which reaffirms cultural territoriality and leads to a rescue of a "popular" discourse. This is very similar to what Milton Santos called the "periphery revenge": the moment when mass technologies would be appropriated by popular segments to produce their own discourse. Thus, for the purposes of this hypothesis, the term "popular" refers to the representations and cultural relations based on the community and the territory; and "pop", in turn, refers to the languages, symbols and forms that reach massive and transnational scale by the means of the cultural industry. The method proposed is a comparative analysis, bringing together both generations to be read from the perspective of Even-Zohar's polysystem theory, as well as the perspective of Brazilian critical tradition – represented here by the concepts of "dialética da malandragem" (Antonio Candido) and "dialética da marginalidade" (João Cézar de Castro Rocha). The objective is to analyze different ways by which our cultural system (or sectors of this system) can interact with the international system of modern culture, either by opening itself (permeability) or by being resistant (impermeability). The *corpus* of study is composed by parallel works of the two periods in various media: poetry (*26 poetas hoje* [1975, org. Heloísa Buarque de Hollanda] and *Literatura Marginal* [2005, org. Ferréz]); fiction (*Panamerica* [1967, José Agrippino de Paula] and *Cidade de Deus*

[1997, Paulo Lins]); music (*Tropicália* [1968, various artists] and *Sobrevivendo no inferno* [1998, Racionais Mcs]).

KEY-WORDS: Tropicália/Marginália; Hip-Hop; “Pop”/“popular”; literary system; Modernity in Brazil.

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| PREFÁCIO | 10 |
| 1 IRREMEDIÁVEIS DISTÂNCIAS: VIVER E PENSAR A MODERNIZAÇÃO DO BRASIL | 25 |
| Dos anos 1960 ao século XXI..... | 30 |
| Estabelecendo um <i>corpus</i> de estudo..... | 33 |
| 2 MÉTODO COMPARATISTA EM PERSPECTIVA SISTÊMICA | 37 |
| 3 TÉCNICA, SOCIEDADE E ESTÉTICA: POR UMA HISTÓRIA DA LITERATURA BRASILEIRA EM SUAS RELAÇÕES COM OS MEIOS DE COMUNICAÇÃO | 47 |
| As mídias e a literatura no Brasil: século XX | 51 |
| A passagem para o século XXI | 58 |
| 4 A MODERNA TRADIÇÃO BRASILEIRA: GLOBALIZAÇÃO DA CULTURA NA PERIFERIA DO CAPITALISMO | 73 |
| 5 ANTROPOFAGIA E PERIFERIA | 158 |
| a.1) malandragem, antropofagia..... | 162 |
| a.2) marginalidade, periferias..... | 172 |
| 6 F.A.Q. | 182 |
| a) A tropicália foi “adesista”? | 182 |
| b) É possível afirmar que o fenômeno marginal-periférico está diretamente associado ao surgimento da internet? Isso faz dela uma tecnologia revolucionária?..... | 186 |
| c) De que maneira a geração marginal-periférica participa disso que você chama uma “moderna tradição brasileira”? | 189 |
| d) Por que a antropofagia, que foi celebrada por importantes artistas brasileiros desde os anos 1950, não parece servir como procedimento à geração do início do século XXI? | 192 |
| REFERÊNCIAS | 199 |
| ANEXOS | 206 |
| Anexo I..... | 206 |
| Anexo II | 207 |

PREFÁCIO

Caros amigos, caras amigas,

Eu não tenho muito tempo para falar tudo o que eu gostaria¹. Sou conhecido por gostar de falar bastante e quase nunca tenho tempo para todas as palavras que sinto. Por isso, vou atalhar as formalidades. Gostaria apenas de dizer que sou muito grato por tê-los aqui. O momento é importante por vários motivos, dentre eles pelo fato de que sou a primeira pessoa da minha casa a concluir um curso de Doutorado, defender uma Tese, e apostar na carreira intelectual. Além disso, fui o primeiro de ambos os meus ramos familiares, que são imensos, por lado de pai e de mãe, a ingressar numa universidade federal (sou graduado pela UFRGS).

Obviamente, não digo isso para me vangloriar. Tenho consciência de que, ao lado de inclinações pessoais que me fizeram optar por essa trajetória, este meu doutoramento é também e acima de tudo fruto de conquistas de outras pessoas – sejam as conquistas profissionais dos meus pais, que garantiram que eu pudesse usufruir de um ambiente muito mais seguro que aquele que eles próprios tiveram, e de uma educação de muito melhor qualidade; sejam as conquistas políticas de toda a nossa sociedade, que garantiram, para a minha geração, um momento de incrível expansão do ensino superior e da educação pública, movimento esse que acabou me agregando em sua amplitude e garantiu, não apenas pela gratuidade integral do meu curso de graduação como pela concessão das bolsas que financiaram minha pós-graduação nesta instituição aqui, a efetivação desta jornada que, se tudo der certo, está para encerrar mais um ciclo no dia de hoje.

Sei que esta é uma banca de avaliação de um trabalho de doutoramento, e é bastante provável que esperem de mim apenas a formalidade de falar sobre a minha pesquisa, prestar contas do conhecimento que produzi nesses últimos quatro anos. Sei também que falar sobre isso, a minha pesquisa, é muito importante, afinal é justamente o motivo de estarmos aqui. No entanto, vejo à minha frente pessoas que não são da minha área de estudos, outras que jamais estiveram em um banco universitário na vida, e até, quem sabe, um ou outro rosto que sequer conheço. Por isso, sem abrir mão de falar do meu trabalho, opto por deixar a parte mais “técnica” para a banca, a quem agradeço terem aceitado o convite para avaliar minha pesquisa, e proponho agora uma apresentação num estilo bastante pessoal e algo intimista, na qual eu possa, ao mesmo tempo, apresentar-me aos que pouco ou nada me conhecem (1),

¹ Este prefácio é a transcrição da fala proferida pelo autor no momento de realização da defesa de seu doutoramento, e foi incluída como prefácio nesta versão da Tese por sugestão da banca.

homenagear algumas pessoas que eu amo (2), tentar me fazer entender por quem não domina o jargão das discussões da minha área (3), e comentar, como deve ser feito, o trabalho que estamos avaliando aqui (4). São quatro tarefas talvez muito difíceis de serem cumpridas nos poucos minutos que ainda possuo, e por isso gostaria de pedir a vocês que prestem bastante atenção e me acompanhem na observação das seguintes fotografias projetadas na tela:



Esta é a família da qual descendo por parte de mãe, a família Pan, um grupo de colonos italianos que viviam em uma roça de subsistência no noroeste do Rio Grande do Sul, e que era composta pela nona, o nono e seus dezessete filhos, incluindo as duas freiras. Minha mãe, essa menina loirinha da frente, é a penúltima filha. Desconhecemos a circunstância da foto, mas gostaria de chamar a atenção para três coisas: a organização seriada das personagens na cena; a pose séria e solene dos indivíduos; e o tratamento do cenário, com intervenção do fotógrafo, que estendeu um pano preto no fundo para esconder o alpendre. Guardem essas informações por enquanto.



Aqui estão os meus nonos, os pais da minha mãe, na foto mais antiga que conheço deles. A moça atrás, emoldurada, outra vez, por um pano preto, é uma das minhas tias. Seu sorriso quase escapa como um “erro” na composição, que é novamente séria, burocrática e “oficiaisca”, mantendo a retidão das personagens no interior do retrato apesar da mal escondida precariedade e informalidade do local, com o chão de terra batida e as tábuas espalhadas atrás. E, embora talvez não pareça, estamos, aí, na década de 1960.

Nesta foto...



...inclusive, provavelmente estejamos no próprio ano de 1960. Estão, ali representadas, todas as nove filhas – minha mãe a mais nova, sentada na cadeirinha da frente. O esquema da composição é o mesmo.

Como aqui:



Ou aqui:



Ou aqui:



...com o pano, a distribuição ordenada por idade e altura, a pose séria, a quietude das mãos e alguma solenidade nos rostos, embora a imprevisibilidade infantil das duas irmãs pequenas gere um ruído intrometido, certamente fora dos planos do homem que apertou o clique na câmera.

E eu sei quem foi esse homem. No fim, ele acabaria casando com uma das minhas tias, a mais velha, chamada Élide, e se tornaria meu tio: tio João, o fotógrafo. Todas estas fotografias, assim como qualquer outra fotografia da família Pan, foram clicadas por ele, o único fotógrafo daquela região, com sua câmera de tripé em que mergulhava a cabeça por baixo do pano preto e assustava o bebê que foi a minha mãe no disparo invasivo do flash.

Por outro lado...

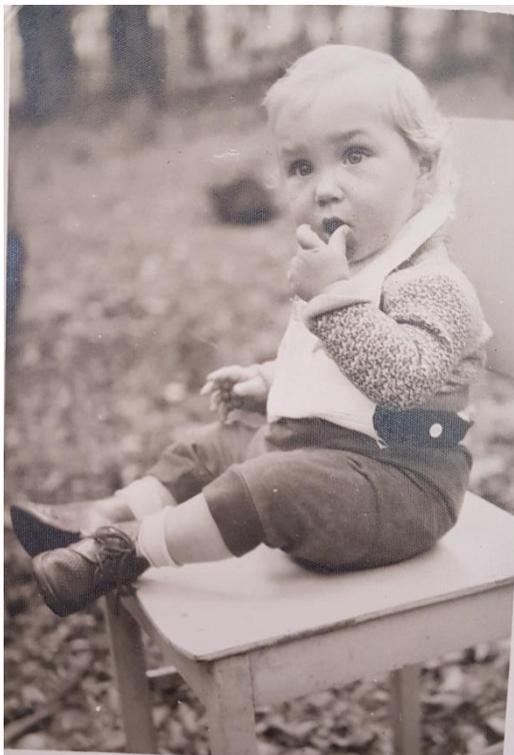


Estas são as fotografias mais antigas que possuo dos meus avós paternos, que nunca cheguei a conhecer pessoalmente. São duas fotografias 3x4, a fotografia burocrática por excelência, destinada ao reconhecimento facial e à documentação dos sujeitos perante o

Estado. Ao mesmo tempo, é o que tenho para lembrar-me deles, pois a única outra imagem que possuo dos seus rostos é...



...esta fotografia do aniversário de 60 anos da minha avó. É provavelmente a última fotografia dela viva. Esse lugar, em que celebraram sua festa, é a casa em que, em 1986, eu nasci, na cidade de Chapecó, em Santa Catarina. Mas, antes disso, no mesmo lugar nasceu o meu pai...



Este bebê...



...que aqui aparece num piquenique onde, ao contrário das fotografias da minha mãe, foi fotografado de maneira espontânea, com enquadramento e jogos de foco mais ousados, e fazendo outra coisa que não seja “posar” para a câmera: comendo seu lanche, sem parecer se importar com o fato de que está sendo observado por uma lente.

Meu pai começou a trabalhar muito cedo, e guardou dinheiro para, em sua adolescência, comprar sua própria câmera fotográfica – a primeira da família, com a qual sua irmã, minha tia Elizabeta, clicou a seguinte:

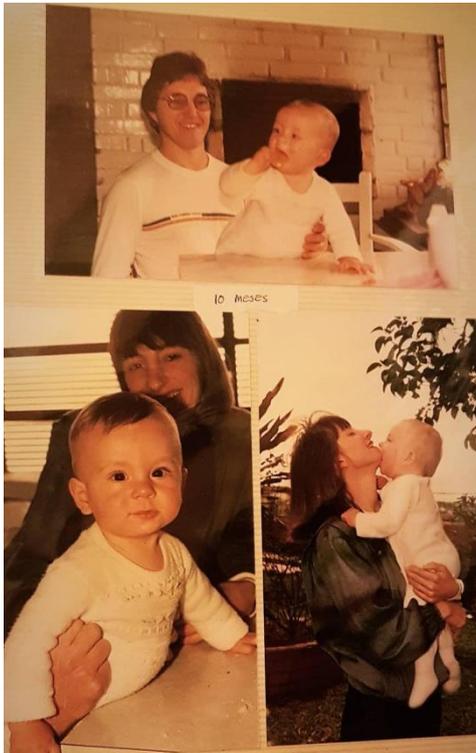


Uma fotografia doméstica, a cores, feita por uma pessoa não profissional, com uma câmera portátil e onde podemos ver o meu pai posando, sim, mas com alguma espontaneidade, e onde também podemos ver a casa da sua e da minha infância com quase tanto valor no retrato como o próprio sujeito retratado.

Alguns anos mais tarde, outra câmera doméstica, um pouco mais “moderninha”, também foi utilizada para fazer as primeiras fotografias da minha infância:



E, ao contrário dos meus pais, minhas fotografias de infância abundam:



Nelas, o registro rigidamente “posado” já quase não existe, e cede cada vez mais lugar para algo de “espontâneo”, ou “flagrado”, um passeio no jardim, um churrasco em casa num domingo... Como se a fotografia não invadisse a normalidade de nossas vidas, e não exigisse que parássemos tudo o que estávamos fazendo para nos prepararmos para sermos fotografados.

E, mesmo quando elas são posadas...



...certamente não o são com o mesmo grau de direção externa que vemos nas fotos da infância da minha mãe. O fotógrafo, aqui, já não parece escolher com tanta autoridade a maneira de dispor os objetos na cena ou a forma de sua representação. Há, evidentemente, um aumento no grau de negociação entre o sujeito operador do discurso (minha mãe, a fotógrafa) e os objetos fotografados (eu, meu irmão e meu pai) para a produção do sentido – uma negociação, claro, muitas vezes espontânea e silenciosa, em que a relativa liberdade do movimento de um obriga a algum grau de adequação no gesto do outro, talvez com um palpite aqui ou outro ali da fotógrafa (“deita assim no teu pai”, “dá um sorriso”), mas certamente, eu lembro, com instruções também nossas para ela (“vai um pouco mais para trás pra aparecer minha cortina!”). Ao contrário da autoridade do fotógrafo profissional, aqui nós criávamos a foto juntos. Este, aliás, na foto acima, é o meu quarto de quando eu era criança.

De qualquer maneira, grande parte das minhas fotos infantis revela sujeitos que parecem desavisados, ou ao menos acostumados pelo olhar do aparelho.



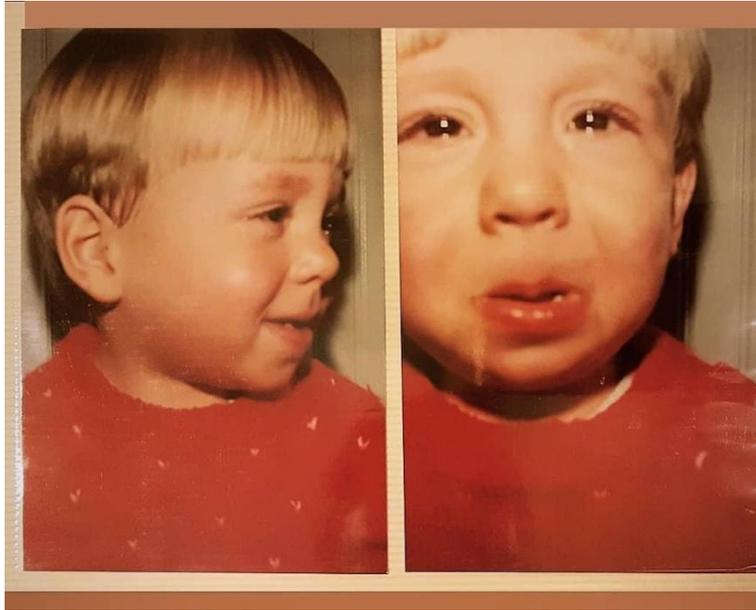
Como este pai que, enquanto é fotografado, assiste desinteressadamente à TV e cuida dos filhos,

Ou ainda...



...a alegria de flagrar as crianças da casa brincando com muito alvoroço.

Ou...



...babando-se de tanto chorar.

Espero que tenha ficado clara para vocês, assim como é para mim, a diferença entre os registros que compõem a memória da infância da minha mãe, num contexto rural e muito pobre (de subsistência) nos anos 1960 e 1970, em que havia apenas uma única pessoa em toda a região, um estranho ao ambiente doméstico dos fotografados, que dominava a ferramenta e as técnicas da representação fotográfica; da infância do meu pai, na mesma época (décadas de 60 e 70), mas numa cidade que, embora muito pequena, proporcionava algum acesso ao dinheiro e às tecnologias domésticas industriais, e possibilitou que fosse fotografado também pelo olhar dos seus “comuns”, ficando mais à vontade no seu próprio ambiente e, em muitos casos, sendo ele próprio o autor do retrato dos outros; e da minha infância com o meu irmão, na década de 1990, quando as fotografias domésticas eram já uma técnica barata e que, por isso, podiam ser feitas mais ao sabor da vontade e em grandes quantidades, liberando-a de ser uma “ocasião especial”.

Os signos dessa transformação podem ser vistos nas próprias fotos, na maneira como suas imagens falam para nós. Talvez vocês tenham reparado, por exemplo, que as fotos mais recentes e domésticas são aquelas em que o fotógrafo traz a câmera cada vez mais para a altura de seus olhos, os olhos do observador e, portanto, também os olhos do “leitor”, o que

sugere pouco planejamento da ação e também algo de uma estética da “presença” e/ou do “flagrante”. É a ideia de registrar “o que se viu” do exato ângulo em que teria sido visto não fosse o aparelho. O aparelho passa a sumir gradativamente de nossa consciência, e os signos disso podem ser vistos no próprio discurso fotográfico. A fotografia, então, passa a ser uma partilha do olhar cotidiano. A câmera podia ser apanhada no fundo do armário e usada para flagrar um momento qualquer que apetecesse ao fotógrafo na hora que bem entendesse, e passa a cada vez mais pautar o olhar das pessoas, atravessar-se nele, propô-lo: minha mãe, que na infância sempre foi organizada, quase catalogada, obedientemente e sem voz, no esquema do olhar fotográfico alheio, que nunca a deixava à vontade (aliás, ninguém parece estar à vontade naquelas fotos – a fotografia visivelmente não é algo de seu cotidiano), minha mãe agora pode ser tomada pelo sentimento de que determinada ocasião, ou cena, “daria uma bela foto” e então, mesmo que não esteja próxima ao aparelho, poderá imaginar a fotografia, o enquadramento, as cores, o clique, tudo, em sua mente. É mais ou menos assim a forma como a fotografia interfere na nossa cultura: não apenas como um objeto que contemplamos ou onde guardamos informações, mas uma forma de discurso que educa o nosso olhar e que, ao conhecermos as técnicas de sua operação, passaremos, também, consciente ou inconscientemente, a aplicá-las ao nosso modo de ver na hora de vivermos o mundo e produzirmos os nossos próprios discursos.

Hoje, parece-me, apenas 30 anos depois, quase tudo o que vemos surge-nos acompanhado de um projeto involuntário de composição visual que possa caber em uma fotografia. Fotografamos com os olhos, o tempo todo. E, se eu tivesse um filho, provavelmente grande parte de suas fotos de infância teriam sido clicadas por ele mesmo, miradas ao próprio rosto ou registrando o mundo que acompanhasse o seu crescimento. O meu hipotético filho, assim, seria, em grande medida, o sujeito das próprias representações de si. Mas cabe um cuidado nesta afirmativa, lembrando-nos de duas coisas que limitam, em alguma medida, a sua validade: 1 - que a cultura e a identidade são tessituras complexas, em que os discursos que fazemos sobre nós mesmos não deixam de passar por um ponto de vista “externo”, construído coletivamente na conformação de uma sociedade e nas relações de poder dentro dela; e 2 -, que as técnicas de representação, e os aparelhos, também possuem seus limites e suas formas de coagir ou direcionar nosso olhar. Nunca deixo, aqui, de pensar no medo spivakiano de que, talvez, adquirir as ferramentas e o direito à voz não seja o suficiente para que o subalterno possa falar, já que, mesmo que fale, sua voz pode estar irremediavelmente delimitada por séculos de subjetivação colonial, fazendo-o já não falar por si, mas pela cultura que definiu sua posição de subalternidade.



Esta foto, por exemplo, clicada em agosto de 1989 ou 1990, no meu aniversário, demonstra a forma como a corporalidade aprendida pelos meus nonos a respeito da fotografia se impõe, mesmo no contexto do uso já doméstico (o fotógrafo aqui é o meu pai). A postura séria, sisuda e sem naturalidade volta à cena, e afeta inclusive a terceira pessoa representada, eu, sempre tão expansivo nas outras fotos. Parece-me que inclusive o fotógrafo atrás da câmera adéqua-se a essa disposição, propondo um enquadramento um pouco mais geométrico, mais alinhado, como aqueles do meu tio João. O fato é que essa foto, a única que tenho com os meus nonos, mostra as formas como uma tradição se cola a seus objetos e neles persiste: não apenas o fotógrafo, consciente ou inconscientemente, havia aprendido a representar os meus nonos assim, como eles próprios haviam internalizado essa forma de representação de si mesmos, tornando-a eternamente automática, embora tenha provavelmente nascido de uma relação hierárquica entre os leigos (eles, como objetos fotográficos) e um especialista (o tio João, que os organizava na frente da câmera nos tempos de antigamente).

De qualquer maneira, e afora esses poréns, parece-me claro que a chance de poder experimentar e explorar a própria fala, bem como fazê-la reverberar e repercutir socialmente, é um excelente início para um processo de afirmação expressiva e autoconsciência política, fatores que podem transformar significativamente a dinâmica da nossa sociedade. E, como procurei demonstrar com esta trajetória fotográfica familiar, o processo de exploração e

experimentação do próprio olhar e da imagem de si é atravessado de maneira crucial, na sociedade de massas, pela crescente popularização e domesticação das técnicas de produção e difusão de discursos ao longo do século XX, chegando a alimentar algumas interpretações utópicas, outras distópicas, mas sempre em disputa.

É mais ou menos esse o tema da Tese que virá a seguir.

Obrigado,

Gustavo Arthur Matte

Porto Alegre, 27/02/2020

1 IRREMEDIÁVEIS DISTÂNCIAS: VIVER E PENSAR A MODERNIZAÇÃO DO BRASIL

a) Sou nascido e crescido na cidade de Chapecó, Oeste de Santa Catarina, num contexto peculiar. Minha mãe foi a 16ª filha (a penúltima) de uma família de agricultores italianos de subsistência da região Noroeste do Rio Grande do Sul, e passou os primeiros 20 anos de vida, em plenas décadas de 1960 e 1970, sem assistir à televisão ou ter acesso à rede elétrica². Aos 22, mudou-se para a cidade onde nasci, assim como muitos outros agricultores da região, atraída pelo processo de urbanização vertiginoso pelo qual Chapecó passava, desde o início da década de 1970, com a instalação da indústria frigorífica – Aurora, Sadia etc.; e conheceu o meu pai, um chapecoense nativo, que testemunhou a cidade minúscula e isolada na qual nascera ir paulatinamente – e exponencialmente – articulando-se ao mercado (e à vida) nacional e internacional, aos fluxos amplos do capital que, no seu rastro, acabaram também por incluir a cidade no esquema de outro tipo de trocas (organizadas por outro tipo de indústria), integrando os chapecoenses a um mercado do qual estiveram em grande parte excluídos até então: o mercado de bens simbólicos – e a indústria cultural.

Nesse momento, na segunda metade dos anos 1980, eu nasci.

Nasci – e cresci experimentando uma cidade completamente nova. Tínhamos televisores que nos alimentavam com outros esquemas de organização do mundo e da sensibilidade, muito diferentes daqueles que a minha mãe, na roça de subsistência, tivera. Tínhamos lojas de discos, revistas em quadrinhos, locadoras de VHS e cartuchos de videogame, estações de rádio com música internacional (em inglês, na verdade), computadores domésticos e, a partir da minha adolescência, inclusive conexão à internet, na casa de alguns colegas mais abastados. Tornamo-nos roqueiros, hippies, punks, metaleiros; conhecemos a contracultura. E, com grande novidade, experimentamos os estilos de vida (contraditórios, às vezes) que vinham a reboque: vontade de libertação sexual, experiências com substâncias psicoativas, posturas contestatórias, tatuagens, skate, cinema, centros comerciais, milk-shake, fast food etc., etc., etc.

b) Além disso, junto com essas “experiências modernas”, resultado direto da urbanização e da industrialização, Chapecó, na minha infância, passou a viver outro fenômeno

² Mandeí um email para a minha mãe (o nome dela é Alice Rosa (Pan) Matte) perguntando a confirmação desses dados. A resposta foi a seguinte: “Vi TV com 20 anos, filme acho que com uns 15, do Teixeira, foram na comunidade exhibir... mudei pra Chapecó com 22, acho... exato não lembro”.

já bem conhecido dos brasileiros metropolitanos: a violência urbana. Não quero dizer que tenha se tornado uma cidade absolutamente perigosa, como nos acostumamos a pensar sobre São Paulo, Porto Alegre, ou Rio de Janeiro. No entanto, não foram poucas as vezes que ouvi, da boca dos meus pais, comentários do tipo: “Chapecó não é mais a mesma”. Eu recebia recomendações de cuidado ao sair de casa: seria melhor ter algum dinheiro no bolso – para o assaltante levar, pois poderia ficar irritado se não conseguisse nada e acabar fazendo besteira. Já não dormíamos com as janelas destrancadas, nem podíamos abdicar das grades, muros altos, e de ter um sistema de alarmes na casa. Começaram os problemas relacionados às drogas (tráfico, usuários de crack etc.). Começava, enfim, uma realidade urbana algo violenta que meus pais pareciam não ter visto até então.

Era o fim da década de 1990. O crescimento da violência nas capitais brasileiras já havia se tornado pauta preferida dos noticiários. Essa preferência se justifica, inclusive, porque essa foi a década do aumento vertiginoso do número de homicídios por arma de fogo em relação ao total da população³. A questão da violência urbana passou ao centro do debate público, recheado de crimes assustadores como as chacinas de Acari (1990), Carandiru (1992), Candelária (1993), Vigário Geral (1993), Taquaril (1996), o sequestro do ônibus 174 (2000) e outros. Esse, no meu olhar infantil, a partir da distante e isolada cidade de Chapecó, parecia ser o assunto central da vida nacional – aquilo que me definia enquanto brasileiro: somando-se à paixão pelo futebol, éramos todos sujeitos preocupados com a violência.

Além dos jornais, outras formas que se interessaram pelo assunto foram as da produção cultural brasileira da época: a questão da violência urbana (e os temas irmanados da miséria, exclusão social, tráfico de drogas etc.) passou a ser objeto de representação em obras que despertaram grande interesse do público, como os livros *Cidade de Deus* (1997, Paulo Lins), *Estação Carandiru* (1999, Drauzio Varella) e *Elite da tropa* (2006, Luiz Eduardo Soares, André Batista e Rodrigo Pimentel); os filmes *Cidade de Deus* (2002, dirigido por Fernando Meirelles e Kátia Lund), *Estação Carandiru* (2003, Hector Babenco), e *Tropa de elite* (2007, José Padilha)⁴; os documentários *Notícias de uma guerra particular* (1999, Kátia Lund e João Moreira Salles), *Ônibus 174* (2002, José Padilha e Felipe Lacerda) e *Falcão:*

³ Segundo dados retirados da matéria *O mapa dos assassinatos no Brasil nos últimos 30 anos* (revista *Exame* online), obtidos junto ao projeto *Mapa da Violência*, o índice de homicídios por arma de fogo a cada 100 mil habitantes cresceu, entre 1980 e 2003, 6,2% ao ano, enquanto no período que vai de 2003 a 2014 esse número manteve-se quase estável, crescendo apenas 0,3% ao ano. A matéria pode ser consultada no link: <https://exame.abril.com.br/brasil/o-mapa-dos-assassinatos-no-brasil-nos-ultimos-30-anos/> (acesso em 07.12.2017)

⁴ O fato de os três romances citados terem sido adaptados para o cinema e terem atraído grande público dá uma boa notícia do interesse da população e da classe artística, na passagem para o século XXI, pelo tema.

meninos do tráfico (2006, MV Bill e Celso Athayde); e o Rap de periferia, principalmente através dos *Racionais MC's* e seu superclássico, o disco *Sobrevivendo no inferno* (1998).

Foram esses alguns dos produtos culturais brasileiros que participaram da formação da minha sensibilidade e me deram as primeiras coordenadas para pensar sobre o meu país, do qual a minha cidade, pequena e isolada, sempre me pareceu irremediavelmente distante.

c) “a” e “b” são, portanto, tópicos essenciais para pensar o processo da formação de meu gosto, preferências e objetos de interesse – além da minha noção de mundo, de maneira geral. Eles dão notícia do tipo de produtos culturais que eu, nos momentos de minha formação, consumi, e do tipo de experiências, debates e embates nos quais, mesmo sem querer, acabei envolvido. Além disso, tanto em “a” quanto em “b” julgo estar descrevendo processos que compartilhei com muitas outras pessoas como fenômenos de geração. Quero dizer que não fui o único chapecoense a crescer nos anos 1990 que teve que lidar, dentro de casa, ao mesmo tempo com o influxo crescente de informações culturais mediatizadas e com pais que não partilhavam e nem entendiam muito bem essas novas formas de cultura. O conflito geracional que percebo na Chapecó dessa época parece ser similar ao que ocorreu em grandes metrópoles brasileiras ainda nos anos 1960, acompanhando as transformações culturais ocidentais, com o advento das mídias de massa, do pop e da contracultura. É óbvio que não quero negar a existência de jovens “antenados” na cidade em décadas anteriores, mas parece-me claro que, enquanto fenômeno amplo (e não apenas como casos isolados), essa transformação nas coordenadas simbólicas do jovem chapecoense terá ocorrido apenas na década em questão (1990). Acredito que isso tenha me feito crescer, junto com meus companheiros de classe social, em um clima de experimentação comportamental que nossos pais jamais puderam sonhar e que tampouco lhes era tranquilamente aceitável. Precisávamos de negociações imensas, com muito conflito. Lembro-me da dificuldade, por exemplo, que foi, para mim, deixar o cabelo crescer, e do desgosto que isso causava na minha família; ou da desaprovação das minhas amigas do colégio, que só usavam roupas pretas (e os rapazes com brinquinho); ou, ainda, da irritação com a música barulhenta e cantada em inglês que, além de estar associada a um estilo de vida ao qual eram avessos, ainda por cima parecia estar atrapalhando meus estudos. Tudo isso porque as questões culturais que foram sendo paulatinamente vividas e amadurecidas nas grandes metrópoles (nas classes médias das grandes metrópoles, especialmente) desde os anos 1960, em Chapecó chegaram arrebatando em fins da década de 1980: descobrimos os *Rolling Stones* e o *Nirvana* ao mesmo tempo, e logo montamos nossa própria cena de rock’n’roll local, com bandas cover e autorais, imitando

ou inspirando-nos nas décadas anteriores, que para nós eram novidade, e que passamos a pesquisar com afinco. Foi esse o contexto no qual vivi minhas primeiras duas décadas, e isto é muito importante: eu cresci numa cidade (num determinado círculo social da cidade) que alimentava profunda nostalgia pelos anos 1960 e 1970, quase como se quiséssemos vivê-los retrospectivamente – já que, por ali, haviam “passado batido”.

d) Se, por um lado, ter crescido nesse clima de nostalgia criou em mim um interesse permanente pelas décadas em questão – e pelos produtos da cultura de massas, minhas primeiras fontes de contato com o universo artístico, já que não venho de uma família erudita ou que tenha acumulado referências letradas de onde pudesse partir em minhas buscas –, por outro lado cresci também em um país (e esse país me era apresentado sobretudo pela televisão) em que, conforme já mencionei, a problemática da violência urbana parecia ser um dos tópicos centrais que definiam nossa sociedade. Eu acompanhava o drama pela televisão, pelos jornais, pela apreensão crescente dos meus pais em relação à nossa segurança, e também pelas diversas formas de representação dessa temática que passaram a ocupar nossas vidas. Minha adolescência foi recheada de encenações de policiais e traficantes apresentados num esquema que quase nunca podia diferenciar “bons e maus”, “mocinhos e bandidos”, e que, naquela época, despertavam em mim mais o prazer análogo ao dos filmes de ação e sua experiência eletrizante do que levavam a uma tomada de consciência – ou ao menos a uma vontade de tomada de consciência – das questões mais profundas que estruturavam a superfície vibrante de tiros e confrontos espetaculares. No entanto, alguns anos mais tarde, ao ingressar no ensino superior, fui apresentado a certas leituras (especialmente textos do geógrafo Milton Santos), que fizeram com que me interessasse cada vez mais pelo assunto, a ponto de ter produzido uma dissertação de mestrado a respeito⁵. Nesse processo, descobri que a centralidade da violência no debate público e nas preocupações nacionais não era apenas uma impressão minha, mas sim tema de investigação de diversos estudiosos, levando, inclusive, um crítico literário como João César de Castro Rocha, em 2006, a escrever um texto afirmando que, na produção cultural brasileira recente, a antiga lógica da cordialidade e da malandragem conciliatórias estaria sendo substituída por uma nova forma de leitura de nossa sociedade, “principalmente fundada no princípio da superação das desigualdades sociais

⁵ Ver: MATTE, Gustavo. *Identidades literárias da violência na cidade do Rio de Janeiro: reconfiguração de forças e pluralização de vozes*. Dissertação de Mestrado em Letras – Teoria da Literatura. Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2015.

através do confronto direto em vez da conciliação, através da exposição da violência em vez de sua ocultação” (ROCHA, 2006, p. 36).

A passagem para o século XXI, assim, marcou uma geração (da qual faço parte) que conheceu o Brasil de uma forma bastante específica: a exuberância se esvaneceu na violência, atravessando e obrigando a reformulação da imagem e da autoimagem do Brasil enquanto nação.

e) Esta breve apresentação pessoal, buscando entender em mim a reverberação de fenômenos que foram partilhados por toda uma geração (seja, num caso, na esfera local e, no outro, nacional), é a antessala do texto, para que o leitor se vá ambientando e avalie a gênese de meus interesses pelos objetos de estudo, o que fará desta Tese uma aventura em busca de respostas que dizem respeito também a mim próprio, com traços de uma “busca de si”. Estou, sim, sugerindo uma relação de interferência mútua, dialética e integrativa, entre sujeito e objeto de estudo, que se produzem reciprocamente. Minha opção tem a intenção de deixar muito claro que não apenas as questões levantadas, mas também a condução do processo e as conclusões obtidas (e nem sei se podemos ainda apostar na separação ordenada dessas etapas) dependem diretamente da minha forma pessoal de proximidade com a matéria. Eu quero, ao máximo possível, ter claro para o leitor e, sobretudo, para mim mesmo, quais são as minhas implicações na produção dos conteúdos e dos sentidos que serão aduzidos aqui. Assim, sempre que propuser um grau um pouco maior de abertura do processo de escrita, revelando minhas teimosias, limitações, inseguranças ou mesmo as transformações que o meu pensamento foi sofrendo ao longo do caminho, faço-o para melhor nos localizar em relação à sinceridade do estudo. Afinal de contas, ele sempre terá as dimensões, características e rumos que eu, enquanto estudioso, a ele atribuir, dentro das possibilidades que se forem apresentando – o que, no entanto, não significa que eu possua, ou possa mesmo desejar possuir, absoluta gerência do processo. Além do mais, um objeto de estudo não pode ser entendido como algo meramente passivo, de quem se diz o que quer. Na verdade, possui suas próprias demandas, e as exigirá sempre que necessário. A ideia de proceder dessa forma surgiu de algumas leituras que fiz a respeito das propostas sistêmicas/construtivistas⁶ para uma História da Literatura, que acabaram ganhando importância nas minhas pesquisas, ajudando a estruturar meus procedimentos. Por hora, entretanto, seguindo o propósito de tratar esta Tese como um processo relativamente aberto em seu curso, quero dividir com vocês e

⁶ A serem debatidas no capítulo 2.

debater, à guisa de introdução geral, as formulações iniciais que me trouxeram a esta pesquisa, bem como aqueles aspectos que me fizeram selecionar um *corpus* adequado de estudo.

Dos anos 1960 ao século XXI

f) Ao refletir sobre o fenômeno da globalização em seu famoso livro *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal* (2000), o geógrafo brasileiro Milton Santos tripartiu o conceito da seguinte maneira: 1 – globalização como fábula, 2 – como perversidade e 3 – como possibilidade utópica. A fábula, segundo ele, seria a repetição insistente de um discurso fantasioso e ideologizado, forjado por uma máquina ideológica massiva que nos apresenta a globalização (*esta* forma de globalização) como pensamento único, benéfico e inevitável, naturalizando o seu caráter perverso; a perversidade, por sua vez, é a globalização tal como verdadeiramente se verifica na experiência de populações marginalizadas, que são a grande maioria dos habitantes do globo; e a utopia seria a descoberta de outra globalização possível, quando essas mesmas populações marginalizadas se aproveitariam do crescente acesso às técnicas de massa para produzir e fazer circular o próprio discurso, contra a ideologia dominante, redundando no que Milton Santos chamou de “revanche da periferia”.

Nesse sentido, pensar a globalização (e a tripartição feita por Milton Santos) em sua penetração nas formas culturais da contemporaneidade brasileira, principalmente a partir da década de 1960, levanta a questão de que nosso sistema cultural tenha passado por fases de adesão e resistência em relação ao processo globalizador capitaneado e propagandeado pelas mídias de massa. A Tropicália, por exemplo, ao propor aproximações abertas com a cultura pop anglófona do pós-guerra – e ao enfrentar resistência de setores artísticos que queriam “proteger a cultura nacional” –, foi um movimento afinado com o progressismo estético/comportamental das vanguardas jovens e contraculturais que pipocavam em todo o Ocidente. Em seu projeto, os tropicalistas encontraram na antropofagia oswaldiana a solução para “a busca do nacional num momento internacional”, e da mistura antropofágica nasceu uma proposta que, grosso modo, concilia o moderno e o arcaico, o urbano e o rural, o cosmopolita e o provinciano, enfim, a inespecificidade territorial da cultura pop de massas e a especificidade brasileira da vida tropical.

Assim, a Tropicália entrou nos anos 1970 seguida da Marginália⁷, um movimento de certa forma derivado e encabeçado por artistas que fizeram parte do próprio movimento tropicalista, e que propunha uma abordagem mais transgressora, confrontadora dos conservadorismos da sociedade burguesa e do regime militar – estando, ao mesmo tempo, associada ao “desbunde” e à curtição, que eram, em sua concepção artística, formas legítimas de confrontação. Com expoentes como Waly Salomão, Hélio Oiticica, Rogério Sganzerla, Jards Macalé e Torquato Neto, a Marginália apostou numa estética que estava à margem do mercado editorial, fonográfico, cinematográfico etc., às vezes substituindo os meios ou formas tradicionais de circulação das obras, e desembocando no que hoje se conhece por “geração mimeógrafo” – os poetas, principalmente cariocas, dos anos 1970, que faziam suas poesias circularem em publicações mimeografadas distribuídas nas portas dos bares, teatros, cinemas etc.

A passagem para o século XXI viu, por sua vez, o surgimento de um novo fenômeno marginal, que também marcaria a cultura nacional, atingindo o primeiro plano do debate literário e acadêmico, mas através de uma marginalidade de natureza diversa, numa nova lógica de confrontação e de uso das técnicas de massa. Os “marginais periféricos”, como são conhecidos, surgiram no embalo da publicação do romance *Cidade de Deus*, em 1997, por Paulo Lins, que era, ele próprio, morador da favela Cidade de Deus no Rio de Janeiro. Através da postura de agitadores culturais das periferias paulistas como Ferréz e Sérgio Vaz, a entrada para os anos 2000 fez pipocar uma profusão de obras que tinham por principal característica comum o fato de serem produzidas por autores favelados, periféricos não apenas ao mercado editorial ou aos parâmetros estéticos, mas à realidade socioeconômica e ao próprio sistema cultural como um todo. Outras características marcantes desse movimento são os temas relacionados à miséria, à invisibilidade social, ao tráfico de drogas e à violência urbana, com traços marcadamente realistas, intenções de denúncia social e uma inegável filiação territorial às periferias urbanas, na busca da particularidade local como forma de revelação de uma temporalidade distinta.

Se os movimentos da Tropicália e da Marginália transgrediam, digamos assim, micropoliticamente, envolvendo-se em causas comportamentais como tabus sexuais, a liberdade e fruição do corpo, o *rock*, as drogas e a contracultura *hippie* – vivendo-as na forma de comportamentos desviantes –, há aparentemente uma postura macropolítica (de classe) nos

⁷ Quem primeiro usou este termo, até onde consegui avançar em minhas pesquisas, foi a jornalista e fotógrafa Marisa Alvarez Lima, que publicou na revista *O Cruzeiro* de 12 de dezembro de 1968 a matéria *Marginália: arte e cultura na idade da pedrada*.

marginais periféricos, cuja produção artística aparece como denúncia de uma estrutura considerada disfuncional e produtora de miséria e violência no mesmo ritmo que produz novas mercadorias. Além disso, seus procedimentos incluem a militância político-cultural, organizando saraus nas periferias, propondo debates sobre problemas globais e comunitários, incentivando trocas entre as periferias do Brasil e até do mundo, e promovendo um ativismo que se aproveitou – conforme pensado por Milton Santos – do barateamento e popularização das mídias e meios de produção cultural de massa (computador, internet, equipamentos de gravação de som e vídeo, máquinas fotográficas etc.) para produzir e circular um discurso autônomo e de classe, retratando as margens da modernidade capitalista a partir de dentro e em resistência à modernização desigual e à globalização cultural massificada.

Esses representam, assim, dois momentos culturais recentes que se aproximam e divergem de várias maneiras, e duas formas diferentes de diálogo com a globalização cultural: uma de receptividade, na tentativa de atualizar nossa cultura em relação ao *timing* internacional da cultura de massas – com ênfase nos temas e estilos pop; e outra de resistência e denúncia, reivindicando um ponto de vista local, específico e não deslumbrado, apoderando-se, no entanto, para isso, das cada vez mais difundidas técnicas de massa.

Entre esses dois momentos – que, baseado nas reflexões de Renato Ortiz (2001), acabarei chamando de “período de consolidação” da moderna tradição brasileira (passagem dos 1960 para os 1970) e “período de contestação” (ou “revanche da periferia”, na passagem para o século XXI), como se verá em capítulos posteriores – entre esses dois períodos, entretanto, um período de aproximadamente três décadas reside em que a relação da cultura e da indústria no Brasil parece ter vivido seu momento de hegemonia (e que, portanto, chamo de “período de hegemonia”: décadas de 1980 e 1990). É o período em que a nação torna-se amplamente televisionada, e a experiência cultural do país remete a inúmeros fenômenos de mercado que atingiam virtualmente a totalidade dos brasileiros via massificação industrial⁸. É nessa época que um gênero musical como o BRock se consolida como elemento central de aglutinação da juventude urbana contracultural, bem como, em outros nichos, o Sertanejo e o Pagode românticos, a Axé Music, a Música Infantil etc. – além da realização do primeiro Rock in Rio (1985) e da fundação da MTV (1990). Isso não significa que não houvesse exploração comercial da música ou da cultura em geral nas décadas anteriores a esse período, e seria ingenuidade pensar que a produção comercial teria sido obliterada pela produção periférica e/ou independente nas décadas que o seguiram; trata-se, porém, de colocar em

⁸ Embora nos anos 1980 esteja também o germe de movimentos independentes e marginais que serão importantes para a “revanche” no século XXI, como o punk e o hip hop, principalmente em São Paulo.

evidência a força de fenômenos amplos que adquirem importância geracional e ganham centralidade na discussão sobre a modernização da cultura no Brasil. Nesse sentido, se a primeira década do século XXI, através dos artistas da periferia, apresenta uma postura de “crítica” e “revanche”, as décadas de 1980 e parte de 1990 parecem muito bem descritas por um verso memorável de Renato Russo (gravado pela *Legião Urbana* em 1985): foram os anos da “geração Coca-Cola”, uma geração inédita que cresceu e formou a própria sensibilidade no âmbito da cultura de mercado e consumo.

A opção, no entanto, por usar como referência neste trabalho a produção da geração tropicalista e a da geração marginal-periférica se dá pelo motivo de ambas parecerem demarcar momentos de ruptura intensa em relação aos períodos que as precederam. O argumento que defendo aqui é que, acompanhando os caminhos da modernização (conservadora) promovida pelos militares após 1964, os tropicalistas exploraram intensamente a relação do artista com os novos meios de produção cultural, aderindo à indústria e ao mercado sem culpa moral e rompendo com a esquerda tradicionalista, folclórica e anti-imperialista que dominava a cena e que via na cultura de massas uma arma a serviço do capital. Essa ruptura levou a um cenário novo, que foi se consolidando ao longo da década de 1970 até atingir seu apogeu nos anos 1980 e uma hegemonia quase caricata em meados dos anos 1990, quando passa, por fim, a ser desafiada por uma forma outra, até então subterrânea, que é a forma própria da produção independente (aquela que se apropria dos meios de produção de massa e tenta atuar fora dos mecanismos de mercado), com destaque especial para a geração marginal-periférica da passagem para o século XXI, marcando nova ruptura no tecido das relações entre mercado e cultura no Brasil recente.

Estabelecendo um *corpus* de estudo

g) O que resta, então, definir nesta introdução é o seguinte: qual o *corpus* mais adequado para abordar o assunto?

Como minha intenção é estudar e debater os dois momentos culturais focando em suas manifestações literárias, mas levando em consideração, mesmo que subsidiariamente, sua penetração multimídia, o foco recairá na poesia, na ficção e na canção (como elemento lítero-musical), mas mantendo alguma atenção secundária a outros fenômenos como o teatro ou o cinema. Isso posto, precisei escolher, entre a grande quantidade de obras produzidas pelas duas gerações, um número adequado ao tempo hábil disponível para a execução da pesquisa. Os critérios que adotei dependeram em grande medida das impressões iniciais que eu possuía,

ao pensar o projeto, sobre quais são as obras fulcrais das duas gerações e quais são aquelas que se encaixariam melhor na proposta de discussão que eu queria.

Nesse sentido, pareceu-me claro que ambos os movimentos remetem suas origens a duas obras de ficção: *Panamérica* (1967), de José Agrippino de Paula, e *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins. Se, por um lado, Caetano Veloso tinha em José Agrippino uma espécie de guru, Ferréz também costuma dizer-se herdeiro de Paulo Lins. Além disso, há outro paralelo notável: *Panamérica* é um extenso painel do *pop*, em tom lisérgico/surreal, enquanto *Cidade de Deus* igualmente apresenta-se como um painel, mas da favela e do crime organizado, em tom, por sua vez, realista/naturalista.

No campo da poesia, optei por duas antologias coletivas que se tornaram célebres: o livro *26 poetas hoje* (1975), organizado por Heloísa Buarque de Hollanda – que apresentou os nomes mais conhecidos da geração do mimeógrafo; e *Literatura marginal* (2005), organizado por Ferréz, que encerra em livro um ciclo de publicações iniciado em parceria com a revista *Caros Amigos* e que, por sua vez, foi responsável por apresentar o movimento Marginal Periférico ao grande público⁹.

Em termos de canção, por sua vez, são incontornáveis os álbuns *Tropicália* (disco manifesto de 1968 que reúne vários artistas e apresenta o movimento) e *Sobrevivendo no inferno* (1997), dos Racionais Mc's, o qual projetou o rap de periferia a um patamar nacional e foi considerado pela revista especializada *Rolling Stone* como um dos 15 maiores discos da música brasileira (o disco *Tropicália* ocupa a segunda colocação, e *Sobrevivendo no Inferno* a décima quarta).

Para finalizar, devo dizer que essa seleção prévia não implica que outros títulos notáveis (até em outras áreas, como o cinema ou as artes plásticas) devam ser ignorados. O que acontece, porém, é que serão levados em conta apenas enquanto dados, úteis para contextualização, mas não serão objeto de uma análise mais aprofundada. Se, por um lado, desde o início minha intenção era produzir uma leitura o mais ampla possível dos dois períodos, logo, no entanto, cheguei à conclusão de que um projeto tão abrangente, para o tempo de que dispunha, invariavelmente redundaria em uma pesquisa de aspecto “enciclopédico”, ou panorâmico demais, e eu não queria abrir mão da leitura mais próxima de alguns textos.

⁹ Apesar de também apresentar alguns contos ou textos dissertativos, o grosso dessa edição é composto de textos em versos, que serão os levados em consideração para o estudo.

Uma vez estando o *corpus* definido, será submetido à leitura comparada e relacionado ao universo teórico pesquisado, resultando no movimento crítico. Os livros serão lidos em comparação entre si e em relação à tradição e aos momentos históricos.

Porém, insisto em advertir que um dos procedimentos metodológicos desta pesquisa reside justamente em que o *corpus* esteja, durante todo o tempo, aberto. Com isso quero dizer que, apesar de os acima listados terem sido a minha escolha inicial de objetos de estudo, entendidos intuitivamente como materiais bastante representativos de cada um dos períodos, todo este trabalho será conduzido com a ideia de que o *corpus* possa sempre ampliar-se de acordo com as demandas que a pesquisa for apresentando, dada sua natureza algo abrangente. De qualquer maneira, a trajetória do texto demonstrará, como veremos, que as minhas impressões iniciais sobre o assunto, que ajudaram a definir uma ideia inicial de *corpus* de estudo antes mesmo de partir para a execução do projeto, ao mesmo tempo em que talvez tenham direcionado as buscas no sentido de confirmar-se a si próprias (as impressões iniciais), nem por isso deixaram de obter a confirmação. Uma coisa não necessariamente exclui a outra, pois ter uma ideia do que se quer fazer e chegar a fazê-lo (ou seja, demonstrar sua viabilidade) nem sempre é possível. Aqui, no entanto, realmente o trabalho demonstra que o *corpus* inicialmente escolhido esteve bastante adequado ao projeto. Nele residem características essenciais dos dois períodos comparados sob o ponto de vista que estou propondo. Além do mais, para quem, como eu, não resiste à tentação dos apelos místicos, a constatação de que todas as obras comparadas, em todos os gêneros (ficção, poesia e canção), guardam entre si o período exato de 30 anos (*Panamérica*, 1967, e *Cidade de Deus*, 1997; *Tropicália*, 1968, e *Sobrevivendo no inferno*, dezembro de 1997¹⁰; *26 poetas hoje*, 1975, e *Poesia Marginal*, 2005) – essa constatação não pode ser ignorada. Com uma coincidência dessas, o destino deste trabalho fica selado. Longe de mim desafiar a vontade das exatidões numéricas.

O *corpus*, assim, está definido.

h) Portanto, em resumo: o *corpus* foi escolhido com base em minhas impressões iniciais, posteriormente confirmadas, de que possuía as características necessárias para dialogar com uma série de outras suposições, por sua vez teóricas, que arregimentei no momento da escolha. Por isso, refazer o meu percurso teórico, organizando-o retrospectivamente, será útil para ampliar algumas discussões apenas pinceladas nesta

¹⁰ A data exata de lançamento é 20 de dezembro de 1997, conforme se pode inferir desta reportagem na *Folha de São Paulo*: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq231203.htm> (acesso em 10/12/2017).

introdução, instrumentalizando-nos (a nós, autor e leitores) e nos conduzindo à contextualização necessária para a abordagem dos produtos culturais escolhidos. É óbvio que a condução de uma pesquisa não se dá de maneira assim ordenada (todos os processos vão acontecendo ao mesmo tempo e sofrendo fortes influências do acaso), mas a separação há de cumprir sua esperada função comunicativa pela organização do pensamento.

Portanto, iniciarei, no próximo capítulo, uma reflexão sobre a proposta metodológica deste estudo, que chamo de “método comparatista em perspectiva sistêmica”, seguindo os caminhos abertos pelas teorias sistêmica e polissistêmica da História da Literatura, com uma breve (e despreziosa) proposta minha para pensar a História da Literatura Brasileira em sua relação com os sistemas técnicos comunicacionais. Em seguida, no capítulo 3, retomarei e ampliarei a discussão sobre a questão da globalização e cultura, definindo melhor alguns conceitos mencionados aqui, e pensando sobre as consequências culturais e estéticas da formação de um mercado de bens simbólicos e de uma indústria cultural no Brasil na segunda metade do século XX (capítulo 4). A intenção é mostrar como cada um dos períodos se articula com a modernização e a globalização em curso em seus respectivos estágios – tentando, inclusive, demonstrar uma transformação importante e localizá-la como participante do “desafio da marginalidade” à dialética da malandragem (capítulo 5). Ao longo de todos esses estágios, em alguns mais, outros menos, atualizarei a comparação e a análise das obras estabelecidas como *corpus* nesta introdução, reunindo por fim as impressões obtidas para uma reflexão final e uma ponderação do trajeto (capítulo 6), que encerrará este estudo – sem nunca abrir mão totalmente, mesmo nos momentos mais teóricos desta jornada, do tom ensaístico que, acredito, permitirá ao leitor uma relação menos falsamente mediada com a sinceridade do meu pensamento – e a mim mesmo um encontro mais vivo com a espontaneidade reveladora das minhas ideias.

2 MÉTODO COMPARATISTA EM PERSPECTIVA SISTÊMICA¹¹

a) Esta Tese propõe uma leitura comparada a ser conduzida em perspectiva sistêmica. O que isso quer dizer?

b) Primeiro de tudo: por leitura comparada, quero dizer que o estudo pretende fazer as obras e os períodos iluminarem-se e significarem-se mutuamente, sem querer, aqui, empreender uma busca pela continuidade de um momento no outro, nem pelas influências que o primeiro possa ter exercido no segundo, fornecendo “provas de parentesco”. Na verdade, o principal valor crítico considerado aqui será o da diferença. A investigação comparada possui a grande vantagem de ajudar na observação de um mesmo problema (neste caso, a modernização da cultura brasileira expressa principalmente em suas formas de articulação com a globalização e com as técnicas de massa) em diferentes contextos históricos e culturais. Cabe lembrar o que diz Tania Carvalhal em seu *Literatura comparada* (2006):

o exame dos modos de absorção ou transformação (como um texto ou um sistema incorpora elementos alheios ou os rejeita), permite que se observem os processos de assimilação criativa dos elementos, favorecendo não só o conhecimento da peculiaridade de cada texto, mas também o entendimento dos processos de produção literária. Entendido assim, o estudo comparado de literatura deixa de resumir-se em paralelismos binários movidos somente por “um ar de pareceria” entre os elementos, mas compara com a finalidade de interpretar questões mais gerais das quais as obras ou procedimentos literários são manifestações concretas. Daí a necessidade de articular a investigação comparativista com o social, o político, o cultural, em suma, com a História num sentido abrangente. (2006, p. 85 - 86)

c) Para, no entanto, apostar na opção de articular o estudo de literatura com tantas esferas diferentes (o social, o político, o cultural, a História num sentido abrangente), isso só pode ser feito a partir de um método adequado de conjugação entre todas essas esferas. Qual a melhor maneira de proceder a essa articulação é uma questão comum entre os estudiosos da área, que passou a ser intensamente abordada a partir dos anos 1960, e especialmente pelos teóricos da História da Literatura. O interesse no assunto ganhou proeminência sobretudo a partir de Hans Robert Jauss e sua perspectiva baseada em uma “estética da recepção”. O

¹¹ As reflexões deste capítulo são resultado de um artigo que produzi para a disciplina “Teorias da História da Literatura”, ministrada pela professora Maria Eunice Moreira, a quem agradeço muitíssimo. Esse mesmo artigo foi publicado no livro *Escritas e leituras contemporâneas I - histórias da literatura*, organizado pela própria professora, sob o título *Historiografia literária: uma prática social sob o signo do historiador*. O texto, aqui, apesar de em certas partes ser idêntico ao anterior, foi reformulado e atualizado e, em sua versão atual, considero-o mais organizado e adequado a cumprir as funções a que se propõe.

discurso de Jauss proferido na aula inaugural da Universidade de Constança, em 1967, com o título *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* (A História da Literatura como Provocação à Ciência da Literatura), tornou-se um marco nos estudos literários ao intervir enfaticamente no debate entre a teoria formalista e a teoria marxista. Ao aceitar os avanços do formalismo, mas apontando suas deficiências (sobretudo no que diz respeito à falta de atenção dedicada à relação literatura-sociedade), e ao reprovar a teoria marxista por negar à arte uma história que lhe seja própria (o que a faz refém de uma noção de literatura enquanto reflexo dos estágios da organização social), Jauss começa a se preocupar com a forma de conhecimento histórico-literário que está sendo produzido pelos pressupostos tradicionais da historiografia literária e da crítica, apontando para a necessidade de reformular esses pressupostos, sobretudo a partir da consideração dos efeitos produzidos pelas obras nos leitores e nas sociedades. A estética da recepção, através de seu conceito central – os “horizontes de expectativa” (ou seja, as condições gerais de recepção de uma obra em determinado contexto, que ao pesquisador cabe tentar reconstruir) –, é a primeira teoria que irá se interessar de fato pelo papel dos leitores (e da circulação das obras) no processo de produção social do sentido.

No rastro dos caminhos abertos pelas novas abordagens a partir de Jauss, a proposta de pensar a literatura enquanto atividade humana, prática social, mas sem deixar de perceber suas formas próprias de funcionamento, ganhou ainda mais força nas ideias de alguns pensadores alemães – por exemplo: Hans Ulrich Gumbrecht e Siegfried Schmidt – que desenvolveram, a partir da década de 1980, as Teorias Construtivistas/Sistêmicas para o estudo da literatura. Pretendo, agora, debruçar-me um pouco sobre essas teorias, de maneira a desenvolver dois de seus aspectos principais:

1 – sua importância no sentido de pensar a sociedade como um todo composto de fragmentos heterogêneos, que não necessariamente respondem a uma espécie de “espírito histórico total” condicionante das partes;

2 – suas características, funcionamento e utilidade no sentido de construir modelos sistêmicos para o estudo de literatura.

c.1) No Brasil, uma das principais representantes da perspectiva sistêmica – e responsável por traduzir muitos dos autores alemães para o português – é a professora Heidrun Krieger Olinto, da PUC-Rio. Em seu texto *Voracidade e velocidade* (2003), a professora Olinto fala da possibilidade de usar os modelos sistêmicos que Niklas Luhmann elaborou para o estudo sociológico como ferramenta adequada para pensar também a

literatura: a novidade dos modelos de Luhmann, ela diz, “situa-se na radicalização de análises funcionais que dispensam pressupostos de estruturas globais subjacentes aos componentes sistêmicos parciais que as condicionam, ou seja, eles não comportam partes subordinadas a uma totalidade”. (OLINTO, 2003, p. 24).

Essa é a lógica das Teorias Sistêmicas. Mas o que isso quer dizer? O entendimento que me parece mais óbvio aponta na direção de uma conquista que considero importante: as diversas esferas da sociedade, os diversos sistemas que compõem uma sociedade em determinado momento não necessariamente apresentam estágios de “evolução” homogêneos que obedeçam a uma lógica histórica total – aquela que determina, através do todo, as características das partes. Para os estudos literários, essa passada teórica pode ajudar a libertar o olhar do pesquisador com inclinações sociológicas da tendência a ver a literatura como um espelho da sociedade, como um “reflexo dos estágios da organização social”. A literatura passa a ser, aqui, um sistema singular, com um esquema próprio de funcionamento e uma história também própria, sem que, no entanto, deixemos de pensá-la como um sistema articulado, em maior ou menor grau, a todos os outros e, portanto, integrando o sistema maior que se entende por “sociedade”.

Assim, um dos grandes avanços desse tipo de pensamento é justamente apontar as formas como os historiadores tendem a apresentar a História a partir de uma visão homogeneizadora, destruindo artificialmente a simultaneidade do heterogêneo (OLINTO, 2003, p. 25). Nas Teorias Sistêmicas, termos como multiplicidade, construção e contingência aparecem no debate como alternativas para superar olhares totalizantes sobre o fenômeno literário, já que a historiografia tradicional, ao tentar atribuir unidade à História, depende de uma noção de que “eventos de todas as esferas da vida que emergem em momentos cronológicos simultâneos representam processos consistentes e unitários, exibindo, portanto, marcas similares” (p. 25). O questionamento dessa concepção será um dos epicentros da proposta metodológica construtivista/sistêmica:

A ideia da coexistência do sincrônico e do dissincrônico (e não apenas a simultaneidade do diverso) invalida, por assim dizer, a ficção cronológica do momento histórico que deixava sua marca em todos os fenômenos simultâneos e que, segundo Jauss, estava presente no conceito de historicidade na literatura, e visível na ficção morfológica de uma série literária homogênea, em que todos os fenômenos sucessivos seguiam regularidades imanentes. (OLINTO, 2003, p. 26)

(...) um pequeno experimento realizado na universidade de Harvard. O historiador Sigmund Diamond tinha solicitado aos seus alunos a investigarem diferentes áreas da história americana e a periodizarem o curso dos eventos a partir de suas pesquisas. O resultado foi o seguinte: “One student specialized in political history,

another in history of literature, and so on (...), finally they came together and compared their notes. The result was that the periods which they had separately devised did not coincide¹²”. (KRACAUER, 1966, p. 68, *apud* OLINTO, 2003, p. 26)

Por isso, as relações estabelecidas neste trabalho entre a globalização, as mídias de massa e a cultura brasileira não pretendem buscar processos de espelhamento, dando a entender que todas avançam homogênea e simultaneamente de acordo com o curso único que a História propõe. Muito pelo contrário: estarão em questão também os descompassos, as dissonâncias, as heterogeneidades temporais entre cada um desses sistemas em cada momento – o que não exclui, no entanto, a constatação de que negociam entre eles, trocam possibilidades e influenciam-se, um no curso do outro, mutuamente.

c.2) O método sistêmico/construtivista tem consequências inclusive para a definição da tarefa da História Literária enquanto disciplina. Essa tarefa foi formulada por SCHMIDT (1996), um dos expoentes do método sistêmico/construtivista, como sendo a construção de “modelos da origem e da mudança de processos literários nos sistemas literários em sociedades em um momento particular pela especificação de condições de ação de sistemas de valores etc.”, tendo em vista que os “sistemas de valores” são pressupostos que validam a “ação dos agentes em papéis desenvolvidos pelo respectivo sistema literário” (p. 122). Cabe destacar que, ao usar o termo “agentes”, Schmidt não se refere apenas ao produtor de literatura, mas também ao leitor, ao crítico, ao editor e a todos os outros que assumam algum papel no funcionamento do sistema literário.

O que ocorre, portanto, na literatura, ao ser encarada com o olhar histórico da Teoria Sistêmica, são transformações nos sistemas de valores e normas e no sistema simbólico, dando movimentação ao consenso e à institucionalização através do processo de socialização dessas transformações (que às vezes ocorrem na forma de ruptura), levando-as (as transformações) a integrar os sistemas cognitivos dos indivíduos. É, portanto, o processo de socialização de valores e normas que não permite que o sistema seja “estável” – pelo contrário, ele é “dinâmico”. E, como todos os agentes (considerados aqui como indivíduos socializados em determinados papéis) e processos literários (incluindo-se os processos de valorização, normatização, canonização) são vistos nessa teoria como itens sócio-históricos, então o próprio sistema literário é entendido como um subsistema social e de relações sociais.

¹² “Um estudante especializou-se em história política, outro em história da literatura, e assim por diante (...), até que se encontraram para comparar suas anotações. O resultado foi que as periodizações que conceberam separadamente não coincidiam”. (tradução minha)

Agentes funcionam em papéis sociais que podem ser vistos como instâncias que correlacionam indivíduo e sociedade. Por meio de papéis sociais, o indivíduo participa em vários sistemas sociais, como, por exemplo, na política, arte ou economia. Ações individuais são determinadas em sua preparação, em seu desempenho, em suas consequências e resultados por condições de ação culturais, econômicas, políticas e sociais, que são consciente e inconscientemente interpretadas e transformadas no domínio cognitivo do indivíduo. Ações são determinadas por sistemas de valores, normas e sistemas de normas (como, por exemplo, tradições), a mídia e o sistema simbólico (...), que são consensuais ou mesmo institucionalizados nos grupos sociais e internalizados nos sistemas cognitivos de indivíduos através de processos de socialização. Essas hipóteses implicam duas hipóteses adicionais de importância:

- atores (indivíduos), ações, cadeias de ações (processos) e sua organização em (sub)sistemas sociais são por definição *itens sócio-históricos*;
- subsistemas sociais, como, por exemplo, o sistema literário, estão *integrados* em um sistema abrangente chamado sociedade e estão *interligados* com todos os outros subsistemas sociais. (SCHMIDT, 1996, p. 122)

Essa mirada específica faz com que a literatura seja vista em relação direta com todos os outros subsistemas (das técnicas, da mídia, da política, da economia etc.). Além disso, permite observar que dentro do próprio subsistema social *literatura* opera um funcionamento sistematizado de várias dinâmicas, como a da produção, da crítica, dos eventos literários (saraus, feiras), da tradução, do consumo e difusão de cultura etc. Nesse sentido, assim como o grau maior ou menor de interligação e troca entre os subsistemas sociais faz com que transformações em outros subsistemas (mídia, economia, política) possam ecoar em grau maior ou menor no subsistema literatura (e vice-versa), assim também mudanças internas nos subsistemas que compõem o sistema literatura produzem ecos maiores ou menores entre si. É mais ou menos nesse sentido que nos aponta SCHMIDT (1996) ao referir-se às ideias de Claus-Michael Ort:

Ort defende um conceito de mudança literária como uma mudança social, isto é, como uma mudança nas estruturas e funções do sistema social literatura. Essa mudança deve ser descrita como um processo interativo multifacetado, com uma dimensão microssociológica, intermediária e macrossociológica. De acordo com essa concepção, história literária aparece como uma história complexa de relações entre sistemas. (1996, p. 109)

Ainda, julgo importante destacar que a Teoria Sistêmica para uma História da Literatura possui a grande qualidade de permitir uma abordagem que leve em conta as dinâmicas de forças sociais envolvidas nos processos de legitimação e socialização dos elementos que determinam ou condicionam a participação dos agentes no sistema literário (elementos como normas e valores, principalmente). Nesse sentido, um conceito que também é muito útil (quando se trata de pensar a dinâmica de forças no campo da cultura) é a ideia dos

“polissistemas” de cultura, do sociólogo, linguista e crítico literário israelense Itamar Even-Zohar.

d) A teoria de Even-Zohar, ao invés do construtivismo das Teorias Sistêmicas, é tributária direta do Formalismo e do Estruturalismo, voltando-se também para as relações entre culturas, o que inclui especialmente fenômenos de dominação, interferência e resistência (seja entre culturas nacionais, seja entre setores de uma mesma nação) – daí a atenção especial da Teoria Polissistêmica para a tradução e o sistema da literatura traduzida, que é considerado como um sistema ativo dentro do polissistema da cultura. Partindo de uma forma de pensamento que ele mesmo denomina “funcionalismo dinâmico”, podem-se entender os polissistemas de Even-Zohar como o esforço em perceber um sistema ao mesmo tempo sincrônica e diacronicamente, sem nunca considerá-lo completamente estático ou somente histórico.

Na visão polissistêmica, assim, a literatura (e o mesmo vale para a cultura como um todo) é concebida como um sistema que se constitui de outros sistemas – ou seja, “a system of various systems which intersect with each other and partly overlap, using concurrently different options, yet functioning as one structured whole, whose members are interdependent” (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 11)¹³. Mas é muito importante ter em vista que os polissistemas culturais são sistemas abertos: não há formas completamente estáveis que governem seu funcionamento. São redes dinâmicas formadas pelas relações estabelecidas interna e externamente. As fronteiras e limites, portanto, estão sempre sendo reestruturadas, num jogo de poder cultural em que (dentre outras coisas) a disputa pelo centro do sistema é o que o leva à constante transformação.

e) Ainda não é fácil, para mim, diferenciar com precisão a Teoria Construtivista/Sistêmica da Polissistêmica. Fiz uma pausa de dois dias nesta redação apenas para ler a respeito, mas minhas impressões iniciais não mudaram: apesar de suas influências imediatas serem diferentes (o Construtivismo e a Sociologia da Literatura, num caso; o Formalismo e o Estruturalismo, no outro) – o que lhes atribui pressupostos epistemológicos distintos –, as possibilidades metodológicas não diferem essencialmente, ao menos não na

¹³ “Um sistema de vários sistemas que se entrecruzam e sobrepõem em parte, usando opções concorrentemente diferentes, embora funcionando como um todo estruturado, cujos membros são interdependentes”.

perspectiva deste trabalho¹⁴. Mesmo assim, julgo bastante útil falar um pouco a respeito do que parecem ser as peculiaridades de cada uma, nem que seja para esclarecer melhor a própria natureza de minha pesquisa.

Tanto a Teoria Sistêmica/Construtivista (também conhecida por “Ciência Empírica da Literatura”, CEL) quanto a Teoria dos Polissistemas (TPS) se inserem no contexto maior das “teorias sistêmicas”, cujo propósito, como o nome já diz, é pensar a literatura como um sistema (uma instituição, um campo com regras próprias). As origens construtivistas da CEL fazem dela uma teoria preocupada com a constante construção e reconstrução de estruturas cognitivas através da interação dialética entre sujeito e objeto na aquisição do conhecimento, o que abre possibilidades para pensar a forma como os agentes no sistema literário se subjetivam e são subjetivados a partir da socialização das normas. Surge, assim, toda uma estrutura dominante de comportamento, partilhada socialmente, em relação à literatura, cujos movimentos de adesão e de recusa provocam dinamismo ao sistema. Além disso, como efeito, digamos assim, secundário – afora ajudar a esclarecer a existência de mecanismos de aquisição e produção de conhecimento literário pelos agentes no sistema literário –, as origens construtivistas da CEL me incitam a inserir esporadicamente em meu texto algumas reflexões sobre meu próprio processo de aquisição e produção de conhecimento neste trabalho.

Que é o *construtivismo*? Basicamente se pode dizer que é a ideia que sustenta que o indivíduo – tanto nos aspectos cognitivos e sociais do comportamento como nos afetivos – não é um mero produto do ambiente nem um simples resultado de suas disposições internas, mas, sim, uma construção própria que vai se produzindo, dia a dia, como resultado da interação entre esses dois fatores. Em consequência, segundo a posição construtivista, o conhecimento não é uma cópia da realidade, mas, sim, uma *construção* do ser humano. Com que instrumentos a pessoa realiza tal

¹⁴ Fico mais tranquilo ao descobrir que, na tentativa de diferenciá-las, DIMIC (1993) não vai muito mais longe que eu: “they all define the area of their study and its specificity in homologous terms: they consider a similar range of phenomena as interrelated and therefore designated for description and interpretation (that is, the whole field of ‘literary life’ or of ‘the literary communication situation’); they postulate heuristic models (explicatory hypotheses) indebted to semiotics and the modern sociology of literature and are firmly based on concepts of dynamic and functional systems; and they profess a strong preference for empirical observation and verification, instead of speculation and metaphorical description. In the broadest sense they belong to those socially oriented schools which do not define literary and artistic works as aesthetic, free and unpredictable creations of inspired or gifted individuals, works which carry their permanent intrinsic values and meanings in themselves, but that accept them as products, with relative merits and functions which depend on many changing factors of social practices” (p. 151). Em português: “ambas definem sua área de estudos e sua especificidade de maneira homóloga: consideram uma gama similar de fenômenos como inter-relacionados e portanto destinados à descrição e interpretação (isto é, a totalidade do campo da ‘vida literária’, ou da ‘situação de comunicação literária’); postulam modelos heurísticos (hipóteses explicatórias) influenciados pela semiótica e pela moderna sociologia da literatura e são firmemente baseadas em conceitos de sistemas dinâmicos e funcionais; e professam forte preferência pela observação empírica e pela verificação, ao invés da especulação e descrição metafórica. No sentido geral, elas pertencem àquelas correntes sociologicamente orientadas que não definem a literatura e os trabalhos de arte como criações estéticas livres e imprevisíveis, produzidas por indivíduos talentosos, trabalhos que carregam em si seus valores e sentidos permanentes e intrínsecos, mas os aceitam como produtos, com méritos e funções relativas que dependem de uma série de fatores cambiantes de práticas sociais”.

construção? Fundamentalmente com os *esquemas* que já possui, isto é, com o que já construiu em sua relação com o meio que a rodeia. (CARRETERO, 2002, p. 10)

A Teoria dos Polissistemas, por sua vez, apareceu como proposta metodológica desde cedo, já na formulação inicial do projeto de execução desta pesquisa. Conheci os textos de Even-Zohar durante o meu curso de Mestrado (2014-2016), e acabaram funcionando como liga para uma série de ideias que eu vinha elaborando intuitiva e despreziosamente a respeito do pop brasileiro. De fato, Even-Zohar presta bastante atenção ao contato entre culturas (não por acaso a TPS tornou-se popular nos estudos sobre literatura traduzida), e isso me soou bastante adequado para uma pesquisa que se propusesse a pensar os constantes posicionamentos e reposicionamentos da(s) cultura(s) brasileira(s) no contexto da integração/participação no esquema internacional da globalização e da cultura de massas. Conforme DIMIC (1993): “in a way which is very useful to comparative literature as a discipline, the PS deals with contacts and interferences with adjacent systems. These are either other literatures or cultures, or other symbolic representational systems, such as other arts”¹⁵ (p. 153).

De qualquer maneira, minha ideia não é usar essas teorias de forma estrita, abraçando sua metodologia ortodoxamente; pelo contrário: serei informado e orientado por elas de maneira livre, tentando manter o método aberto às necessidades de cada etapa quando os modelos debatidos neste capítulo não forem suficientes para abordar as questões. Não procedi a uma leitura exaustiva de seus textos fundamentais e nem procederei a uma aplicação exaustiva de seus métodos. Apenas, suas reflexões me interessam como pinceladas gerais que direcionam frouxamente os rumos deste trabalho, sem deixar de estar disponível ao acaso e a ideias que pareçam úteis, embora pouco aceitáveis em uma abordagem mais ortodoxa baseada em uma teoria de tipo sistêmica. O que estou querendo dizer com isso? Que as teorias debatidas aqui servem muito mais para me ajudar a entender o que eu estou querendo fazer do que para me dar um método definitivo de como fazê-lo. Ainda assim, a ideia de um sistema literário com suas disputas internas e externas é algo que não será perdido de vista nas reflexões desta Tese. Continuemos a falar sobre isso, aproveitando para exemplificar a maneira como uma perspectiva sistêmica poderá ser útil em relação aos meus objetos – e objetivos.

¹⁵ “De uma maneira muito útil para a literatura comparada como disciplina, a TPS lida com contatos e interferências em sistemas adjacentes. Essas adjacências são formadas tanto por outras literaturas ou culturas quanto por outros sistemas simbólicos de representação, como outras formas de arte”.

f) Na disputa pelo centro, o contato entre os sistemas diversos, ou entre seções diferentes de um mesmo sistema, não irá, necessariamente, gerar interferência de um no outro. A interferência dependerá da disparidade de forças e da resistência oferecida por cada sistema, embora o contato permanente tenda a favorecer a permeabilidade.

Uma forma comum de resistência à interferência externa é a afirmação enfática de uma identidade cultural, buscando bloquear a permeabilidade do sistema e dificultar os fluxos. Isso acontece, principalmente, em momentos de nacionalismo exacerbado, ou quando determinado sistema se vê como estando sob “ameaça” de outros, ou mesmo quando um núcleo periférico do próprio sistema ameaça tomar o centro, e as formas tidas como centrais/oficiais/normativas são levadas à reação. Nesse sentido, a “literatura marginal periférica” brasileira da passagem para o século XXI parece ter se constituído em torno da reivindicação de uma identidade cultural de classe, buscando agregar os habitantes das periferias urbanas em torno de elementos culturais mais ou menos comuns (p. ex., a negritude), ao mesmo tempo que se opõe à cultura de massas internacional, utilizando-se de táticas combativas que devem agir na própria permeabilidade entre esses sistemas (o local e o global, o massivo e o popular, o branco e o negro etc.), tentando mudar a direção de vetores. Paralelamente, o volume e a importância adquiridos por esse movimento na cultura nacional, passando a progressivamente se aproximar do centro do sistema – sem, entretanto, chegar a ocupá-lo –, levou a reações e reposicionamentos em outras unidades do sistema, em alguns casos de aceitação e absorção, mas em outros na forma de gestos de defesa dos que ocupavam/ocupam o centro¹⁶.

Por outro lado, em outros momentos da história de uma cultura, os sistemas (ou setores desses sistemas) literário e cultural sentem a necessidade de renovação, levando-os a buscar no contato com outros sistemas as transformações pretendidas e abrindo-se à interferência. No caso brasileiro, podemos encontrar um exemplo nas intenções dos tropicalistas, em cujo movimento foi notável a busca por renovação através da abertura ao pop e à cultura de massas, num momento em que havia resistência de parcela significativa do sistema cultural em relação à “invasão” da cultura estrangeira, resistência esta bem exemplificada na “marcha contra a guitarra elétrica”, de 1967, que usou o discurso da identidade e autenticidade da música nacional como forma de protesto contra a “importação” de estilos e instrumentos que já vinha sendo promovida pela Jovem Guarda.

¹⁶ Para um exemplo do que está sendo dito, ver: MATTE, Gustavo. *Identidades literárias da violência na cidade do Rio de Janeiro: reconfiguração de forças e pluralização de vozes*. Dissertação de Mestrado em Letras – Teoria da Literatura. Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2015.

Delimitemos, então, esses dois momentos da cultura nacional como aqueles que nos interessam para este estudo sistêmico¹⁷. Numa leitura comparada que busque aproximá-los, e tendo em vista que uma das ideias aqui é destacar justamente os aspectos de abertura e resistência cultural à influência de fatores externos, as teorias Construtivista e Polissistêmica são úteis não apenas para discutir pontos de aproximação e contraste entre os movimentos, mas abrem também a possibilidade de um estudo que tente esclarecer como atuam as formas de pressões exercidas pela globalização no sistema da cultura nacional, e ainda, em contrapartida, como as formas articuladas de abertura e resistência apresentadas pelo sistema e subsistemas da cultura nacional reagem à globalização. Tudo, portanto, neste estudo, sofrerá determinações diretas da escolha por pensar as formas da cultura sob uma ótica específica: a da hegemonia *versus* autonomia, o que é um tópico essencial para o debate sobre a modernização de um país periférico como o Brasil.

Assim, pois, como qualquer outra, esta metodologia não poderia escapar a críticas de arbitrariedade nas escolhas de objeto e nas formas de conduzir as interpretações dos objetos. Mas tais críticas seriam apenas aceitáveis caso se entenda a pesquisa em Humanidades como destinada a revelar a realidade dos “acontecimentos”, ou seja: o pesquisador posiciona-se fora do próprio discurso, e suas intenções, prévias ou correntes ao desenvolvimento de seu texto, não influenciariam os resultados “finais”. De minha parte, entretanto, inspiro-me em GUMBRECHT (1996) para afirmar que:

os resultados da interpretação são apenas resultados finais “sob reserva”; em outras palavras, eles o são sob a condição de que o grau de precisão e diferenciação que eles atinjam seja suficiente aos interesses de conhecimento que levaram à seleção de determinado texto como um objeto de interpretação. (p. 237)

¹⁷ As possibilidades de descrições sistêmicas são tão numerosas quanto as possibilidades de objetos de estudo e de intenções e impressões prévias que o pesquisador possui sobre eles. Assim, no fundo, a delimitação do sistema e de suas características não me parece ser um “dato inerente” a esse sistema, e sim um resultado obtido da equação formulada pelo observador/pesquisador em função das características de seu objeto sob a luz de suas intenções de pesquisa (ou seja, o tipo de relações que estão sendo postas em evidência por cada estudo): os sistemas são **produzidos** pela observação, interpretação e descrição da realidade, assim como a realidade pode ser abordada (portanto produzida, já que a “realidade” é a própria abordagem que se faz dela) através de uma observação, interpretação e descrição mediada por uma ótica sistêmica ou polissistêmica da cultura.

3 TÉCNICA, SOCIEDADE E ESTÉTICA: POR UMA HISTÓRIA DA LITERATURA BRASILEIRA EM SUAS RELAÇÕES COM OS MEIOS DE COMUNICAÇÃO

a) Neste capítulo, tratarei de uma ideia que ficará como sugestão a futuros pesquisadores (ou futuras pesquisas minhas), já que não possuo as condições (espaço, tempo e envergadura intelectual) de levá-la inteiramente a cabo neste momento. Esta Tese, no entanto, pode ser tomada como um pequeno gesto na direção de sua realização, ou como as tratativas iniciais de definir essa direção e demonstrar suas utilidades críticas.

b) Para começar, gostaria de agradecer ao professor Antonio Marcos Vieira Sanseverino, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, que, ao ler algumas das minhas primeiras reflexões sobre o assunto, fez saber que Flora Sussekind, em seu *Cinematógrafo de Letras* (1987), já havia proposto, e em grande medida realizado, a sugestão que eu fazia. Uma passagem em especial do seu livro é bastante reveladora, e reproduzo aqui como mote inicial para a discussão do capítulo:

não se trata (...) de apenas focar a literatura brasileira dessas décadas de modernização de acordo com suas hesitações diante do horizonte técnico que então se constitui, mas sim de *sugerir uma história da literatura brasileira que leve em conta suas relações com uma história dos meios e formas de comunicação, cujas inovações e transformações afetam tanto a consciência de autores e leitores quanto as formas de representações literárias propriamente ditas* (SUSSEKIND, 1987, p. 26)

De fato, a ideia que tive foi exatamente a mesma, embora duas diferenças básicas mereçam atenção: a primeira delas é o período literário escolhido para objeto de análise, que no caso do estudo de Flora é aquele imediatamente anterior ao modernismo no Brasil, que a historiografia, não sem problemas, acostumou-se a chamar “pré-modernismo”. O trabalho de Flora desdobra-se de maneira a demonstrar a convivência de fascínio e rejeição das inovações técnicas pela classe artística e intelectual brasileira da época, num momento em que as transformações nesse campo foram intensas, reorganizando a vida (e a sensibilidade) nos meios urbanos e, em termos artísticos, incidindo não apenas na escolha dos temas, mas também na própria maneira de entender a arte e o texto. Nesse sentido, ela aponta três formas de relação dos intelectuais escritores da época com o novo horizonte técnico: mimesis (consciente ou inconsciente); reelaboração; e rejeição.

A segunda diferença diz respeito à escolha terminológica para pensar a literatura brasileira em sua relação com as técnicas. No *Cinematógrafo*, Flora Sussekind apresenta a ideia de “paisagens técnico-industriais” como conceito que ajuda no debate sobre as formas de confronto e de diálogo entre as artes e a modernização no início do século XX. Não há nenhum problema com o termo, que considero adequado, exceto pelo fato de que sua amplitude parece apresentar as formas técnicas que são efetivamente de interesse ao estudo (as tecnologias de comunicação) junto com o movimento geral da revolução técnica em todas as frentes. Por isso, tentarei construir uma formulação diferente, que tenha por qualidade fechar o foco na especificidade das transformações técnicas ocorridas no meio comunicacional.

O termo “ecologia de mídias” me apareceu pela primeira vez durante a leitura de *Cibercultura*, de Pierre Levy, e logo o julguei bastante adequado. Passei a utilizá-lo indiscriminadamente, em minhas conversas sobre o assunto, como sinônimo de “sistema”, ou “organização sistêmica” das mídias. Isso porque o conceito não chega a ser definido no livro, e na verdade Levy o utiliza com tanta naturalidade que sequer chega a parecer um termo crítico com propósitos específicos, apenas uma escolha ocasional de palavras para exprimir algo que poderia ser dito de muitas outras maneiras. Mas a necessidade de esmiuçar essa impressão inicial me levou a pesquisar um pouco mais sobre o assunto, e encontrei o seguinte:

“What is Media Ecology? (Neil Postman)

Media ecology looks into the matter of how media of communication affect human perception, understanding, feeling, and value (...). The word ecology implies the study of environments: their structure, content, and impact on people. An environment is, after all, a complex message system which imposes on human beings certain ways of thinking, feeling, and behaving.

- It structures what we can see and say and, therefore, do.

- It assigns roles to us and insists on our playing them.

- It specifies what we are permitted to do and what we are not. Sometimes, as in the case of a courtroom, or classroom, or business office, the specifications are explicit and formal.

In the case of media environments (e.g., books, radio, film, television, etc.), the specifications are more often implicit and informal, half concealed by our assumption that what we are dealing with is not an environment but merely a machine. Media ecology tries to make these specifications explicit. It tries to find out what roles media force us to play, how media structure what we are seeing, why media make us feel and act as we do. Media ecology is the study of media as environments.” (WHAT IS, acesso em 08.01.2018)¹⁸.

¹⁸ **O que é ecologia de mídias? (Neil Postman)**

A ecologia de mídias se interessa pela forma como os meios de comunicação afetam a percepção, o entendimento, os sentimentos e os valores dos seres humanos (...). A palavra ecologia implica o estudo de ambientes: sua estrutura, conteúdo e impacto nas pessoas. Um ambiente é, no fim, um sistema complexo de mensagens que impõe aos seres humanos certas formas de pensar, sentir e se comportar.

- estrutura o que podemos ver e dizer e, portanto, fazer.

- atribui-nos papéis e insiste em que os desempenhemos.

Descobri, portanto, que “ecologia de mídias” é não apenas um termo, mas uma forma teórica para pensar a sociedade e as mídias; e que carrega em si algumas ideias irmanadas às teorias sistêmicas, utilizando inclusive o mesmo vocabulário: papéis sociais, desempenho de papéis sociais, normas, valores etc. De que qualquer maneira, a instrumentalização específica possibilitada por esse conceito no sentido de investigar os meios de comunicação e seu funcionamento enquanto “ambientes” não é o que me interessa neste trabalho. O que me interessa, na verdade, é inspirar-me nele para indicar meu entendimento de que no sistema amplo “paisagem técnico-industrial” é possível delimitar um sistema mais específico, e que importa mais diretamente aqui, que é o “sistema de mídias”, com suas características próprias e formas de relações específicas com o meio cultural e social. Ainda, ao contrário do que se depreende das palavras utilizadas por Postman, as relações das mídias com o meio social não deverão, aqui, ser entendidas de forma tão verticalizada e determinativa. Na verdade, considero o sistema de mídias como estrutura coercitiva, sim, delimitadora de possibilidades, mas não como determinadora absoluta. Um dos interesses desta pesquisa, no fim das contas, é justamente desvendar as relações que a cultura brasileira estabeleceu com os meios de comunicação nas formas de uso que foram atribuídas (com alguma agência, portanto) a eles. O “horizonte” – ou seja, a “contingência”, o “possível”, o “não absolutamente controlável” – possui papel importante na fundamentação que procuro.

Portanto, “horizonte midiático”: a maneira como o sistema dos meios de comunicação se apresenta como **possibilidade** técnica (cuja utilidade é também definida, em alguma medida, pela vontade do artista); e a maneira com que o sistema de meios se articula com a sociedade (essencialmente com o campo artístico, para os propósitos deste trabalho) em determinado momento dentro do processo de modernização dessa sociedade. Tal será a forma com que me referirei a essa situação se for necessário. A escolha do termo descrito desta maneira cumpre a função de entender cada momento de maneira simultaneamente sincrônica e diacrônica (“funcionalismo dinâmico”): sincrônica, por pensar a articulação das mídias com a sociedade em dado momento na forma de uma estrutura; e diacrônica, por entender toda

- especifica o que somos permitidos ou não a fazer. Às vezes, como no caso de um tribunal, ou sala de aula, ou escritório, as especificações são explícitas e formais.

No caso dos ambientes midiáticos (por exemplo: livros, rádio, filmes, televisão etc.) as especificações são mais frequentemente implícitas e informais, meio escondidas pela nossa suposição de que estamos lidando não com um ambiente, mas meramente com uma máquina. A ecologia de mídias tenta explicitar essas especificações. Ela tenta descobrir quais são os papéis que as mídias nos forçam a desempenhar, como elas estruturam o que estamos vendo, por que nos fazem sentir e agir da maneira que sentimos e agimos. A ecologia de mídias é o estudo das mídias como ambientes.

disposição como contingente, ou seja, com os rumos abertos e não determinados, sujeitos também à interferência do artista no processo de sua continuidade.

c) Ao atribuir centralidade à cultura nos processos de dominação e resistência – ou seja, na disputa por poder –, deve-se levar em conta, parece-me claro, o horizonte de mídias de cada época. De fato, a relação entre os meios de comunicação e a cultura possui uma tradição de debates que não é nova, intensificados a partir do advento da indústria cultural e da formação do mercado de bens simbólicos. E, nas últimas décadas do século passado, as teorias sistêmicas para a história da literatura passaram a atribuir destaque às mídias em uma sociedade no que se refere à reflexão histórica sobre sua (dessa sociedade) literatura. Schmidt (1996) encara o sistema de mídias como “dispositivo intersubjetivo de processos cognitivos no sujeito”, ou seja, é um dos principais instrumentos no processo de socialização que internaliza as convenções nos sistemas cognitivos dos indivíduos:

levemos em consideração não somente os textos literários, mas toda a série de meios de comunicação supostamente disponíveis em uma sociedade determinada, cujo sistema literário está sendo investigado. Meios de comunicação, ou *mídia*, são considerados como dispositivos intersubjetivos de processos cognitivos no sujeito. Cristalizam convenções que são internalizadas pelos indivíduos durante os processos de socialização. A mídia, ao cristalizar convenções, define a esfera do público em uma sociedade. Determina as condições de produção e recepção para agentes em uma sociedade e seleciona, assim, indivíduos ou grupos sociais (isto é, elites) competentes para usufruir ativamente de um meio (SCHMIDT, 1996, p. 124).

Uma história da literatura, portanto, deve analisar o sistema de mídia de uma sociedade, as posições sócio-políticas de quem dispõe de e controla o sistema e seus componentes, a hierarquia dos diferentes meios nesse sistema etc., de modo a compreender as condições de ações de indivíduos e de grupos no sistema literário co-presentes. A esse respeito, *história literária tem de ser também uma história da mídia* e tem de respeitar o fato de que os meios não-técnicos, como também os técnicos, definem o que pode ser realizado como fenômeno literário pelos agentes em um sistema literário (SCHMIDT, 1996, p. 125).

O que eu, no entanto, gostaria de pensar agora, para além da possibilidade de encarar o horizonte de mídias como central para entender as condições de produção e recepção dos agentes em determinada época e sociedade (bem como para avaliar as opções que tomaram), é ressaltar que essas relações entre mídias e literatura precisam ser abordadas não apenas pela maneira como se manifestam no sentido de definir e distribuir papéis no campo literário, mas também por suas manifestações mais especificamente textuais, seja através das novas possibilidades técnico-artísticas abertas por novos meios e exploradas pelos artistas (o uso do hiperlink, por exemplo, na literatura *online*, ou a transposição de técnicas cinematográficas para o texto literário), seja quando a literatura tematiza as mídias ou se vale de referências

próprias de um universo midiático como sua propriedade. Em suma, é possível encarar a questão através de uma inclinação mais sociológica, por um lado, ou estética, por outro, embora sempre algo de ambas deva residir em qualquer abordagem. Minha pesquisa, que trata o(s) texto(s) como elemento central da investigação, tenderá a produzir uma leitura que interroge os objetos em suas características estéticas¹⁹. Não apenas, ou não principalmente, a maneira *como* os bens simbólicos são partilhados; sobretudo, *qual o sentido* dessa partilha, abordando-a através da *investigação daquilo que é partilhado*.

Embora, claro, todas essas dimensões permaneçam em constante fluxo de retroalimentação/retrossignificação.

d) As ideias levantadas aqui estão em consonância com o pensamento de Pierre Lévy ao dizer que “as verdadeiras relações (...) não são criadas entre ‘a’ tecnologia (que seria da ordem da causa) e ‘a’ cultura (que sofreria os efeitos), mas sim entre um grande número de atores humanos que inventam, produzem, utilizam e interpretam de diferentes formas as técnicas” (2010, p. 23). Seguindo essa perspectiva, a fim de demonstrar a viabilidade e importância de tal abordagem, proponho agora um breve resgate da relação entre mídias e literatura no Brasil da segunda metade do século XX – justamente o período que compreende a formação de um mercado de bens simbólicos (uma cultura de massas) no país e, por fim, chegando às possibilidades recentes das ferramentas digitais para a descentralização da produção e recepção do conhecimento (ambos fatores que, através de atores humanos que os inventaram, produziram, utilizaram e interpretaram, vieram a redundar em consequências consideráveis para a nossa literatura).

As mídias e a literatura no Brasil: século XX

d.1) Conforme dito anteriormente, a relação com as mídias na literatura pode ser pensada de diferentes maneiras: no tema, na forma e, é claro, enquanto substrato técnico que é a condição necessária para que certas produções aconteçam (por exemplo, a geração mimeógrafo), mudando, inclusive, a forma de consumo da literatura. Essa relação das obras de arte com os meios e canais de comunicação é antiga – dir-se-ia originária – e, mais especificamente, no caso da literatura, podemos pensar no tamanho da revolução que foi o

¹⁹ Lembrando sempre a afirmação de Flora Sussekind: “não se trata mais de investigar apenas como a literatura representa a técnica, mas como, apropriando-se de procedimentos característicos à fotografia, ao cinema, ao cartaz, transforma-se a própria técnica literária. Transformação em sintonia com mudanças significativas nas formas de percepção e na sensibilidade dos habitantes das grandes cidades brasileiras então” (1987, p. 15-16)

livro, a imprensa e até o correio – cuja popularização redundou, inclusive, num gênero narrativo chamado “romance epistolar”. Mas é principalmente a partir do século XX, com o desenvolvimento acelerado das tecnologias comunicacionais e com o advento de uma indústria cultural e uma cultura de massas, que essa relação fica mais evidente e torna-se pauta de diversos debates.

Quando o assunto é o Brasil, sua literatura e sua cultura, um dos principais tópicos de discussão tem sido, desde sempre, sobre a “autonomia” ou a “dependência/subserviência” cultural em relação ao colonialismo estrangeiro. Se considerarmos o raciocínio de Renato Ortiz (2001), de que a unificação de massas da sociedade brasileira através dos meios de comunicação nasce, de maneira precária e incipiente, nas décadas de 1940 e 1950, e que teria se consolidado somente ao longo das décadas de 1960 e 1970²⁰, veremos que, no pensamento de Antonio Candido – um dos principais críticos literários da época de consolidação, quando o fenômeno da indústria cultural começa a ganhar visibilidade no cenário intelectual –, no texto *Literatura e subdesenvolvimento*, as novas técnicas de comunicação que passam a reorganizar o cenário da cultura no Brasil são vistas como portadoras de certa ameaça:

Aliás, este problema é um dos mais graves nos países subdesenvolvidos, pela interferência maciça do que se poderia chamar o *know-how* cultural e dos próprios materiais já elaborados de cultura massificada, provenientes dos países desenvolvidos. Por este meio, tais países podem não apenas difundir normalmente os seus valores, mas atuar anormalmente através deles para orientar a opinião e a sensibilidade das populações subdesenvolvidas no sentido de seus interesses políticos. É *normal*, por exemplo, que a imagem do herói de *far-west* se difunda, porque, independente dos juízos de valor, é um dos traços da cultura norte-americana incorporado à sensibilidade média do mundo contemporâneo. Em países de larga imigração japonesa, como o Peru e sobretudo o Brasil, está-se difundindo de maneira também *normal* a imagem do *samurai*, sobretudo por meio do cinema. Mas é *anormal* que tais imagens sirvam de veículo para inculcar nos públicos dos países subdesenvolvidos atitudes e ideias que os identifiquem aos interesses políticos e econômicos dos países onde foram elaboradas. Quando pensamos que a maioria dos desenhos animados e das histórias em quadrinhos são de *copyright* norte-americano, e que grande parte da ficção policial e de aventura vem da mesma fonte, ou é decalcada nela, é fácil avaliar a ação negativa que podem eventualmente exercer, como difusão *anormal* junto a públicos inermes. (CANDIDO, 1989, p. 145)

Visto que somos um “continente sob intervenção”, cabe à literatura latino-americana uma vigilância extrema, a fim de não ser arrastada pelos instrumentos e valores da cultura de massa, que seduzem tantos teóricos e artistas contemporâneos. (...) Não há interesse, para a expressão literária da América Latina, em passar da segregação aristocrática da era das oligarquias para a manipulação dirigida das massas, na era da propaganda e do imperialismo total. (CANDIDO, 1989, p. 146)

²⁰ “Claro, é sempre possível recuarmos no passado e encontrarmos exemplos que atestam a existência dos ‘meios’ de comunicação. A imprensa já havia consagrado desde o início do século formas como os jornais diários, as revistas ilustradas, as histórias em quadrinhos. Mas não é a realidade concreta dos modos comunicativos que institui uma cultura de mercado, é necessário que toda a sociedade se reestruture para que eles adquiram um novo significado e uma amplitude social.” (ORTIZ, 1994, p. 38)

Em *Literatura e subdesenvolvimento*, Antonio Candido parece sugerir que a intercomunicação global não é fator suficiente para uma verdadeira integração internacional: apenas através da superação do subdesenvolvimento é que poderemos ser conduzidos a uma verdadeira integração, já que as mídias de massa, atuando em contextos de desigualdades e disparidade de forças, levam a relações de dominação e dependência. A prudência de Candido não é tola como a reação extrema da esquerda nacionalista da época (a primeira versão de *Literatura e subdesenvolvimento* é de 1970), inclusive os que organizaram a famigerada “passeata contra a guitarra elétrica”, de 1967, com o revelador *slogan*: “defender o que é nosso”. O próprio Candido, ecoando Umberto Eco, admite a necessidade e inevitabilidade de intercâmbio – “não é o caso de aderir aos ‘apocalípticos’, mas de alertar os ‘integrados’” (1989, p. 146) – destacando a ingenuidade do nacionalismo “provinciano” e “umbilical”, que busca uma “originalidade isolacionista” (1989, p. 154).

Vale destacar que é exatamente nesse período (fins dos 1960, início dos 1970) que surge um dos movimentos culturais mais vigorosos do Brasil recente, o Tropicalismo, que tem como uma de suas principais características justamente a escolha de formas, temas e materiais da cultura internacional de massas na tentativa de, ao mesmo tempo, produzir uma revisão do Brasil e atualizá-lo ao *timing* dessa cultura internacional. Deixando de lado, por hora, as polêmicas geradas pela proposta tropicalista, o que interessa agora é apenas apontar para o fato de que o Tropicalismo é contemporâneo ao que Renato Ortiz diz ser o momento de consolidação de uma indústria cultural, um mercado de bens simbólicos e uma cultura de massas no Brasil. Assim, a relação entre essas duas variáveis – consolidação da indústria cultural e Tropicalismo –, não apenas numa função de causa e consequência, mas de cumplicidade e promoção recíprocas, com todos os embates ideológicos em torno disso, é uma questão que não poderá ser ignorada por um historiador da literatura.

O Tropicalismo associou-se ao pop e à cultura de massas de diversas maneiras – seja no uso e abuso de inovações técnicas ou mercadológicas/publicitárias, seja tematizando²¹ o pop como um objeto de suas obras, seja ainda usando a linguagem do pop para se expressar – e não falo apenas das canções de Gilberto Gil, Tom Zé, Mutantes ou Caetano Veloso, mas também da prosa de José Agripino de Paula que, em seu *Panamérica*, um épico do mundo pop, utiliza técnicas de colagem típicas do cinema e pesca personagens e referências no

²¹ Não se poderia, inclusive, numa tentativa de aproximar os tropicalistas de Antonio Candido, pensar o Tropicalismo como “tematização da influência”, o que, de certa forma, também pode ser visto como uma “tematização da dependência”? Esse tópico receberá alguma discussão no capítulo 5.

universo da indústria cultural. Além disso, adentrando os anos 1970, a proposta tropicalista desdobra-se direta ou indiretamente em uma série de tendências artísticas, inclusive a que passou a ser chamada de “geração mimeógrafo”, o que, como o próprio nome diz, caracterizava-se – no campo da produção, distribuição e relação entre produtores e leitores – pela invenção de uma alternativa ao mercado editorial através da autopublicação via reprodução mimeografada. Esses poetas (Chacal e Ana Cristina Cesar são dois grandes exemplos), sobretudo cariocas, tinham peculiaridades artísticas muito próprias em sua escrita individual, mas o que parece lhes caracterizar como um grupo – e o que fez com que fossem reunidos na coletânea intitulada *26 poetas hoje* (1975), organizada por Heloísa Buarque de Hollanda –, além do uso do mimeógrafo, é sobretudo a linguagem “jovem” – difundida via indústria cultural –, a associação ao rock’n’roll e à contracultura, e as referências ao mundo pop. A organizadora da coletânea situa o surgimento dessa tendência por volta de 1972-1973, tendo tomado “de assalto nossa cena cultural, especialmente aquela frequentada pelo consumidor jovem de cultura, cujo perfil, até então, vinha sendo definido pelo gosto da **música**, do **cinema**, dos **shows** e dos **cartoons**” (HOLLANDA, 2007, p. 256-257, grifos meus).

Vê-se, portanto, que o surgimento desses poetas está intimamente relacionado à integração das classes médias urbanas, a partir da década de 1960, ao sistema internacional de mercado, atingidas em cheio pelos produtos massivos de cultura geralmente produzidos em outras sociedades para atender a um mercado global. Ao mesmo tempo, negavam-se à filiação intelectual ou estética aos cânones literários, à erudição, à tradição acadêmica, e assumiam postura rebelde em relação aos valores comportamentais conservadores associados ao regime militar vigente. Confrontavam-no micropoliticamente, desafiando as formas de subjetivação autoritárias e majoritárias, abrindo-se à fruição do corpo, à liberação sexual, às experiências com drogas e, finalmente, a uma associação com esse estilo de música próprio da “contracultura de massas” que, nos países anglófonos, cumpria para a juventude o papel de agregar e divulgar a mesma revolução comportamental: o rock. Tudo isso, diga-se de passagem, valeu-lhes o desdém da crítica acadêmica da época, que via no fenômeno de sua poesia interesse apenas “sociológico” (HOLLANDA, 2007, p. 261).

Mas, de fato, a interferência dos meios de comunicação nessa geração brasileira não se deu apenas pela possibilidade da difusão, em seus veículos, de ideias comportamentais novas da juventude estrangeira. Mais do que isso, o uso de procedimentos formais típicos das mídias de massa é uma constante no trabalho dessa geração: seja o corte-montagem rápido de *Panamérica* e das canções tropicalistas (técnicas típicas do audiovisual cinematográfico ou

televisivo), seja o trabalho extensivo com o fragmento, a fragmentação e a descontinuidade do discurso, os resultados remetem a uma ideia da abundância caótica de estímulos apresentados na forma de “explosão” – algo aliás muito próprio da sensibilidade possibilitada pelos novos meios de comunicação, caracterizados sobretudo por sua “variedade”, “velocidade” e penetração invasiva nos ambientes domésticos. Ao artista dessa geração, um dos desafios cruciais seria o de reorganizar na linguagem as articulações próprias pelas quais a sociedade brasileira estava passando em vários níveis, com destaque para o político (regime militar), sim, mas também para o comunicacional (estabelecimento do mercado cultural de massas possibilitado pelas tecnologias da comunicação).

Ao ler o *Cinematógrafo das letras*, de Flora Sussekind (1987), chamou-me especial atenção sua demonstração da ocorrência, nos jornais brasileiros do início do século XX, de poemas publicitários, escritos por nomes canônicos como Olavo Bilac, e cuja função era fazer anúncios comerciais em versos – ou seja, a publicidade valendo-se das técnicas literárias para propósitos de anúncio –, o que me fez lembrar imediatamente que Chacal – o mesmo que, no *Preço da passagem* (1972), saúda todas as possibilidades técnicas que fazem com que a publicação e a comunicação com o leitor sejam possíveis²² –, em um poema de 1979, procede ao contrário: seu texto é que se vale do formato do anúncio publicitário para propagandear sua própria perspectiva:

Reclame

se o mundo não vai bem a seus olhos
use lentes.....
ou transforme o mundo.

ótica olho vivo
agradece a preferência

(CHACAL, 2016, p. 249)

Apesar de as técnicas do texto publicitário já terem sido experimentadas na escrita de poesia anteriormente pelos modernistas, como demonstra Flora Sussekind (1984, p. 70-71), o formato aparecia quase sempre como piada ou ironia. Quer dizer: mesmo que de alguma maneira tais poetas estivessem “versificando em anúncio” (e não “anunciando em versos”), a ironia em relação à prática gera um distanciamento que o poema de Chacal, na minha opinião, supera: há gracejo no poema *Reclame*, é claro, mas seu uso do formato publicitário soa

²² Trata-se do poema “Gracias”, o último do livro, que vai assim: “não podia deixar de agradecer / à oportunidade desse ensejo / às máquinas fotográficas / às máquinas de escrever / às vitrolas aos radinhos de pilha / ao duco às tesouras / à plástica letraset / aos gibis às peladas / às mulheres à jovem guarda / à velha guarda à guarda vermelha / e a todas as coisas / que me ligam / a você” (CHACAL, 2016, p. 332)

bastante espontâneo, e o riso provocado está mais para o sorriso simpático, fruto da compreensão da ludicidade entre gêneros proposta pelo poeta, do que o riso escrachado do deboche derrisório modernista, que submetia a publicidade à acidez impietosa, desautorizando-a como ferramenta textual séria. A relação que Chacal estabelece, nos anos 1970, em seu poema *Reclame*, com a indústria do anúncio tem já uma feição muito mais familiar e afetiva.

Além da publicidade, Evelina Hoisel (1980, p. 87-88) aponta, na geração dos anos 1960, a influência decisiva do cinema. Quando localiza a técnica literária de José Agrippino de Paula lado a lado de nomes como Faulkner, Dos Passos, Steinbeck e do neorealismo, ressaltando que “o autor não descreve as personagens sob o aspecto psicológico”, limitando-se a apresentá-las objetivamente, “através do diálogo, das ações, dos gestos”, ela chama a atenção para o quanto essa técnica literária dividida pelos autores que cita é uma transposição para o romance moderno dos procedimentos narrativos típicos do cinema: “a objetividade com que o cinema trata suas personagens, proveniente inclusive da ausência efetiva de um narrador, penetra no romance contemporâneo. (...) A atenção se volta para a superfície dos objetos, (...) num espaço textual que substitui análise por descrição” (EVELINA, 1980, p. 87-88). Eis, por exemplo, como isso aparece em *Panamérica*:

A mala estava entreaberta e eu pensei que eu poderia ter molhado as roupas. Retirei as roupas, mas não estavam molhadas; somente a calcinha do biquíni que ela havia deixado cair no chão estava respingada de esperma. Eu limpei com a toalha o biquíni e verifiquei se o soutien estava molhado, e finalmente a parede. A parede guardava uma marca úmida de suor das costas e das nádegas dela. Eu saí do quarto, apaguei a luz e entrei no banheiro iluminado. Lavei o rosto e joguei a toalha na pia. Eu apontei para o fina da praia onde estava situado o rochedo e eu e ela continuamos caminhando. O céu azul servia de fundo para o rochedo que penetrava no mar. Eu e ela subimos no rochedo e descemos a longa pedra que se introduzia inclinada na água do mar. A espuma branca explodiu para o alto batendo no rochedo. Eu mostrei para ela um grupo de pedras escuras e disse que lembrava o excremento de um animal. Eram pedras escuras e verdes que se amontoavam umas sobre as outras. A água verde do mar deslizava sobre as pedras escuras, penetrava nos cantos das pedras e escorria retornando para o mar. Marilyn Monroe pediu o maço de cigarros e eu o retirei do calção enquanto ela se estendia no dorso da pedra. (PAULA, 2003, p. 66)

Como se vê, os cortes são rápidos e a mudança de cena às vezes acontece no mesmo parágrafo, entre um ponto final e outro, estabelecendo uma correspondência entre o tema do texto (o universo de Hollywood e da cultura de massas cinematográfica) e o aspecto gráfico (a disposição das palavras na página) – que lembra uma fita magnética ou um rolo de filme pela apresentação contínua, graficamente ininterrupta, entre uma cena e outra. De qualquer maneira, muito longe de ser negada por gerações futuras como se fosse um traço

caricato de época, a influência do cinema nas letras foi sendo preservada, medida e refinada ao longo de todo o século, deixando seu rastro inclusive em um romance como *Cidade de Deus*, em que, de modo geral, as personagens não apresentam grande densidade psicológica ou individualidade complexa: cumprem mais a função de “personagens-tipo”, favorecendo a velocidade da ação e dos acontecimentos externos, também em corte-montagem rápidos. No livro de Paulo Lins, há um crescendo acelerado no ritmo da trama, e esse efeito é explorado pela fragmentação cada vez maior da narrativa – como no cinema, onde a edição em fragmentos costuma dar a sensação de vertigem, confusão e velocidade²³. Entretanto, ao contrário de *Panamérica*, a influência cinematográfica em *Cidade de Deus* não possui caráter “conceitual”, em que o literário é trabalhado como comentário paródico dos procedimentos da narrativa fílmica, dando ao texto as próprias características de seu objeto (o cinema e a indústria da cultura). Enquanto o texto de Zé Agrippino lembra o próprio rolo de filme em que a sucessão de imagens vai sendo impressa pela maquinação industrial, o de Paulo Lins traz do cinema o ponto de vista externo da câmera filmadora que, bem localizada, é capaz de testemunhar e registrar a realidade, adicionando uma camada de sentido documental ao trabalho artístico. Esse aspecto insinua-se de maneira tão potente em *Cidade de Deus* que acabará, de fato, sendo explorado em sua adaptação fílmica pela transformação da personagem Busca-Pé (o fotógrafo) em narrador de um relato que passa a ser explicitamente conduzido pela via do testemunho que o domínio da técnica fotográfica possibilita.

São cinematográficos, também, os efeitos de sonoplastia utilizados pelos Racionais MC's em suas canções para produzir a sensação de imersão realista do ouvinte no cenário das narrativas, seja pelo uso de onomatopeias vocais ou pela reprodução mecânica de sons ambientes (ruídos urbanos, tiros etc.). O rap, na verdade, no que diz respeito à reprodução mecânica de sons previamente encontrados no mundo (à moda do “ready-made”), é um caso interessante e que gera a necessidade de uma distinção importante: mesmo que o procedimento base do rap se dê pelo uso de *samples*²⁴ da indústria fonográfica como material musical sobre o qual o MC fará suas rimas, isso raramente resulta em uma “citação” do material anterior. Veja-se, como exemplo contrário, o que costuma acontecer no tropicalismo quando os músicos resolvem se utilizar do trabalho de outrem: quando Caetano Veloso aparece cantando, no fundo da voz de Gal Costa em *Baby*, os versos de *Diana*, de Paul Anka,

²³ Veja-se o apontamento de Vilma Arêas: “Lins nos diz que procurou usar na primeira parte orações mais longas e mais estiradas, enquanto no último Livro chega a haver mais fragmentos que número de páginas. (...) O Livro de Inferninho tem 93 fragmentos e 194 páginas, o de Pardalzinho, 148 fragmentos e 183 páginas, e o de Zé Miúdo 202 fragmentos e 169 páginas” (ARÊAS, 2007, p. 583).

²⁴ E o que é o *sample* se não uma possibilidade aberta pelas mídias digitais no campo da música?

onde se reconhece a letra e a melodia da canção citada, o aparecimento da canção anterior remete o ouvinte a tentar buscar algum sentido ou relação entre ambas, algum jogo de significados. O mesmo acontece em *Enquanto seu lobo não vem*, em que Rita Lee e Gal Costa repetem, ao fundo da voz de Caetano Veloso, a melodia e a letra de um verso da canção *Dora*, de Dorival Caymmi. No caso do rap, por outro lado, o uso dos *samples* de outras músicas não busca estabelecer qualquer relação (seja qual for, de adesão ou subversão) de sentido entre a música nova e a antiga. É apenas o fundo musical sobre o qual o MC canta, e mesmo quando a citação ocorre de fato na letra e na melodia, a escolha do *sample* de fundo continua sendo feita com base na adequação sonora ao canto, não por qualquer jogo de referências ocasionado pela amostragem. É o que acontece com o *sample* de *Ikes' rap 2*, de Isaac Hayes, na abertura de *Sobrevivendo no Inferno*. Se a letra e a melodia cantadas na faixa de abertura são uma citação quase na íntegra de *Jorge de Capadócia* (Jorge Ben Jor, 1975), dando um sentido conceitualmente litúrgico à abertura do disco, o *sample* de Hayes não cumpre nenhuma outra função a não ser a de possuir a mesma progressão harmônica da canção de Jorge Ben, o que faz com que a inserção da melodia de uma música encaixe na harmonia da outra. No fim das contas, o *Jorge da Capadócia* dos Racionais acaba sendo nada mais que uma versão arranjada em estilo rap (através do uso de *samples*) da canção de Jorge Ben Jor.

A passagem para o século XXI

d.2) Apesar da inserção social crescente, a relação problemática entre cultura, globalização e indústria não deixou de preocupar os pensadores brasileiros nas décadas que se seguiram. Renato Ortiz, por exemplo, chega a sugerir que a indústria cultural é uma instituição com características disciplinadoras (num sentido foucaultiano), que enrijece a cultura (2001, p. 148). Essa posição de Ortiz²⁵, é claro, insere-se numa tradição já estabelecida de crítica cultural iniciada por Theodor Adorno na década de 1940, que criou o termo “indústria cultural” e que a via como um espaço autoritário, hierárquico, homogeneizante e altamente controlador. Sua preocupação com a homogeneização das massas, com o uso político das técnicas para coagir as multidões (em regimes fascistas, especialmente), e com a anulação das subjetividades no contexto técnico das comunicações modernas, pode ser percebida em excertos altamente esclarecedores como este:

²⁵ Cabe lembrar que a primeira edição de *A moderna tradição brasileira* é de 1988.

A passagem do telefone ao rádio separou claramente os papéis. Liberal, o telefone permitia que os participantes ainda desempenhassem o papel do sujeito. Democrático, o rádio transforma-os a todos igualmente em ouvintes, para entregá-los autoritariamente aos programas, iguais uns aos outros, das diferentes estações. Não se desenvolveu qualquer dispositivo de réplica e as emissões privadas são submetidas ao controle. Elas limitam-se ao domínio apócrifo dos “amadores”, que ainda por cima são organizados de cima para baixo. No quadro da rádio oficial, porém, todo traço de espontaneidade no público é dirigido e absorvido, numa seleção profissional, por caçadores de talentos, competições diante do microfone e toda espécie de programas patrocinados. Os talentos já pertencem à indústria muito antes de serem apresentados por ela: de outro modo não se integrariam tão fervorosamente. A atitude do público que, pretensamente e de fato, favorece o sistema da indústria cultural é uma parte do sistema, não sua desculpa. (...). Uma explicação que se aproxima mais da realidade é a explicação a partir do peso específico do aparelho técnico e do pessoal, que devem todavia ser compreendidos, em seus menores detalhes, como partes do mecanismo econômico de seleção. (ADORNO e HORKHEIMER, 1985 p. 100 – 101)

A herança (ou semelhança) da tradição Adorniana/Frankfurtiana também pode ser percebida no pensamento de outro intelectual brasileiro, Milton Santos, quando, no já citado *Por uma outra globalização* (2000), denuncia o caráter de “fábula” do discurso das mídias de massa internacionais, que serviria para esconder a realidade perversa sobre a exclusão experimentada por populações não-beneficiárias do processo “globalitário”. Mas, ao contrário do contexto de formulação da crítica de Adorno (década de 1940), que era o contexto de consolidação de uma indústria da cultura na Europa, Milton Santos, na passagem para o século XXI, contempla um horizonte de mídias distinto, e que pode remeter, em sua leitura, a prognósticos/esperanças melhores: a hipótese de uma “revanche da periferia” baseia-se na possibilidade crescente que Milton Santos percebeu de que as populações periféricas pudessem valer-se subversivamente das técnicas de massa, por conta de seu (das técnicas) progressivo barateamento e disponibilidade doméstica, o que significaria a possibilidade inédita da amplificação da voz dos segmentos populares marginalizados, que passariam a poder produzir e divulgar seus próprios discursos, inserindo-os no sistema oficial da cultura.

Tal “revanche”, como uma reação ao controle e à homogeneização da cultura produzida pelas mídias massivas nas mãos da indústria cultural, pode efetivamente ser verificada no Brasil do período imediatamente posterior à publicação do livro de Milton Santos, quando a insurgência de formas de coletividades culturais marginalizadas adquire grande importância como fato estético, político, sociológico e cultural no país. Foi através de ferramentas técnicas de massa e na forma de confrontação ao domínio cultural hegemônico que autores como Ferréz (e outros das periferias das grandes metrópoles brasileiras) realizaram suas produções e incitaram seus pares.

O manifesto *Terrorismo literário*, de Ferréz, é um bom exemplo do que está sendo dito. Ao afirmar, por exemplo, que o Brasil é “um país colonizado até os dias de hoje, onde a maioria não tem representatividade cultural e social” (FERRÉZ, 2005, p.11), e falar em “representar o grito do **verdadeiro** povo brasileiro” (p. 11, grifo meu), além de posicionar-se “contra a massificação que domina e aliena cada vez mais os assim chamados (...) de ‘excluídos sociais’” (p. 11) e querer se “certificar de que o povo da periferia/favela/gueto tenha sua colocação na história, e que não fique mais quinhentos anos jogado no limbo cultural” (p. 11), o autor está demonstrando sua busca por uma voz calcada no território comunitário contra a massificação da cultura industrializada. E, nessa possibilidade de vozes improváveis, surgem, obviamente, *com* elas e *através* delas, temas, formas e olhares diferentes daqueles a que a literatura brasileira estava acostumada. É comum, nesse período, a reivindicação de uma fala baseada na experiência pessoal que redundava mais das vezes numa dicção de relato ou testemunho, principalmente sobre a marginalidade social e econômica, sobre a violência urbana, o tráfico de drogas, o preconceito e, ainda, explorando as rimas e a musicalidade do *rap* – que, a essa altura, já havia sido consagrado no mercado fonográfico nacional principalmente através dos Racionais Mc’s.

Assim, a digitalização das mídias e a facilitação da circulação digital de dados foram responsáveis por baratear e popularizar certos instrumentos úteis ou até indispensáveis para o trabalho artístico (ex: software de edição de texto, áudio e/ou vídeo, câmera fotográfica e filmadora digitais, impressão computadorizada, etc.), inclusive facilitando a distribuição/circulação dos trabalhos. Além disso, não se pode perder de vista as transformações possibilitadas pelo aparecimento da internet nesse horizonte, com sua forma cultural específica, a “cibercultura” – que, desde a década de 1990, vem abrindo espaço a todo um novo universo de vivências e práticas. Sobre isso, cabe nos determos um pouco nas ideias de Pierre Lévy.

Em *Cibercultura* (2010, edição original de 1997)²⁶, Pierre Lévy dedica-se a debater as características do ciberespaço (então nascente) e vislumbrar algumas transformações que essa

²⁶ Encontrei *Cibercultura* por acaso durante um passeio à Feira do Livro de Porto Alegre no ano de 2016. Comprei o livro por mera diletância intelectual, sem vislumbrar qualquer possibilidade de relação com esta pesquisa, que estava em seus momentos iniciais. Poderia ter sido mais um desses livros que compramos por empolgação momentânea e, por falta de tempo, ficam na prateleira para sempre sem nunca serem lidos; mas, nas férias de verão do mesmo ano, debruçei-me sobre ele e logo fiquei encantado pelas possibilidades que abriu em meu horizonte, tanto em relação à minha própria produção artística quanto nas reflexões de meu trabalho acadêmico. Foi um daqueles bons momentos em que o acaso proporciona encontros interessantes e altamente reveladores. O amadurecimento desta Tese deve muito às ideias que surgiram durante a leitura desse livro, embora seja pouco citado aqui. A oficialidade dos trabalhos acadêmicos tende a menosprezar a importância dos textos e experiências que amadurecem o olhar e a sensibilidade do pesquisador sem que, por um motivo ou outro, acabem sendo citados explicitamente ou entrando nas Referências. Na minha opinião, isso transforma os

nova realidade comunicativa poderia gerar em nossa relação com a sociedade, a cultura, a arte, a política etc. Para ele, as promessas do ciberespaço como alternativa às mídias de massa derivariam justamente de sua (do ciberespaço) característica descentralizadora:

Um dos principais significados da emergência do ciberespaço é o desenvolvimento de uma alternativa às mídias de massa. Chamo de mídias de massa os dispositivos de comunicação que difundem uma informação organizada e programada a partir de um centro, em direção a um grande número de receptores anônimos, passivos e isolados uns dos outros. Imprensa, cinema, rádio e televisão clássicos são os representantes típicos dessas mídias. Ora, o ciberespaço não apresenta centros difusores em direção a receptores, mas sim espaços comuns que cada um pode ocupar e onde pode investigar o que lhe interessar, espécies de mercados da informação onde as pessoas se encontram e nos quais *a iniciativa pertence ao demandante* (LÉVY, 2010, p. 247).

Qualquer grupo ou indivíduo pode ter, a partir de agora, os meios técnicos para dirigir-se, a baixo custo, a um imenso público internacional. Qualquer um (grupo ou indivíduo) pode colocar em circulação obras ficcionais, produzir reportagens, propor suas sínteses e sua seleção de notícias sobre determinado assunto. (LÉVY, 2010, p. 248)

Isso porque as mídias de massa, por possuírem um centro difusor que deve atingir a totalidade dos receptores, precisam produzir um “receptor genérico” e, portanto, operam um “fechamento semântico” que é exigido pela descontextualização entre emissão e recepção (LÉVY, 2010, p. 121). É o que ele chama de “universal totalizante”: para atingir a todos (universalização), busca-se o denominador comum (totalização). Mas o ciberespaço, por sua vez, atinge a todos sem precisar de um denominador comum. Sua forma de universalidade se expressa pela interconexão, pelo contato, pela interação geral – e não pela totalidade centralizadora –, abrindo, assim, caminho para que a esfera da cultura seja (será possível?) pautada pela convivência de todos os espaços e momentos, que seja habitada por todas as possíveis formas de temporalidades distintas.

Tudo isso tem aberto uma série indefinida de possibilidades para a literatura e a cultura que, por sinal, já podem ser inclusive constatadas em diversos fenômenos concretos. Um deles é o já citado processo de apropriação das tecnologias de comunicação por culturas periféricas – a “revanche da periferia”, de Milton Santos – para enfrentar os discursos culturais hegemônicos que sempre as excluem e dominam²⁷ – considerando que esses discursos culturais hegemônicos não correspondem apenas ao do imperialismo dos Estados

trabalhos acadêmicos em textos com pouca ou nenhuma relação/revelação do processo interno de formação das ideias, conceitos e pensamentos, que possuem muito mais áreas de sombras do que de luz, de influência indireta do que citações diretas, de amadurecimento caótico do que produção disciplinada. Divago...

²⁷ Embora essa constatação em momento algum implique que tal revanche tenha se consolidado ou pareça em vias de se consolidar. Sua efetividade como movimento revolucionário merece análise mais cuidadosa, levando em conta inclusive as reações dos espaços hegemônicos ao aparecimento das vozes periféricas.

Unidos e das potências mundiais, mas também, e talvez sobretudo, ao “colonialismo interno” de um país subdesenvolvido cuja elite, no processo de formulação de uma ideia de si nacional, sempre nega a participação de contingentes populacionais gigantescos. Mas, entre as possibilidades recentes, podemos pensar também na nova forma de circulação das mercadorias culturais, seja através da disponibilização das obras *online* (blogs, livros digitais, redes de compartilhamento, pirataria digital, livrarias e bibliotecas virtuais), seja pela possibilidade de aproximar produtor e receptor através de redes sociais, seja inclusive com os recursos de “vaquinhas virtuais” para a realização de projetos que, de outra maneira, não teriam possibilidades de sair do papel. Pensemos, ainda, nas novas modalidades semióticas que são criadas pelo uso da rede (os “memes”, o “textão” de Facebook), ou naquelas que são alimentadas ou valorizadas pelas especificidades desse tipo de tecnologia (o artigo de opinião, a *Fan Fiction*). Pensemos, também, na literatura que não abriu mão do suporte tradicional (o livro), mas que incorporou elementos do ciberespaço (o *hyperlink*, por exemplo, ou o *QR code*) ao seu texto. E pensemos, por que não, até no advento de sites como o Google Maps, que permite que o leitor “passeie” pelas ruas e estradas de virtualmente qualquer lugar do mundo que porventura esteja sendo palmilhado pelos personagens do livro – estou, por exemplo, relendo *On the road*, de Jack Kerouac, mas desta vez refazendo os passos de Sal Paradise no Google Maps por todas as ruas e estradas por onde ele andou, e posso garantir que é uma experiência de leitura absolutamente distinta, especialmente por demandar uma disposição mais (inter)ativa do leitor. São novidades que mudam completamente nossa relação com o universo do livro, na escrita ou na leitura.

Relendo o que acabo de escrever no parágrafo anterior, dou-me conta de uma situação engraçada: “revanche da periferia” aparece ali associada à ideia de “apropriação das coisas do outro hegemônico” e, simultaneamente, “enfrentamento” em relação à sua hegemonia. Não há nada de errado com o desenho desse movimento; apenas me chamou a atenção para variedades semânticas que abrem um leque de leituras que eu não estava prevendo, mas que se tornam agora inevitáveis de serem mencionadas aqui.

Se, por um lado, a ideia de “apropriar-se” faz pensar na formulação de Michel de Certeau (1998) a respeito da “tática”, a ideia de “enfrentar” remete diretamente ao que Certeau define, em termos de oposição, como “comportamento estratégico”. Para que isso fique mais claro, diga-se que “estratégia”, em Certeau, é o modo de ação hegemônico, dominante, baseado no estabelecimento de uma espacialidade própria a partir de onde se possa operar e visando perpetuar-se; a estratégia, assim, depende de uma “estrutura”, do

estabelecimento de um “próprio”: “não existe espacialidade que não organize a determinação de fronteiras” (CERTEAU, 1998, p. 209).

A ideia de “tática”, por outro lado, reside justamente na ação que “não tem por lugar senão o do outro. E por isso deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como organiza a lei de uma força estranha” (CERTEAU, 1998, p. 100). Assim, a tática é o movimento dos pobres, dos despossuídos, dependendo da oportunidade, da agilidade, da flexibilidade e do imprevisto, explorando as brechas nas estruturas do espaço hegemônico e as ocasiões efêmeras que se apresentem para transformar as coisas em algo também seu. A tática jamais “enfrenta”, jamais se posiciona de frente contra a hegemonia – pois, para isso, precisaria de um espaço próprio a partir do qual tomar essa postura. Não: a tática age sempre nas brechas, nos interstícios do próprio espaço hegemônico que é imposto por essa tal “força estranha”: “ela (a tática) opera golpe por golpe, lance por lance. Aproveita as ‘ocasiões’ e delas depende, sem base para estocar benefícios, aumentar a propriedade e prever saídas. O que ela ganha não se conserva” (CERTEAU, 1998, p. 100).

Mas por que estou trazendo esses conceitos agora? Quais as relações entre “estratégia”, “tática” e a modernização da cultura brasileira no *corpus* de estudo deste trabalho? Se eu não estiver enganado, o leitor certamente perceberá as torções importantes que esse caminho nos abre.

Começamos analisando alguns trechos do famoso discurso de Caetano Veloso, dito aos berros, ao ser vaiado no III Festival Internacional da Canção, em 1968. Suas palavras dizem muito a respeito do *modus operandi* do Tropicalismo:

Eu hoje vim dizer aqui que quem teve coragem de assumir a estrutura de festival, não com o medo que o senhor Chico de Assis pediu, mas com a coragem, quem teve essa coragem de assumir essa estrutura e fazê-la explodir foi Gilberto Gil e fui eu. Não foi ninguém, foi Gilberto Gil e fui eu! Vocês estão por fora! (...) O problema é o seguinte: vocês estão querendo policiar a música brasileira. (...) O que é que vocês querem? Eu vim aqui para acabar com isso! (...) Nós só entramos no festival pra isso. Não é Gil? Não fingimos. Não fingimos aqui que desconhecemos o que seja o festival, não. (...) Nós, eu e ele, tivemos coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas. E vocês? (...) Como é júri? Não acertaram? Qualificaram a melodia de Gilberto Gil? Ficaram por fora. Gil fundiu a cuca de vocês, hein? É assim que eu quero ver. (IDENTIFISIGNIFICADOS, acesso em 24.08.2019)

É fácil perceber como o vocabulário de Caetano Veloso aproxima-se da ideia de tática: “assumir a estrutura do festival com coragem e fazê-la explodir”, “entrar em todas as estruturas e sair de todas” remete justamente à ideia central do conceito de tática, que é a de operar nos interstícios do espaço hegemônico – neste caso, o Festival da Canção, mas poderia ser, também, no caso do tropicalismo em geral, a moral burguesa ou a indústria da cultura, da

qual o Festival certamente faz parte – e, sub-repticiamente, extrapolar esses espaços na forma de um uso pessoal subversivo, não previsto pela estruturação hegemônica (“Gil fundiu a cuca de vocês, hein?”). Ao mesmo tempo, ao acusar os estudantes de esquerda de “policimento”, Caetano os está acusando de agir de maneira totalitária e hegemônica, determinando autoritariamente os limites do espaço cultural cujas fronteiras não deveriam ser ultrapassadas (a música brasileira), e não diferindo, portanto, da atitude do regime militar e do imperialismo aos quais julgavam se opor. E, para terminar, arriscando uma leitura um pouco mais descompromissada e aberta da fala de Caetano Veloso, percebo com curiosidade o fato de que a exortação “vocês estão *por fora*” – uma expressão idiomática que significa algo como “vocês não estão atentos, não estão ‘ligados’, não estão percebendo as coisas” – revela ironicamente que o gesto tático exige sempre que se esteja “*por dentro*” do espaço do outro – assim como o tropicalismo esteve no Festival: agir por dentro, e não a partir de fora – esta é a característica essencial da tática. Portanto: estar atento²⁸, ser ágil e não perder as oportunidades.

De fato, a própria história do tropicalismo parece sublinhar sua dimensão tática: começando pela adesão à antropofagia oswaldiana, cuja ideia central gira justamente em torno de procedimentos poéticos que visem “tornar seu o que é do outro hegemônico”, através da “deglutição cultural”²⁹; passando por sua efemeridade, tendo entrado “em todas as estruturas para depois sair”, sem nenhuma pretensão de preservação, permanência ou estabilidade – lembrando, inclusive, que os próprios tropicalistas encenaram um enterro simbólico do movimento em seu programa televisivo *Divino, maravilhoso*, em 1968³⁰, apenas um ano após a estreia de *Alegria, alegria e Domingo no parque*, marcos iniciais do movimento, no III Festival da TV Record em setembro/outubro de 1967; e, também, pelos procedimentos poéticos de que se valiam, pautados no gosto por chocar e escandalizar, aparecendo frequentemente na forma de “happenings”, e em que as manifestações “se esgotavam no próprio momento da ocorrência sem propor nenhum modelo que preenchesse o vazio resultante” (FAVARETTO, 2007, p. 124).

Tudo no tropicalismo parece apontar para a via de uma operação “micropolítica”, focada em enfrentamentos estéticos e comportamentais que não pretendiam entrar em disputa direta e aberta com o poder institucional estabelecido – o Estado, comandado pelo governo

²⁸ “É preciso estar atento e forte”

²⁹ No capítulo 5 conduzirei um debate mais demorado e aprofundado sobre a questão da antropofagia como método de “hackeamento” cultural – mais que mera “deglutição”. A partir disso, creio que a relação que estabeleço entre “antropofagia” e “tática” ficará mais clara.

³⁰ O programa televisivo semanal dos tropicalistas na TV Tupi foi ao ar entre outubro e dezembro de 1968, até a prisão e exílio de Caetano e Gil em Londres.

militar –, abrindo mão da explicitação objetiva da luta de classes no Brasil e preferindo o trânsito volátil pelas “brechas”, pelos “pontos cegos” das instituições – as regiões “não vigiadas”, embora, como mais tarde acabariam descobrindo na pele, os escândalos frequentes protagonizados pelos tropicalistas em termos comportamentais tenham sido determinantes para sua prisão e exílio. No entanto, Caetano chega a apontar, em algum momento de *Verdade Tropical*³¹, que o fato de serem odiados pela esquerda tradicional fazia com que sentissem certa segurança de que não seriam percebidos como ameaça pelos militares – embora considerassem a si próprios como mais radicais que a própria esquerda: “eu me sentia, em questões para mim fundamentais, muito mais longe do pequeno-burguês do que os meus críticos: eles nunca discutiam temas como sexo e raça, elegância e gosto, amor ou forma. Nesses itens o mundo era aceito tal e qual” (VELOSO, 1997, p. 115 – 116).

Nos anos 1990, por outro lado, com a ascensão do hip-hop enquanto movimento articulado – que vinha montando suas bases e construindo seus espaços desde os anos 1980 –, temos a opção por métodos absolutamente distintos. Os depoimentos fornecidos por integrantes do hip-hop brasileiro ao agitador cultural Alessandro Buzo em seu livro *Hip-hop: dentro do movimento* dão notícia de um movimento que foi (e segue sendo) pensado e planejado a médio e longo prazo, quase como quem planeja uma revolução. Por exemplo: “acabou a época de fazer na raça, sem calcular as ações e objetivos. Estamos no momento do estudo, da estratégia, do aprender a negociar. Somente por amor não iremos alcançar mais do que já alcançamos” (depoimento de Markão II em: BUZO, 2010, p. 53). Ou:

os problemas da violência, da educação, não só no Brasil como no mundo, só aumentam, o que faz com que eu pense que o hip-hop tem um papel fundamental na política mundial nos próximos anos. A força do hip-hop é muito grande, e eu vejo como um dos poucos movimentos globais que podem pressionar a política mundial por melhorias do planeta. Assim como no Brasil, em todo o mundo o exército do hip-hop só cresce, e seus artistas têm forte influência na sociedade, todos juntos, pode ser utópico, mas tem a força para mudar o curso da história (depoimento de Alexandre de Maio em: BUZO, 2010, p. 110).

“Estudo”, “estratégia”, “cálculo”, “objetivos”, “exército”, “pressão”, “influência”: o vocabulário é claro e aponta diretamente para uma dimensão de antecipação das atitudes, disputa por espaço e vontade de permanência. A ideia que mobiliza o hip-hop brasileiro é aquela da construção de um espaço próprio, estratégico, a partir do qual se possa delimitar regiões de influência e áreas de atuação e estabelecer um sistema (paralelo ao hegemônico) de

³¹ *Verdade Tropical* é um livro bem grande e não estou conseguindo encontrar essa passagem breve no meio de tantas páginas. No entanto, tenho certeza que li Caetano falando sobre isso em algum lugar.

onde se possa atacar de frente as instituições oficiais – ou, inclusive, quando for conveniente, fazer parcerias com elas, porém sempre com alertas de cuidado para evitar a assimilação, que descaracterizaria o movimento³². É o caso da relação estreita que o hip-hop estabeleceu com o governo federal durante as presidências do Partido dos Trabalhadores, por exemplo, em que criaram inclusive um prêmio, com financiamento público via edital, chamado Prêmio Cultura Hip-Hop, e que em sua primeira edição (2010) contou com um investimento de R\$ 1,7 milhão em prêmios. Mas, antes da conquista do apoio do poder público, o movimento já estava articulado e atuante o suficiente para conseguir organizar seus próprios eventos desse tipo, como o Prêmio HútuZ, lançado no ano 2000 pela idealização de um dos principais agitadores culturais das periferias brasileiras, Celso Athayde, da CUFA (Central Única das Favelas) – uma organização de classe fundada em 1999 e que atua no sentido de garantir espaço de articulação entre habitantes das periferias das cidades brasileiras, especialmente nas áreas de educação, esportes e cultura.

A CUFA é um exemplo bastante expressivo entre muitos da sociedade civil periférica que surgiram associados ao movimento hip-hop. Em Morro Agudo, Nova Iguaçu/RJ, o rapper Dudu de Morro Agudo fundou o Espaço Enraizados, um “quilombo cultural” que atua diretamente na comunidade e adquiriu tanta visibilidade que seu website³³ chegava a somar 600 mil acessos por mês no ano de 2010 (BUZO, 2010, p. 181) – além de possuir laços estreitos com outras instituições de hip-hop em diversos países do mundo. A articulação direta com a comunidade se dá em vários níveis, tendo em vista que o Enraizados conta com estúdio para gravações musicais, biblioteca, telecentro para inclusão digital, loja, lanchonete, além da organização de saraus, atividades culturais e esportivas e diversos cursos e formações gratuitas. A rapper Revolta Feminina, que faz parte do Enraizados, avaliava assim, em 2010, o estágio de desenvolvimento do hip-hop no Brasil:

³² A preocupação do pessoal do hip-hop com a identidade do movimento é uma constante, e a manutenção de relações vagas ou estreitas com as instituições oficiais/hegemônicas nem sempre é bem vista. O rapper MV Bill, por exemplo, foi duramente criticado por fãs e pelo pessoal do movimento ao aparecer em programas da rede Globo – foi chamado de “vendido”. A postura esperada de um membro do hip-hop seria mais a de recusa ou, no mínimo, cuidado com esse tipo de relação, como é o caso de Ferréz – que, como lembra Heloísa Buarque de Hollanda, chegou a recusar uma bolsa para estudar literatura numa universidade estadunidense e também a venda dos direitos de *Capão Pecado* para o cinema nos EUA. A respeito desses episódios, o escritor teria dito o seguinte: “escrevo para ser lido pela minha comunidade. Meu lugar é aqui. Minha guerra é essa” (Disponível em: <http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/literatura-marginal/>. Acesso em 19.08.2019). Um caso ainda mais emblemático é o dos Racionais MC’s que, durante muito tempo, relutavam em dar entrevistas, receber premiações ou divulgar seu trabalho na grande mídia (OLIVEIRA, 2018, p. 21-22).

³³ <http://www.enraizados.org.br>. Além do website, o Instituto Enraizados mantém um portal de notícias sobre o universo Hip-Hop: <http://www.enraizados.com.br/>.

(...) nunca na história deste movimento aqui no Brasil se recebeu tanto apoio institucional e até mesmo financiamento para projetos ligados ao hip-hop. Hoje fazemos encontros nacionais, publicamos livros, fazemos filmes, oficinas, shows com verbas públicas, de instituições privadas nacionais e internacionais. Formamos lideranças que hoje são pessoas públicas que influenciam com seus textos, teses, músicas, imagens, filmes muitas pessoas dentro e fora do Brasil. Produzimos a nossa própria mídia e ainda temos espaço na mídia de massa, produzimos e comercializamos os nossos próprios CDs, roupas, livros, festas. (depoimento de Revolta Feminina em BUZO, 2010, p. 235-236)

A essas iniciativas poderíamos juntar ainda várias, como a Cooperifa (desde 2001), de Sérgio Vaz, a 1daSul (desde 1999), de Ferréz, e o Sarau do Binho (desde 2004), em São Paulo – e outras em todas as regiões do país. Além das pontes que buscam construir entre o movimento hip-hop e as comunidades de periferia pela consolidação de um espaço próprio para convivência, articulação, mobilização e enfrentamento, as iniciativas citadas possuem em comum o fato de terem sido fundadas na passagem para o século XXI e, quase sempre, usarem a internet como plataforma importante de articulação com parceiros de outras regiões e países. A criação e **manutenção** de canais próprios de comunicação é destacada como de importância estratégica por membros importantes do hip-hop brasileiro, como o próprio Alessandro Buzo³⁴, DJ Cortecertu³⁵ e Alexandre de Maio³⁶, posicionando-se “frente e contra os mecanismos despolitizadores e massificadores da indústria cultural”, nas palavras de Lucía Tennina (BUZO, 2010, p. 292).

Mas as formas desse enfrentamento são bastante diversas daquelas dos tropicalistas: ao invés de optar apenas pela infiltração nos espaços oficiais, centrais, institucionalizados³⁷, o hip-hop busca construir e manter o próprio espaço para fazer dele um lugar seu e a partir do qual possam resistir à verticalidade cultural no Brasil. Parece-me óbvio constatar agora que

³⁴ “(...) sites que fazem um trabalho de não deixar que assuntos passem batidos, que mostram o que muitas vezes a grande mídia não se interessa em mostrar.” (BUZO, 2010, p. 96).

³⁵ “Os sites e blogs especializados em hip-hop cumprem um papel importante na cena. É através desses veículos que a maioria das pessoas baixa novas músicas, conhece a história do movimento, os lançamentos e atividades dos artistas, shows, palestras, eventos de dança, mostras literárias, saraus, debates etc.” (depoimento de DJ Cortecertu em BUZO, 2010, p. 98).

³⁶ “Com certeza hoje a internet é o meio em que mais o hip-hop tem espaço. Na mídia impressa as portas são mínimas, como a revista *Raça* ou o jornal *Agora*. Na televisão são poucos programas especializados no Brasil, e só na TV pública. No rádio, as comunitárias perderam a força, programas são poucos e a única rádio que toca rap brasileiro é a 105 FM. Então a internet, um meio de divulgação que não exige um investimento alto, se tornou a forma mais viável de se divulgar nossa cultura. Hoje na net todos têm importância. Junte os sites, os blogs, o Twitter, o Orkut, o Facebook, temos uma grande rede de comunicação hoje (...). O rap brasileiro ainda é muito carregado de protesto, de denúncia, não se encaixa na música ‘feliz’ que está na mídia. É um produto ainda ‘indigesto’ pra indústria da música” (depoimento de Alexandre de Maio em BUZO, 2010, p. 109).

³⁷ Pois a ideia de “infiltrar-se” também está presente em certas passagens do hip-hop. Lembro, por exemplo, da célebre frase que epigrafeia *Capão Pecado*, de Ferréz: “querido sistema, você pode até não ler, mas tudo bem, pelo menos viu a capa” – onde, ao mesmo tempo que possui um tom de afronta, também orgulha-se de estar transitando em espaços restritos/privilegiados (as livrarias). Outro exemplo é a prática do grafite, especialmente no caso das “tags”, que são as assinaturas estilizadas dos grafiteiros e que funcionam como registros e indícios do trânsito de seu autor pela malha urbana.

boa parte dessas diferenças derive das próprias formas possíveis de relação de cada uma dessas gerações com os horizontes de mídia disponíveis em suas épocas. Se, por um lado, os tropicalistas precisaram entrar no sistema técnico na forma de “empregados”, sendo contratados por gravadoras ou redes de TV – que eram as proprietárias dos meios de produção e difusão cultural de massa (inacessíveis à população) –, no fim das contas usufruindo dos meios sem nunca tomarem posse verdadeiramente deles³⁸, o movimento hip-hop pôde, através do barateamento das tecnologias digitais e do advento da internet, operar as técnicas de feitura e distribuição a partir do lado de fora da grande mídia, desegemonizando (sempre relativamente, é claro) o controle dos meios de comunicação. Essa diferença é crucial: os tropicalistas, por não poderem deter os meios de produção, precisavam sempre operar no território hegemônico dos que detinham; o movimento hip-hop não: a questão da propriedade hegemônica dos meios de comunicação já não desempenhava, no início do século XXI, papel tão decisivo na circulação da informação de larga-escala como em fins dos anos 1960. Portanto, não precisaram operar no interior do território hegemônico – embora isso às vezes tenha ocorrido: puderam – e cabe lembrar que isso não é uma característica inerente aos meios, mas uma *opção* protagonizada por seres humanos que lhes dão uso –, puderam constituir um espaço próprio de operações para si.

Essa literatura não fornece apenas um repertório de técnicas literárias, mas transforma-se em uma ferramenta para a organização da vida individual e coletiva, uma “estratégia de ação”, ultrapassando a concepção estabelecida de literatura como bem espiritual, fonte de “ilustração” e prazer desinteressado. Assim, trata-se de uma produção com repercussões não apenas do ponto de vista estético, pois a literatura é tomada também como um modo de habitar a periferia, o que certamente acrescenta novas perspectivas no campo das investigações literárias. (OLIVEIRA, 2011, p. 35)

É claro que entre a tropicália e o hip-hop outros movimentos surgiram que fizeram uso alternativo das técnicas para propor novas formas de relação e organização no interior do sistema cultural no Brasil. Um exemplo é o movimento punk, especialmente paulista, dos anos 1980 e início dos 1990 e sua “parceria” com as máquinas fotocopadoras para confecção de fanzines e com as fitas K7 para gravações musicais caseiras; outro exemplo, tido na minha argumentação como uma espécie de “epílogo” do tropicalismo, é o da geração marginalista do início dos anos 1970, que incluía não apenas a reprodução mimeografada de livrinhos de

³⁸ “O trabalho dos tropicalistas não fazia distinção, assim, entre o emprego das técnicas, tornadas possíveis pela situação industrial e o envolvimento comercial, e a crítica da sociedade e da produção artística. Não lhes era possível apropriar-se dos recursos eletrônicos e, ao mesmo tempo, separar-se do sistema de produção que lhes oferecia esses recursos” (FAVARETTO, 2007, p. 140 – 141)

poesia, mas também a produção independente de filmes em Super 8³⁹ e em alguns casos até o financiamento independente de discos. No entanto, algumas diferenças devem ser sublinhadas: primeiro de tudo, os aparelhos domésticos que foram incorporados à produção artística passaram por progressivas revoluções técnicas ao longo das décadas que resultaram em seu barateamento e, portanto, disponibilidade crescente a camadas mais baixas da população: do Super 8 ao VHS ao vídeo digital; do vinil ao k7 ao mp3; do mimeógrafo à fotocopiadora e ao blog, os formatos vão ficando cada vez mais baratos, acessíveis e fáceis de replicar e disseminar. A segunda diferença reside justamente neste último aspecto – o da disseminação: a diferença crucial entre o horizonte de mídias da era digital em relação aos momentos anteriores é que ele permite, pela primeira vez, a difusão em massa da informação sem a necessidade do intermediário industrial – as editoras, gravadoras, produtoras, distribuidoras etc. É isso o que possibilita tal acontecimento inédito: a reformulação, em larga escala, do campo cultural brasileiro a partir de iniciativas oriundas das parcelas menos privilegiadas da população – algo que nem a poesia mimeografada, o fanzine fotocopiado, a gravação amadora em K7 ou o filme experimental em VHS ou Super 8 poderiam sonhar, já que sua distribuição, assim como a replicação, dependia de sistemas menos práticos, mais demorados e, frequentemente, estava limitada a uma localização geográfica específica – pela via da distribuição de mão em mão, especialmente, embora o envio por correios também fosse viável. Esses formatos eram, assim, incapazes de competir em igualdade de forças com o grande aparato da indústria da cultura nacional e internacional. Por isso, quando leio no texto de apresentação da coleção *Tramas Urbanas*, assinado pela patrocinadora do projeto, a Petrobras, que “mais do que a internet, a periferia é a grande novidade do século XXI” (BUZO, 2010, p. 5), pergunto-me se a frase não ficaria melhor se fosse formulada de outra maneira: com a internet, a periferia é a grande novidade do século XXI. Sua inter-relação, para mim, é crucial. Através da internet e das mídias digitais, os artistas da periferia puderam operar com alcance de massa sem precisar entrar na indústria de massas, relativizando o

³⁹ O formato Super 8 foi lançado em 1965 pela Kodak como forma mais barata de filmagem visando o mercado familiar para registros domésticos – reuniões de família, viagens etc. Porém, o baixo custo do filme (cinco vezes mais barato que o filme em 16mm e até vinte vezes em relação ao 35mm) e dos equipamentos necessários à produção (câmera, projetor etc.) logo fizeram do Super 8 alternativa para cineastas amadores e/ou independentes das classes intermediárias, que poderiam, com dele, fazer experimentações artísticas sem medo de ter que jogar fora um material muito caro. No Brasil, o uso do Super 8 está muito associado às películas independentes dos anos 1970, cuja feitura bastante peculiar lhes rendeu o apelido, por Haroldo de Campos, de “terrir”: filmes que apresentavam elementos do terror clássico do cinema norte-americano misturados com o kitsch, o cafona e o erotismo cômico das chanchadas nacionais – numa estética do grotesco que assimilava o ar de deboche advindo do recém-finado tropicalismo. Alguns exemplos clássicos do terrir brasileiro em Super 8 são: *Terror da vermelha* (1971-72, Torquato neto); *Wampirou* (1974, Lygia Pape); *A múmia volta a atacar* (1972, Ivan Cardoso); *Nosferatu no Brasil* (1971, Ivan Cardoso).

controle do campo cultural e artístico. É justamente aí que reside o potencial da literatura periférica, como parte do movimento hip-hop, de acrescentar “novas perspectivas no campo das investigações literárias” (OLIVEIRA, 2011, p. 35):

(Walter) Benjamin volta-se (...) para as funções da obra no interior das relações literárias de produção de uma época, em que não importam as opiniões e convicções políticas defendidas pelo escritor, pois não reside nelas, em si, o potencial transformador da arte. Como produtor, a tarefa do escritor não é a de propor uma renovação “espiritual” com suas obras, e sim uma renovação técnica, uma reestruturação de certos institutos e instituições, refuncionalizando as formas artísticas, para que elas não se transformem em simples artigos de consumo, sem interferirem nos meios de produção e nos modos de participação do público nessa esfera. A maneira orgânica como os escritores da periferia articulam o seu fazer literário com a própria experiência de viver no espaço periférico demonstra o alcance teórico das ideias de Benjamin, mesmo em outro contexto e condições bastante específicas (OLIVEIRA, 2011, p. 35)⁴⁰

Grosso modo, o que temos, então, nesses 30 anos que separam a tropicália do auge do hip-hop no Brasil é uma passagem progressiva de uma produção artística que se percebia como revolucionária por criticar o sistema “a partir de dentro” e outra que possui as condições (inclusive de origem socioeconômica) de fazê-lo “a partir de fora”. A diferença entre as duas circunstâncias não é pouca, e pode ser reparada com grande facilidade na obra dos artistas implicados nelas: para ficar apenas no caso da canção, é evidente o quanto, ao longo de sua carreira, Caetano Veloso e Gilberto Gil precisaram, seja por vontade pessoal de experimentação ou por necessidade constante de adequação ao mercado, estar sempre ajustados às sonoridades e ritmos de cada momento: os timbres e o rock estilo Beatles ou Jimmy Hendrix dos anos 1960/70, com algumas incursões no experimentalismo ou no “prog rock”; o disco/soul do fim dos 1970; o pop, o BRock e os timbres eletrônicos de sintetizadores dos anos 1980 (além do Reggae, no caso de Gilberto Gil); o axé da década de 1990; alguns “beats” de hip-hop nos anos 2000, com aventuras pelo “indie rock” (Caetano) mais pro fim da década... É claro que é muito delicado tentar delimitar a musicalidade de dois músicos tão complexos e mutantes em rótulos tão taxativos, mas faço isso para mostrar que, por mais autênticos que tenham permanecido ao longo de toda sua carreira, ambos estiveram constantemente se alimentando de novas referências estéticas possibilitadas pelo mercado – e frequentemente afinados com aquelas que estivessem mais ao gosto do público em cada momento. O caso dos Racionais MC’s não poderia ser mais diferente: apesar de um aprimoramento estético progressivo de um disco para outro, sua música possui uma linha

⁴⁰ O texto de Walter Benjamin que Rejane Pivetta de Oliveira está comentando aqui é *O autor como produtor*, de 1934, disponível em português em: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas: volume 1. São Paulo: Brasiliense, 1985, pp. 120-136.

mestra muito clara, uma identidade evidente e inegável: trata-se sempre e reconhecivelmente de música rap.

Esse caráter mais “permanente”, ou “duradouro”, do estilo dos Racionais não teria algo a ver com o fato de que, ao não dependerem de contratos com grandes gravadoras, acabam ficando livres das flutuações da moda e do gosto no mercado fonográfico? Ao mesmo tempo, o fato de terem construído coletivamente esse espaço próprio, delimitado e seu, no sistema da cultura brasileira, que é o hip-hop, garante que tenham público constantemente interessado em seu trabalho – que nem por isso tornou-se acomodado, muito pelo contrário!

Mas o que me preocupa neste momento é que, apesar das evidentes consequências positivas que venho listando, acontecimentos recentes me fazem reposicionar meus questionamentos a respeito do caráter democratizante da internet e das mídias digitais no século XXI: ainda é possível, inundados por “fake news”, produção e difusão de desinformação em massa – e pelas próprias massas! –, revertendo completamente o progressismo político das últimas décadas no Brasil e em boa parte do mundo em benefício de um conservadorismo obscurantista alçado ao poder por resultados eleitorais expressivos – ainda é possível, nesse contexto, perceber com otimismo, assim como percebia Milton Santos e como tem sido o tom desta Tese até aqui, enfim, ainda é possível perceber com otimismo o advento da popularização do acesso aos meios de informação de massa? A possibilidade de uma globalização utópica de Milton Santos parece ter dado lugar a pesadelos nacionalistas distópicos que, ao invés de realizar finalmente os ideais humanistas do iluminismo, como imaginou, por sua vez, Pierre Levy (o “universal sem totalidade”) em relação à cibercultura, atiram-nos todos os dias mais fundo no buraco dos neofascismos autoritários, totalizantes, xenófobos e, quem diria, de ampla aceitação popular e circulação desavergonhada na rede, de forma talvez mais intensa e numérica que nos meios tradicionais e hegemônicos costumeiramente financiados pelo capital. É uma questão nova, importante e urgente, que lamento não possuir as ferramentas necessárias para responder agora de maneira adequada.

e) Assim, o papel de uma história da literatura focada em sua relação com as tecnologias de comunicação seria o de observar como, ao longo do tempo, determinadas infraestruturas podem ser apropriadas por correntes culturais que, no mesmo movimento, transformam o significado social dessas infraestruturas e estimulam sua evolução técnica e organizacional, conforme afirma Pierre Lévy ao demonstrar o exemplo dos correios (2010, p.

127)⁴¹. Mas não apenas isso: é muito importante, também, pensar de que maneira as mídias oferecem possibilidades artísticas e culturais específicas que acabam resultando em opções estéticas e formais diferenciadas, sem nunca serem separadas de suas consequências sociais.

Segundo Pierre Lévy, “a qualidade do processo de apropriação (ou seja, no fundo, a qualidade das relações humanas) em geral é mais importante do que as particularidades sistêmicas das ferramentas, supondo que os dois aspectos sejam separáveis” (2010, p. 28)⁴². A tarefa, assim, do historiador da literatura que adote uma perspectiva tal como a sugerida aqui deve ser justamente a de levantar e investigar hipóteses sobre a forma desses processos de apropriação, tentando sempre reconstruir a série de contingências de cada período, a série de possibilidades que foram abertas e as que foram ou não concretizadas – da mesma forma que deve, sempre, indagar-se por vias de *que* e de *quem* essas concretizações ocorreram ou não. Deve-se, também, buscar localizar as técnicas comunicacionais enquanto *um dos* sistemas que participam da História, articulando-o com os processos em curso nos outros sistemas. Para realizar ao menos um pouquinho disso, devo proceder ainda a algumas investidas em conceitos-chave para a reflexão das relações entre técnica, sociedade e estética no Brasil da segunda metade do século XX e na passagem para o século XXI. Então, no próximo capítulo, tentarei abordar esses conceitos e nos aproximar um pouco mais do caso da indústria cultural brasileira e sua inserção no mercado internacional de bens simbólicos e produtos culturais, o que deverá elucidar alguns pontos importantes para o andamento deste trabalho.

⁴¹ A história dos correios é a seguinte: “A partir do século XV, alguns estados europeus implantaram sistemas de correio a serviço do governo central. Essas redes de comunicação serviam para receber notícias recentes de todos os pontos do reino e para enviar ordens o mais rápido possível. Tanto no Império Romano como na China, o correio jamais serviu para qualquer outra coisa. No entanto, a verdadeira inovação social, a que afetou as relações entre as pessoas, só iria chegar no século XVII, com o uso de técnica postal em proveito da distribuição do correio ponto a ponto, de indivíduo para indivíduo distante, e não mais apenas do centro para a periferia e da periferia para o centro. Essa evolução resultou de um movimento social que ultrapassa progressivamente o dispositivo inicial centro-periferia” (LÉVY, 2010, p. 126).

⁴² Renato Ortiz pensa na mesma direção: “antes de se banalizar, as conquistas tecnológicas estimulam a imaginação sugerindo ideias fantásticas sobre os homens e a sociedade. Elas têm algo de mágico – Mauss dizia que a magia era a técnica –, de sobrenatural. Isso induz uma interpretação determinista da história, atribuindo-se à tecnologia uma capacidade sensacional. Diz-se assim que a imprensa de Gutenberg ‘cria’ o indivíduo, que a televisão ‘gera’ uma sensibilidade mosaica, o videoclipe ‘molda’ uma consciência fragmentada. O debate encontra-se profundamente comprometido com tais incompreensões. Como se a tecnologia carregasse em si mesma uma ontologia do Ser social. A sociedade seria apenas sua extensão.” (ORTIZ, 2000, p. 64 – 65)

4 A MODERNA TRADIÇÃO BRASILEIRA: GLOBALIZAÇÃO DA CULTURA NA PERIFERIA DO CAPITALISMO

a) Este capítulo cumpre a função de localizar melhor o Brasil da segunda metade do século XX e da passagem para o século XXI na discussão que vem sendo feita até aqui, ao longo dos capítulos anteriores, sobre as relações entre globalização, tecnologias da comunicação, estética e dinâmicas culturais. Para isso, cabe uma divisão em duas partes, a que procederei da seguinte maneira: primeiro, uma breve definição de conceitos que são muito importantes para o andamento deste trabalho – sem, no entanto, preocupar-me em esgotar as discussões sobre eles ou levar a cabo a diversidade de posicionamentos teóricos, metodológicos ou ideológicos que podem suscitar. Comprometo-me, apenas, a dar-lhes as dimensões e o sentido que forem úteis para o debate que estou pretendendo (o que não significa, por outro lado, que não esteja atento às contradições, apenas pretendo resolvê-las em mim mesmo antes de transformá-las em texto, sempre que possível), talvez de forma demasiado sucinta e quase “dicionarizada”. Creio que tal abordagem poderá contribuir no sentido de dar mais agilidade e precisão ao texto, servindo para fixar o anterior e o restante desta Tese em pontos de articulação o mais claro possíveis.

Esses conceitos/pontos de articulação que pretendo definir aparecerão, muitas vezes, em pares: pop/popular, territorialização/desterritorialização, local/global dão notícia, assim, de que a própria coexistência ou oposição entre eles é um traço importante para identificá-los neste debate. Outros, por sua vez, surgem sozinhos: globalização, indústria cultural, revanche da periferia etc. E, assim que estiverem com seus lugares devidamente estabelecidos, darão espaço ao segundo momento deste capítulo, em que, amparado pelas pesquisas de Renato Ortiz, pretendo fazer uma breve revisão da trajetória que inclui o Brasil no “contexto internacional da cultura de massas”, especialmente em seus momentos mais marcantes e decisivos.

b) Parece-me que a maneira mais apropriada de começar esta discussão seja agarrá-la por seu termo mais “amplo”, ou “abrangente”, de onde todos os outros parecem surgir espontaneamente ao mencionarmos seu nome: globalização. Pois, de fato, o pop, a desterritorialização, a indústria cultural etc. costumam aparecer como características da primeira, cumprindo, ao mesmo tempo, o complexo papel de causas e consequências, sempre

difíceis de localizar e separar com exatidão no seio desse processo histórico em curso que é o advento da sociedade global.

Muitas vezes, a globalização é entendida como um processo de encontro e confronto (trocas e resistências) entre unidades espaciais autônomas, cada uma com sua lógica interna e identidade específicas, e que prescindem do global como elemento definidor ou atravessador de si. Ou seja: nessa perspectiva, *o global está sempre fora*, como soma das partes. Mas, de acordo com o raciocínio muito bem construído e embasado de Renato Ortiz, a mundialização só pode existir como tal se for capaz de se enraizar nas práticas cotidianas, locais, operando não como soma, mas como igualdade. Ou seja: é um fenômeno social amplo, que não pode ser descrito como o “encontro” de unidades autônomas e distintas, mas como a própria supressão da ideia de distinção e autonomia:

essa maneira de pensar, análoga àqueles que falam das relações internacionais, aceita a ideia de que a globalização é algo importante, mas é alheia ao núcleo de cada um desses espaços. Daí a insistência em considerá-la, não como movimento de uma sociedade global, mas como resultado de um conjunto de interações. Com isso, evidentemente, preservam-se as identidades das partes, mas o encadeamento do pensamento nos encerra no interior de um dualismo. “Nacional”/“local”, “global”/“nacional”, e “global”/“local” se apresentam como unidades antitéticas. Elas se realizariam no espaço de suas fronteiras, possuindo a capacidade de a) definir sua própria centralidade, e b) contracenar com o que lhes é externo. É isso que nos permite, por exemplo, dizer: o “global” se relaciona com o “local”, ou com o “nacional”, como uma imposição vinda de fora (seja resultado da difusão cultural, seja resultado do imperialismo). O argumento pressupõe a existência de limites claros separando cada um desses territórios. (ORTIZ, 2005, p. 60)

Quando, na verdade:

A totalidade penetra as partes no seu âmago, redefinindo-as nas suas especificidades. Neste sentido seria impróprio falar de uma “cultura-mundo”, cujo nível hierárquico se situaria fora e acima das culturas nacionais ou locais. Raciocinar desta maneira seria estabelecer relações dicotômicas entre os diversos patamares (...), promovendo a razão dualista em escala planetária (oposição entre cultura estrangeira x autóctone, Norte x Sul). O processo de mundialização é um fenômeno social total que permeia o conjunto das manifestações culturais. Para existir, ele deve se localizar, enraizar-se nas práticas cotidianas dos homens, sem o que seria uma expressão abstrata das relações sociais. (ORTIZ, 2000, p. 31)

Ou seja: não se trata de internacional vs. nacional, ou global vs. local, mas do internacional *no* nacional e do global *no* local. Essa posição teórica de Renato Ortiz é importante, pois nos permite pensar o processo de globalização sob a ótica de um “movimento civilizatório”, ou seja: a globalização não é apenas um momento do mundo em que as técnicas facilitam o contato e promovem trocas entre partes heterogêneas, mas o próprio movimento

de criação de uma sociedade global, com suas regras e lógicas internas próprias que abarcam a totalidade das partes, numa civilização única que abrange o mundo inteiro, e com distribuição de poder desigual – organizando-se, claro, em centros e periferias⁴³. Uma das consequências imediatas de se adotar esse ponto de vista é que as tradicionais ideias de “avanço” ou “atraso” das sociedades do todo globalizado deixam de se aplicar com tanta facilidade, pois os diferentes estágios de “desenvolvimento” seriam, na verdade, constituintes estruturais do mesmo processo, facetas da mesma sociedade⁴⁴. Ou seja: não se pensa mais em termos de diferenças entre “sociedades que participam do todo”, cada uma delas mais longe ou mais perto do destino final que é a obtenção do “desenvolvimento” (e a redenção histórica), mas sim em termos de desigualdades dentro de uma grande (e única) sociedade global que precisa do subdesenvolvimento da periferia para garantir o desenvolvimento dos lugares centrais, e em que o “desenvolvimento” é um privilégio restrito, não uma meta a que todos ascenderão. Assim, torna-se impossível separar esse raciocínio do debate em torno da ideia de uma homogeneização da cultura, que surge com força na bibliografia sobre a globalização: se o mundo inteiro está participando do mesmo movimento histórico-civilizatório, então ele tornou-se uma sociedade homogênea mundial?

Sim e não.

Sim, porque de fato cria espaços de reconhecimento cultural comum em escala planetária (espaços físicos, como os “não-lugares”, de Marc Augé, ou simbólicos, como o “imaginário internacional-popular”, de Renato Ortiz), em que a compreensão, participação e uso do espaço e da cultura não estão condicionados às origens geográficas. Mas também não,

⁴³ Nesse sentido, quando me deparo com uma afirmação como esta: “é certo que a autonomia cultural não está na recusa frontal de ‘olhar para fora’, mas na capacidade crítica desse olhar” (2006, p. 84), de Tania Franco Carvalhal, refletindo sobre a antropofagia oswaldiana e a descolonização literária, ocorre-me questionar se, hoje, no grau de avanço de internacionalização em que o mundo se encontra, já não estamos num ponto em que “olhar para fora” é, em grande medida, o mesmo que “olhar para dentro”? Ou seja: existe um processo fora e outro dentro? Ou estamos sempre, ao olhar para qualquer lugar, acessando algo de uma dinâmica total que habita cada uma das partes no âmago mais profundo de seu processo de realização – e com papéis claramente definidos nessa dinâmica?

⁴⁴ Gosto muito das reflexões de Roberto Schwarz, que revelam as consequências de se adotar esse ponto de vista no sentido da crítica literária: “digamos então que as ideias modernas entre nós estavam numa constelação prática *sui generis*, que era tanto uma feição própria como uma característica do presente mundial, de cuja ordem assimétrica decorria mais ou menos diretamente *e a qual expressava*. Vale a pena insistir nessa dupla inscrição, pois ela não costuma ser levada em conta. Vocês notaram que nossa explicação partiu de uma peculiaridade corrente do país e em seguida buscou chegar ao movimento contemporâneo do mundo. Se for conduzido de maneira convincente, esse procedimento — que é a dialética em ato — tem o mérito de superar o fosso entre a singularidade nacional e o rumo geral do presente, introduzindo a crítica nos dois termos. A sua vantagem para a reflexão estética é óbvia, pois manda entender o dado local como parte da atualidade em sentido amplo, e não como nota pitoresca, de interesse apenas provinciano. Nesse sentido, a dialética desprovincianiza e desaliena as nossas histórias — e as nossas literaturas — nacionais. Repisando, o dado de observação tem horizonte local, mas o horizonte último da análise é globalizador e ironiza o primeiro, que pode ironizá-lo por sua vez”. (SCHWARZ, 2012, p. 169)

pois, como já afirmei, a globalização é um processo desigual, que possibilita acessos diferenciados ao seu universo de acordo com o grau maior ou menor de privilégio/poder que cada lugar desempenha em sua estrutura (quer dizer: alguns lugares não possuem a mesma “densidade de mundialização” que outros), o que lhes dá pesos distintos; e, além disso, o processo de globalização acontece sobre o solo de culturas tradicionais já estabelecidas, sejam as culturas étnicas que de alguma maneira não foram absorvidas ou folclorizadas pela formação dos estados-nação, sejam as formulações identitárias dos próprios estados nacionais:

[o processo de globalização] não se verifica de modo homogêneo, tanto em extensão quanto em profundidade, e o próprio fato de que seja criador de escassez é um dos motivos da impossibilidade da homogeneização. Os indivíduos não são igualmente atingidos por esse fenômeno, cuja difusão encontra obstáculos na diversidade das pessoas e na diversidade dos lugares. Na realidade, a globalização agrava a heterogeneidade, dando-lhe mesmo um caráter ainda mais estrutural (SANTOS, 2000, p. 142 – 143)

talvez fosse o caso de abandonarmos definitivamente a noção de homogeneização, fartamente utilizada nas discussões sobre a sociedade de massa. A ideia de nivelamento cultural parece ser mais adequada. Ela nos permite apreender o processo de convergência dos hábitos culturais, mas preservando as diferenças entre os diversos níveis de vida. A padronização não é neste caso negada, mas se vincula apenas a alguns segmentos sociais. Um mundo nivelado não é um mundo homogêneo. (...) Lá, onde ela (a modernidade-mundo) se realiza plenamente, a convergência dos comportamentos se impõe. Já nos países a que acostumamos chamar de “em desenvolvimento”, ela confina sua presença a alguns setores da sociedade (ORTIZ, 2000, p. 182)

O que acontece, portanto, na globalização, não é a criação de uma homogeneização, mas o estabelecimento de um padrão cultural em escala global. O padrão, obviamente, age de forma coativa e acaba se tornando a régua de medida da distância das culturas em relação a ele mesmo e das sociedades entre si, dando origem a termos como “primeiro” ou “terceiro mundo”, “subdesenvolvimento” etc.⁴⁵. No entanto, na confluência da constatação dupla de que há sim uma cultura de massas de impulso padronizador, mas que ela faz parte de um mecanismo mais amplo (histórico, político, econômico), produtor de desigualdades que dificultam o acesso a ela mesma, dando à heterogeneidade “um caráter estrutural” – nessa confluência Milton Santos enxerga a possibilidade da emergência de uma nova forma de vida. Através da “revanche da periferia”, é exatamente no ponto cego e contraditório da globalização globalitária e desigual que poderá emergir outra, demográfica e popular:

⁴⁵ Conforme Renato Ortiz: “o juízo ‘o Japão é hoje mais moderno do que os países europeus’ pressupõe um padrão comum partilhado pelas sociedades europeia e japonesa, e obviamente uma defasagem temporal entre elas. Dentro dessa perspectiva, os países já não mais se definirão por suas idiossincrasias, eles serão ‘adiantados’ ou ‘atrasados’, ‘desenvolvidos’ ou ‘subdesenvolvidos’, ajustando seus ritmos ao batimento de uma evolução global”. (ORTIZ, 2000, p. 54)

Uma das consequências de tal evolução é a nova significação da cultura popular, tornada capaz de rivalizar com a cultura de massas. Outra é a produção das condições necessárias à reemergência das próprias massas, apontando para o surgimento de um novo período histórico, a que chamamos de período demográfico ou popular (SANTOS, 2000, p. 143).

c) Faz-se, então, necessário discutir o que, neste trabalho, quero dizer quando uso o termo “popular”, e outro, que escolhi como sua dupla, o “pop”. Para tal, algumas confusões pontuais precisam ser esclarecidas, pois, muitas vezes, se não forem bem delimitados, um termo pode ser tomado pelo outro.

De fato, “pop” é uma abreviação de “popular”, em inglês, e diz respeito à intensa transformação pela qual passava o cotidiano das sociedades anglófonas no pós-guerra, com amplo alcance, atingindo inclusive as camadas médias e baixas da população. É paradigmática a obra *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*, de Richard Hamilton, em 1956, considerada uma das inaugurações do estilo *pop art*, propondo uma colagem de elementos que revelam a nova cara dos lares britânicos na sociedade industrial de massas. Nessa acepção do termo, em que “pop” e “popular” se equivalem, a “popularidade” tem a ver com a qualidade de ser vendável e coroado de sucesso comercial (COMPAGNON, 2010, p. 120), em contraposição a uma acepção mais antiga do termo, que entende o popular como próprio das classes mais baixas – e que às vezes é investido de significação enfrentadora do “elitismo estrangeirista”, como quando Chico Buarque e Paulo Pontes, no prefácio ao texto da peça *Gota d'Água*, escrevem que no Brasil formaram-se “duas culturas: uma, elitista, colonizadora, transposta da matriz para cá; a outra, popular, abafada, nascida da existência social concreta das classes subalternas” (BUARQUE e PONTES, 1975, p. 8 – 9, grifo meu).

De fato, essa polissemia do termo talvez seja justamente o que tenha levado com que um dos sentidos (o comercial) passasse paulatinamente a ser associado, em português, ao “pop”, e o outro sentido (o de próprio das camadas populares) ao “popular” propriamente dito. O início dessa distinção – bem como a necessidade de que fosse feita – parece, inclusive, no contexto brasileiro, próprio dos anos 1960, quando o país está consolidando sua articulação com o mercado internacional de bens simbólicos e o estabelecimento de sua própria indústria da cultura. É possível entrevê-la na narrativa autobiográfica de Caetano Veloso, quando relata as primeiras reuniões convocadas para organizar o movimento, ainda sem nome, que viria a ser o tropicalismo: “Sérgio Ricardo tomava algumas palavras de Gil

pelo que este não queria que elas fossem tomadas: por exemplo, ‘ser realmente popular’ levava-o a sugerir que fizéssemos shows em portas de fábricas” (VELOSO, 1997, p. 133).

A disputa em torno do termo, então, parece-me indicial, bem como sua importância para pensar o período em questão. Nas memórias de Caetano, pouco a pouco a distinção vai sendo estabelecida. Mais adiante no livro, por exemplo, ele relata que o termo *tropicalismo*, ao aparecer num texto de Nelson Motta que batizava o movimento, lhe causou desconforto por parecer

excluir alguns dos elementos que mais nos interessava ressaltar, sobretudo aqueles internacionalizantes, antinacionalistas, de identificação necessária com toda a cultura urbana do Ocidente. Era um consolo que os populares – e os jornais mais vagabundos – nos chamassem de “hippies”, ou de “pop”, ou de novos “roqueiros” (VELOSO, 1997, p. 192)

O excerto é revelador, mas precisa ser mais bem esclarecido. Se, no discurso de Caetano Veloso, o termo “pop” aparece associado a fenômenos “internacionalizantes” e “antinacionalistas”, como a onda hippie, o rock’n’roll e a contracultura, identificando-se com “toda a cultura urbana do Ocidente”, não se pode deixar de notar que o termo “popular” cumpre, em muitos momentos, a função de imprimir a contrapartida nacionalista, sendo também entendido como manifestação de uma cultura ancestral, folclórica, originária, que, ao mesmo tempo, é mitificada e romantizada de maneira a servir de substrato para o estabelecimento de um “caráter nacional” genuíno, orgânico e homogêneo.

Essa alternativa romântica – e romântica inclusive num sentido histórico do Romantismo, tendo em vista o fato de que foi justamente a acepção ancestral, originária e folclórica nacionalista do “popular” a que foi explorada durante o Romantismo brasileiro e em outras partes do mundo – essa alternativa romântica é com frequência ainda hoje convocada em discursos em que o caráter de popular é igualado a uma versão institucionalizada da tradição e do passado, destinada a exercer controle sobre a espontaneidade das manifestações identitárias nas várias culturas. Usa-se a ideia hegemônica de um folclore nacional como maneira de exigir veneração e respeito a um passado “originário” e consequentemente definidor de uma ideia de si no presente – mas um passado que é obviamente forjado na fôrma das instituições oficiais, com pouca ou nenhuma relação com a História ou a vida, num processo constante de manutenção descarada do falso conduzido à luz do dia e que pode ser facilmente verificado em manifestações folcloritárias de “cultura popular” como os CTG’s

(Centros de Tradições Gaúchas) no Rio Grande do Sul ou as festas “tradicionais” alemãs de cidades de Santa Catarina, como Blumenau⁴⁶ – apenas para dar alguns exemplos.

O gesto de associar a ideia de “cultura popular” ao folclore, portanto, é bastante arriscado – pois se, por um lado, pode parecer uma alternativa tentadora de afirmação identitária de populações marginalizadas, por outro lado – o que me parece mais comum – tende a produzir dois efeitos bastante perversos: o primeiro deles é o de manter essas mesmas populações marginalizadas congeladas em um passado distante, pré-moderno ou mesmo fora da História, negando-lhe seu papel ativo de coletividades que participam da construção do presente e que possuem interesse na superação de sua condição subalterna presente, neutralizando, assim, possíveis forças revolucionárias que poderiam advir de uma identificação não folclórica, mas de classe. E o segundo reside na facilidade que as instituições de caráter conservador e nacionalista encontram para produzir o que chamo de práticas folcloritárias, ou seja, quando se apropriam e assumem para si (e não mais apenas como forma de descrição do “outro”) certas manifestações populares, usando-as como representações totalizantes e hegemônicas da própria cultura (novamente, o caso da cidade de Blumenau é exemplar). Ao serem institucionalizadas, as práticas populares perdem sua plasticidade, sua liberdade e espontaneidade, aprisionando-as num modo discursivo de exercício do poder e deixando, portanto, de corresponder aos interesses das classes subalternas. As noções de “tradição” e de “cultura popular”, assim, só devem ser combinadas a partir de uma perspectiva não folclórica – ou melhor, não folclorizante.

Ao mesmo tempo, pretendo evitar outra acepção muito difundida (ver BURKE, 2010) de cultura popular como cultura das classes subalternas caracterizada pelo não-letramento e pela oralidade. Embora, é claro, a produção literária dos escritores marginais-periféricos se aproxime muito, em sua grafia, de um registro oral, algumas coisas precisam ser levadas em consideração: a opção por uma linguagem escrita que remeta à oralidade possui pelo menos um século de tradição na literatura brasileira (de Lima Barreto aos modernistas, Guimarães Rosa, a geração Mimeoógrafo e tantos, tantos outros exemplos ao longo do século XX). Dentro do *corpus* de estudo deste trabalho, inclusive, o caso de *Cidade de Deus* levanta questões próprias e muito interessantes relativas a isso: o livro, que foi construído a partir de fichinhas antropológicas obtidas através de entrevistas com os moradores da favela, tem sua origem

⁴⁶ Para uma discussão sobre a ideia de “folcloritarismo” e sobre o caso específico de Blumenau, ver: MATTE, Gustavo. *Deixai toda esperança, ó vós que entráis* (posfácio). In.: LABES, Marcelo. *Enclave*. São Paulo: Patuá, 2017.

imediate num trabalho com a memória popular e com a oralidade⁴⁷. Mas, na hora de transformar essas entrevistas em livro, a opção do autor foi por um narrador onisciente em 3ª pessoa, sempre com um registro de linguagem relativamente culto e que não se aproxima de uma “postura oral” – muito pelo contrário: uma das marcas mais claras de distinção do narrador em relação às personagens narradas é justamente seu (desse narrador) uso mais “formal, ou “escrito”, da língua portuguesa, enquanto os modos gráficos da oralidade são a regra na voz de suas personagens. O uso da língua, portanto, em *Cidade de Deus*, aparece quase como à maneira do texto científico, com uma separação clara de posição sócio-discursiva entre sujeito e objeto da fala. A esse respeito, uma pergunta/objeção que poderia ser levantada (e às vezes o é) é a seguinte: estaria o “autor favelado”⁴⁸, Paulo Lins, reproduzindo o olhar antropológico, estrangeiro, com que a periferia sempre foi retratada por intelectuais de classe média? Ou estaria, pelo contrário, justamente se apropriando de técnicas científicas e literárias que sempre foram privilégio de outras classes sociais para produzir um romance que se inserisse no contexto da literatura nacional a partir de outro ponto de vista?

Pessoalmente, inclino-me em direção à segunda opção. Creio que negar ao autor e a seu romance a liberdade de explorar qualquer uma das técnicas literárias disponíveis no repertório desenvolvido pela humanidade seria um gesto de essencialização de sua escrita e de sua cultura, mantendo-o preso no espaço restrito de sua “alteridade”. Isso não significa, no entanto, que não devamos questionar os sentidos que emergem da opção por determinada abordagem – no caso, aqui, o narrador em 3ª pessoa que, pelo uso que faz da língua, difere do universo sociocultural das personagens – ou seja, o sujeito que fala, que narra, que possui o controle do discurso no livro apresenta-se em um estrato social diferente, provavelmente mais privilegiado, do que aquele em que apresenta suas personagens – afinal de contas, a fala de uma personagem em uma obra de ficção nunca é a “sua fala”, mas sim, sempre, a “sua fala” mediada pela voz do narrador, aquele que faz a montagem e o arranjo dos eventos e fatos, que possui o poder de imprimir dicções de sua própria escolha a cada palavra em um livro. O discurso direto nunca é perfeitamente direto: ele apenas existe sob a concessão de espaços que o narrador abre em sua fala e em relação aos quais não deixa de exercer seu controle e

⁴⁷ Paulo Lins foi assistente por oito anos na pesquisa antropológica "Criminalidade nas Classes Populares", da antropóloga Alba Zaluar, em que realizava as entrevistas.

⁴⁸ As aspas são óbvias e até um pouco irônicas. Esse tipo de adjetivação costuma agir problemáticamente ao ser usada no sentido de delimitar um espaço autoral circunscrito às condições de origem socioeconômicas ao qual o autor, para produzir um texto “verdadeiro”, deve-se manter fiel. Os riscos são muito parecidos com aqueles envolvidos na ideia da folclorização: são processos de essencialização do “outro”, de congelamento de suas possibilidades e de sua autonomia.

gerência⁴⁹. No caso, portanto, da opção pela norma escrita padrão para o narrador e pela linguagem oral para as personagens, isso produz o efeito de distanciar relativamente a voz que narra e a matéria narrada (sujeito e objeto da narrativa), de maneira que a situação não se dá como observada “de dentro”, por uma pessoa que pertence ao mesmo universo das outras que são figuradas nas cenas do livro – colocando-nos, assim, próximos ao discurso científico ou, em termos literários, ao discurso naturalista, que também se pretende científico.

Essa vontade de objetividade, apresentando um narrador pretensamente neutro e que busca ser fidedigno, inclusive em relação à maneira de falar dos tipos caracterizados em sua narrativa não é, no entanto, exatamente o caso de *Cidade de Deus*. O narrador de Paulo Lins possui inflexões interessantes: apesar de sua dicção mais culta em comparação às personagens, ele conhece muito bem os meandros do universo delas e tem muita familiaridade com seus afetos e sentimentos. Além disso, volta e meia recorre às gírias dos bandidos e habitantes da favela para se expressar. Isso tudo trabalha no sentido de reverter o posicionamento “de fora”, típico do narrador naturalista em terceira pessoa, adquirindo um grau interessante de intimidade com a matéria narrada. Eu diria, então, que o narrador de *Cidade de Deus* não deixa de ser uma voz que observa a favela e seus tipos humanos a partir de “dentro” – mas o faz através de ferramentas conquistadas “lá fora”, na Universidade, na técnica antropológica, na cultura literária etc. e cultivadas por ele no interior da favela.

Sempre há, também, nas formulações de ideias a respeito da “cultura popular”, o fantasma da noção de “tradição” (tradicionalismo, se pensarmos em termos folclóricos), enquanto o “pop” seria sempre onde reside o moderno e a novidade. Nos anos 1960, quando a indústria cultural ainda estava em sua infância, tal distinção (do caráter tradicional do “popular” e de novidade do “pop”) começava a ganhar seus contornos. Mas cabe pensar o quanto hoje, na segunda década do século XXI, ainda possui eficiência conceitual. Já em 1994, Renato Ortiz dizia que:

A mundialização da cultura redefine o significado da tradição. Temos agora dois entendimentos possíveis de um mesmo conceito. Tradição enquanto permanência do passado distante, de uma forma de organização social contraposta à modernização das sociedades. (...) Mas ao lado desta compreensão, uma outra desponta. Tradição

⁴⁹ Esta forma de definir o narrador pode levar à seguinte pergunta: ora, mas qual será então a diferença entre autor e narrador? É simples: autor é um indivíduo, um sujeito – uma “pessoa física”, se quisermos apelar para termos jurídicos – que inventa uma “voz” (o narrador), carregada de sua própria individualidade e subjetividade – mesmo quando pretende-se um narrador onisciente e objetivo –, para contar uma história. O narrador é uma ficção, uma espécie de *persona* que o autor inventa e assume para contar uma história. Um mesmo autor criará diversos narradores para cada história (às vezes mais de um numa mesma história) para dar conta de suas necessidades de trabalho, mas tudo numa narrativa irá adquirir a forma da palavra do narrador, inclusive a escolha pela maneira de “dar voz” às personagens não-narradoras.

da modernidade, enquanto forma de estruturação da vida social, manifestada nos seus objetos eletrônicos, sua concepção célere do tempo, e de um espaço “desencaixado”. Moderna tradição que secreta inclusive uma memória internacional-popular, cujos elementos de sua composição estão prontos para ser reciclados a qualquer momento. (...) Passado que se mistura ao presente, determinando as maneiras de ser, as concepções de mundo. Cultura-identidade, referência para os comportamentos, enraizando os homens na sua mobilidade. (...) Vários de seus elementos foram forjados “há um tempo”. Eles surgem, assim, como lembrança de um momento pretérito e, sem pertencerem ao folclore, ou às culturas populares, serão compreendidos como “tradicionalistas”. As “novas tecnologias” – fax, satélites, avião, computadores – contrastam, assim, com as “velhas” – telefone, automóveis, máquina de escrever. Essas fazem parte do “tradicionalismo” técnico da segunda Revolução Industrial, inaugurada no século XIX. A tradição da modernidade decanta, assim, camadas geológicas na sua formação. Os níveis mais profundos não desaparecem diante da dinâmica do presente, mas se articulam a ele, embora “já” sejam percebidos como costumes, algo “fora do tempo”. Faz um século que o telefone participa da rotina dos homens, sua presença tornou-se familiar. Diante do fax, que pressupõe o seu uso, ele se divisa como “ultrapassado”. (...) A modernidade, neste sentido, não é efêmera. Suas mudanças se realizam sobre um solo firme que lhes dá sustentação. Esta solidez lhe confere o estatuto de civilização, cujo padrão cultural se diferencia das “tradições” passadas. (ORTIZ, 2000, p. 214 – 215).

O “pop”, assim, sendo o “popular da modernidade”, também já constitui sua própria tradição, e esse (o elemento tradicional) não é mais necessariamente um aspecto decisivo para que se consiga diferenciá-lo da cultura popular. Isso também é motivo para que, aqui, em contrapartida, eu advogue que o termo “popular” não deva ser lido (ao menos para a funcionalidade desta Tese) no sentido de “tradicional”, “folclórico”, ou “caracterizador do nacional”, “mitificado”, “orgânico”, “homogêneo”. Na verdade, o raciocínio que venho tentando estabelecer para o uso do termo tem mais a ver com a relação íntima entre a cultura e o território – culturas localizadas geograficamente e herdeiras de espaços que não foram completamente integrados aos benefícios da cultura internacional de mercado (aos malefícios, sim) – do que entre a cultura e a tradição. Não quero, com isso, afirmar que as tradições não existam, nem que tais espaços estejam alijados do movimento globalizador e das formas culturais que lhe são típicas – apenas, sua integração não é plena, e isso produz consequências no campo da cultura. Então, aqui, “cultura popular” deve sempre significar “culturas populares” – que são muitas, e que se manifestam sempre de maneiras diversas, cada uma com suas idiossincrasias, mas que, porém, possuem um traço em comum: o dado da exclusão socioeconômica, que carrega em si uma série de fatores decorrentes: guetificação, violência, miséria etc. etc. etc. São culturas “territorializadas”, que dependem das relações íntimas da cultura com o território onde se fixam, na materialidade das interações sociais de vizinhança e solidariedade.

Assim, resumindo, para fins da hipótese levantada neste trabalho, o termo “popular”, grosso modo, refere-se às representações e relações culturais calcadas no território e na comunidade; “pop”, por sua vez, diz respeito às linguagens, símbolos e formas que atingem escala massiva e transnacional através das mídias e da indústria cultural. Tudo isso é, no fundo, a mesma distinção que Milton Santos (2000) faz entre a “cultura de massas” e a “cultura popular”. Minha abordagem opositiva (pop x popular) equivale, conceitualmente, à dele (de massas x popular). A diferença na escolha dos termos, muito provavelmente, reside no fato de que Milton Santos esteja pensando mais em termos sociológicos e de geografia humana (cultura de massas), enquanto o meu caso é o de promover uma investigação que inclua também, e principalmente, a dimensão estética (pop).

d) Na discussão acerca da globalização da cultura, esta reflexão pode também nos levar a esbarrar nos termos “local” e, geralmente postos em termos de oposição, “global”. Não preciso (nem devo) me alongar muito em tal distinção. Há um excerto de Renato Ortiz em *Um outro território* (2005) que, além de tocar neste assunto, ainda retoma tudo o que eu já disse até aqui e prepara o terreno para entrarmos, agora sim, numa das discussões-chave para esta Tese: a ideia de desterritorialização da cultura:

quando nos referimos ao “local”, imaginamos um espaço restrito, bem delimitado, no interior do qual se desenrola a vida de um grupo ou de um conjunto de pessoas. Ele possui um contorno preciso, a ponto de se tornar baliza territorial para os hábitos cotidianos. O “local” se confunde assim com o que nos circunda, está “realmente presente” em nossas vidas. (...) A ideia de raiz é sugestiva. Ela revela uma relação social colada ao terreno no qual viceja. O desenraizamento é visto, portanto, como uma perda, um perigo, uma ameaça. Desenraizamento do camponês, que deixa o campo para trabalhar na cidade, e dos grupos indígenas, que se afastam de seus antepassados e dos valores regionais, confrontados constantemente por traços que os transcendem. A proximidade do lugar é também valorizada quando contrapomos a vida cotidiana aos laços sociais mais abrangentes. Estes pertenceriam ao domínio do distante, como se estivessem descolados da vivência imediata. É comum, na literatura das Ciências Sociais, encontrarmos esse tipo de aproximação, por exemplo, ao traçarmos a história das regiões, do “micro”, em contraponto a uma história universal, “macro”, em princípio pensada como estando afastada do envolvimento das pessoas. “Local” e “cotidiano” surgem assim como termos intercambiáveis, equivalentes. O “local” participa ainda de uma outra qualidade: a diversidade. (...) Seria, pois, mais correto falarmos de “locais”, no plural. Cada lugar é uma entidade particular, uma descontinuidade espacial. (ORTIZ, 2005, p. 58)

Ao mesmo tempo, no entanto, conforme já argumentei (e conforme é sugerido pelo uso do futuro do pretérito no excerto de Ortiz, criticando uma forma corrente de leitura que isola o “local” do “global”), o global não deve ser entendido como uma entidade “exógena”, externa às “entidades espacialmente descontínuas” que são os locais. A globalização da

cultura, na verdade, para consolidar seu processo, deve imprescindivelmente se materializar nos locais – do contrário, seria apenas um projeto ou um discurso, e não uma experiência cultural objetiva. Assim, para tornar-se cultura (uma cultura na qual estejam inscritos os seus interesses), a mundialização precisa aparecer em formas cotidianas, familiares e reconhecíveis (culturalmente operáveis) por qualquer pessoa em qualquer lugar do planeta, pois “a modernidade-mundo somente se realiza quando ela se ‘localiza’, conferindo sentido ao comportamento e à conduta dos indivíduos” (ORTIZ, 2005, p. 63):

A velocidade das técnicas leva a uma unificação do espaço, fazendo com que os lugares se globalizem. Cada local, não importa onde se encontre, revela o mundo, já que os pontos desta malha abrangente são susceptíveis de intercomunicação. Neste sentido o mundo teria se tornado menor, mais denso, manifestando sua imanência em “todos os lugares”. (...) Isto significa que o movimento da mundialização percorre dois caminhos. O primeiro é o da **desterritorialização**, constituindo um tipo de espaço abstrato, racional, deslocalizado. Porém, enquanto pura abstração, o espaço, categoria social por excelência, não pode existir. Para isso ele deve se “localizar”, preenchendo o vazio de sua existência com a presença de objetos mundializados. O mundo, na sua abstração, torna-se assim reconhecível. (ORTIZ, 2000, p. 106 – 107. Grifo meu.)

Mas o que é, afinal, a desterritorialização? Nesta Tese, tal conceito será abordado de uma perspectiva cultural (não econômica ou política, embora a separação não tenha nunca como ser absoluta), no sentido de “desenraizamento simbólico ou identitário”. Diz respeito a uma diminuição dos laços e da articulação cultural das sociedades locais com seu território geográfico imediato – o que é um dado típico da modernidade-mundo, em contraponto às formas tradicionais de cultura, em que se estabelece um universo de relações baseado na “animação” (social) de uma geografia específica, em que a cultura subsiste (seus pilares estão) nos traços característicos das formações e processos sócio/ambientais *locais*. A desterritorialização, segundo Renato Ortiz, é um processo que se inicia ainda nos primeiros momentos da modernidade, com a formação dos estados-nação, quando as pessoas, anteriormente marcadas pela realidade de suas províncias, passam a responder a uma entidade maior (a Nação) que as transcende: “o camponês, o operário, o cidadão deixam de se definir pela sua territorialidade imediata para se transformarem em francês, inglês ou alemão” (ORTIZ, 2000, p. 45), pressupondo já aí certo grau de desenraizamento – para, mais tarde, de acordo com as novas possibilidades técnicas, atingir um estágio de “descolamento” entre cultura e território muito mais avançado:

nas sociedades modernas as relações sociais são deslocadas dos contextos territoriais de interação e se reestruturam por meio de extensões indefinidas de tempo-espaço. Os homens se desterritorializam, favorecendo uma organização racional de suas

vidas. Evidentemente uma mudança dessa natureza só pode se concretizar no seio de uma sociedade cujo sistema técnico permite um controle do espaço e do tempo. A modernidade se materializa na técnica. (ORTIZ, 2000, p. 45)

Assim, a cultura e o comportamento vão ganhando caráter “supralocal”, “supranacional”⁵⁰, o que é inclusive confirmado por estudos sobre hábitos de consumo: “alguns comportamentos em relação ao consumo e à maneira de organização da vida são análogos em Tóquio, Paris, Nova Iorque, São Paulo ou Londres” (ORTIZ, 2005, p. 64), estabelecendo semelhanças nas formas de se comportar, divertir, deslocar etc.:

Pedaços de estratos espaciais de consumo, distribuídos de maneira desigual pelo planeta, são dessa forma aproximados. O cinema, a mídia, a publicidade e a televisão confirmam essa tendência. Talvez por isso a insistência em falarmos em “espaço” publicitário, mediático e, mais recentemente, ciberespaço. Em todos os casos estão claros os símbolos, as mensagens; enfim, a cultura circula livremente em redes desconectadas deste ou daquele lugar. (ORTIZ, 2005, p. 64)

Portanto, a globalização da cultura, baseada em um mercado global e uma indústria cultural que atende a esse mercado, estruturada sobre o aparato das tecnologias da informação, é capaz de “aproximar o distante” e nos afastar do nosso próprio entorno. Circuitos de comunicação e interação social vão sendo estabelecidos independentemente dos territórios imediatos, e até lhes tomam a precedência. O que possibilita essa interconexão planetária é a capacidade técnica da civilização atual de botar produtos (inclusive culturais, simbólicos) em circulação rápida, numa instantaneidade infinitesimal que dilui o espaço. Mas, como o próprio Renato Ortiz ressalta, não há cultura sem materialidade e, portanto, para que a globalização se torne cultura, ela precisa se localizar em objetos que passam a ser cotidianos, operáveis e reconhecíveis, como o jeans, a televisão, o aparelho celular, os símbolos da cultura de massas (Disney, Hollywood, Pop Stars) etc.

Isso tudo, é claro, não iria deixar de abrir uma série de possibilidades estéticas, relacionadas ao que se convencionou entender (não sem divergências) como o período “pós-moderno” no campo das artes – grosso modo, conformando-me com uma definição apenas superficial, um momento em que a disponibilidade informacional e, portanto, o “repertório cultural” tornaram-se tão amplos e tão acessíveis que o artista encontra diante de si a possibilidade de estabelecer uma relação eclética com um conjunto de referências quase

⁵⁰ O prefixo “supra”, aqui, não é usado com o sentido de “acima”, ou “fora de”, dando ideia de uma cultura que transcende a relação entre as partes – mas sim a ideia de uma cultura que, embora presente no cotidiano, não pode ser definida a partir de um ponto de vista meramente nacional, ou de relações entre nações (“internacional”). Uso *supra*, na falta de ocorrer-me algo melhor, como meio de apontar para um mecanismo que é ao mesmo tempo interno e externo ao local ou ao nacional: não os transcende e tampouco limita-se a eles.

infinito. Na orelha de *Mundialização e Cultura*, de Renato Ortiz, Octavio Ianni aponta para esse fenômeno geral, elencando algumas de suas características mais pontuais:

São muitos os signos, os símbolos e os emblemas, ou as figuras e os ídolos, que circulam e flutuam pelo mundo, desterritorializados. No âmbito da cultura é que se expressam de modo particularmente nítido algumas das características mais originais e surpreendentes da mundialização: a desterritorialização das coisas, gentes e ideias, a proliferação de **colagens, pastiches e simulacros**, a transfiguração da realidade em virtualidades, ou vice-versa (da orelha de Octavio Ianni para *Mundialização e Cultura*: ORTIZ, 2000. Grifo meu)

Assim, “se o modernismo era monocromático, o pós-modernismo seria plural, um caleidoscópio de gêneros estéticos” (ORTIZ, 2000, p. 161), estabelecendo uma experiência paralela, nas artes, à do mercado de bens materiais: “a possibilidade de escolha no seio de uma sociedade de abundância seria multiplicada ao infinito” (ORTIZ, 2000, p. 161).

Essa reflexão é essencial para entendermos o tropicalismo: seu caráter eclético, inquieto, múltiplo e inconstante ultrapassa-o e deixa marcas inclusive na trajetória posterior (depois do fim do movimento) de dois de seus nomes mais famosos, Caetano Veloso e Gilberto Gil, pelos gêneros e tratamentos musicais da moda a que aderem em cada novo disco lançado. A intersecção entre “tática”, ecletismo e mercado de bens simbólicos, na forma como se deu no tropicalismo, não é casual: na verdade, dá notícia de um comportamento bastante coerente, que compõe um universo próprio com lógica interna muito bem resumida na frase supracitada de Renato Ortiz: numa sociedade de mercado, pautada na lógica da abundância (no sentido quantitativo da geração de riqueza material, é claro, e não qualitativo em relação à sua distribuição justa, inclusiva e geradora de enriquecimento humano e social), enfim, numa sociedade de mercado, a possibilidade de trânsito/escolha é multiplicada ao infinito – para aqueles que possuem os recursos que autorizam a efetivação dessa escolha⁵¹.

Quando Caetano Veloso descreve, em *Verdade Tropical*, os passeios que costumava fazer aos supermercados “por prazer estético” (1997, p. 256), ele está, de maneira evidente, abrindo as portas que nos levam para esse universo. Um *supermercado* pode ser visto, de fato, como microcosmo da cultura capitalista-industrial, em que o discurso da quantidade e da variedade – pois as prateleiras sempre abarrotadas e com estímulos visuais diversos não deixam de estar o tempo inteiro discursando para nós – funciona de maneira a sublinhar as ideias de “abundância” e “escolha”, buscando sempre confirmar o caráter de fartura e

⁵¹ Ainda falarei, neste trabalho, sobre o conceito de “sujeitos monetários sem dinheiro” – a contraface dessa autoimagem capitalista de sujeitos “plenos”, realizados *no e pelo* mercado, e munidos de suposta liberdade de trânsito e escolha na abundância que julga proporcionar.

liberdade que o sistema capitalista propagandeia a respeito de si mesmo. O capitalismo defende a si próprio pela via de uma “argumentação aditiva”, em que tudo ganha aparência de soma, de aumento, de sentimentos positivos, expansivos e alegres, numa operação fabulística que disfarça a racionalização da vida e a contenção dos corpos que tal sistema necessita para se perpetuar.

José Agrippino de Paula foi pioneiro na percepção dessa nova realidade que passou a pautar a vida das cidades brasileiras a partir da década de 1960. O artista paulista usou essa perspectiva como matéria-prima na construção de seu *Panamérica* (1967), dando-lhe uma radicalidade que, como afirma o próprio Caetano Veloso, não encontrou paralelos até os dias de hoje: “não há nada”, diz Caetano, “nem mesmo entre os que hoje fazem uso do mais violento ataque à cultura popular brasileira para aderir sem mediações ao drama atual do mundo, que seja tão radical quanto esse livro” (VELOSO, 2001 p. 9). O livro de José Agrippino é, de fato, acontecimento único na história da literatura brasileira – e possivelmente mundial –, uma espécie de “epopeia pós-guerra da cultura de massas e do império americano”, em que as personagens são ícones coletadas dos *mass media* (Marylin Monroe, John Wayne, Che Guevara...) e atiradas em um mundo de absurdos lisérgicos exuberantes e catastróficos em que tudo, absolutamente tudo, adquire proporções hiperbólicas. Uma de suas principais (e primeiras) estudiosas, Evelina Hoisel (1980), chama sabiamente a atenção para o fato de que o livro funciona como uma máquina de escrita que gera a si mesma o tempo todo, assim como a máquina ideológica capitalista, propondo um fluxo ininterrupto *das e a respeito das* próprias imagens. Assim como a indústria da cultura, *Panamérica* é um livro “aditivo”, que opera essencialmente pela aglutinação de conexões conjuntivas: “em *PA (Panamérica)*, uma sequência descritiva desliza através da repetição da conjuntiva *e*, promovendo um fluxo entre os fragmentos linguísticos” (HOISEL, 1980, p. 131), numa adição frenética de imagens:

A multidão fluuava nos ares e ao longe Dom Quixote surgiu despedaçando um grupo de homens e mulheres. Dom Quixote surgiu a cavalo e de lança, e zumbiu desaparecendo ao longe. Os fragmentos de pernas, braços, cabeças chapéus e sapatos permaneceram flutuando no ar, e instantes depois Dom Quixote retornou veloz apontando a sua lança e subia com um zumbido, desaparecendo acima do exército de robôs que descia das nuvens. A abóbada azul interrompida pelos aviões japoneses kamikase. Os kamikase subiam acima das nuvens e depois caíam verticalmente explodindo nos prédios e nas fábricas. Três aviões kamikase abriram um grande rombo explodindo no centro do exército de robôs. O exército de robôs continuava descendo impulsionado pelos pequenos foguetes presos às cabeças. Dom Quixote passou zumbindo junto às minhas pernas e eu recebi as vísceras de um homem no rosto. Eu retirei as vísceras e limpei o rosto na manga do paletó e as vísceras permaneceram flutuando ao meu lado. Dom Quixote realizava ziguezagues circulando em torno do exército de robôs, e instantes depois o seu cavalo esquelético empinou no ar. Dom Quixote voltou-se bruscamente para trás e percebeu um

foguete teleguiado se aproximando desordenadamente. Dom Quixote partiu para cima veloz e foi alcançado pelo foguete, que explodiu abrindo uma esfera branca e luminosa. (PAULA, 2001, p. 251)

Este é um excerto de *Panamérica* escolhido aleatoriamente para ilustrar o que vem sendo dito. Abri o livro ao acaso e transcrevi o trecho correspondente à página em que meus olhos caíram. De fato, qualquer que fosse a página onde eu fosse parar, para frente ou para trás, o exemplo seria o mesmo: frases rápidas e curtas; repetição dos nomes próprios; sucessão frenética de imagens, articuladas principalmente pela conjunção aditiva “e”. Além disso, esse tipo de cena de destruições, explosões e fragmentações dos corpos e das coisas é algo mais do que constante ao longo de toda a narrativa: cada explosão é uma nova multiplicação de estilhaços, e cada novo fragmento torna-se uma força explosiva por conta própria, como numa reação em cadeia de fissão nuclear – a *superbomba* do século XX e alicerce da *Pax Americana*.

Em *Panamerica*, a primeira partícula de nêutron bombardeada é a própria iniciativa da enunciação artística. Uma vez colidindo com o núcleo do átomo de urânio da cultura, gera reações em cadeia incontroláveis e violentíssimas. Tudo começa no momento em que a primeira palavra – a que carrega em si a infinita potência do gesto criativo/destrutivo de todo trabalho artístico – é posta sobre o papel com disposição atômica: o pronome pessoal da 1ª pessoa do singular, “Eu”, que inicia *Panamérica* e que é retomado com tanta frequência ao longo do livro quanto a conjunção “e”, é como cada novo átomo de urânio fragmentado no processo em cadeia, renovando incessantemente, pela liberação de energia, a detonação de todas as coisas. Não há de ser por acaso que a cena de encerramento de *Panamérica* seja quase uma descrição tal e qual do choque entre partículas e átomos que gera a explosão nuclear:

O grande bloco formado pelos bonzos budistas, liquidificadores, submarinos, corujas e tanques se introduziu num outro bloco fragmentado que viajava à frente. O outro bloco era formado por um grande número de violinos e perdidos no meio da aglomeração de violinos eu vi o presidente Kennedy, De Gaulle, Hitler, o reverendo Luther King, o revolucionário Robespierre de barrete vermelho e um grande número de arcanjos e coelhos. Os blocos de violinos foram se desfazendo e se separando e os bonzos flutuantes batiam com as cabeças e os braços nos violinos e nos coelhos. Eu vi televisões, frangos assados, facas, espetos, sapos voadores, foguetes, cobras, peixes, binóculos, máquinas fotográficas; e no fim do bloco flutuante eu vi uma nuvem de napalm soltando espessas labaredas e uma fumaça negra. O grande incêndio de napalm atingiu os últimos ocupantes do bloco flutuante formado por cães e Karl Marx ao longe e era coberto por uma nuvem de fogo. **Os dois blocos se encontraram e partiram em quatro pequenos blocos** formados de motocicletas, porta-aviões, bicicletas, máquinas de lavar roupa, flechas e espadas. Os porta-aviões se chocaram uns contra os outros provocando um grande som e eu vi o casco dos porta-aviões se rasgando e abrindo. Eu olhei para o grande bloco de violinos, do

presidente Kennedy, do primeiro ministro De Gaulle, Hitler e do reverendo Luther King deslizando através dos outros blocos flutuantes que avançavam para a frente, e esse bloco se imobilizou e passaram flutuando no espaço homens, mulheres, animais, pássaros e peixes. Apareceu a curvatura da Terra, o mar brilhante e azul, as nuvens brancas e as montanhas. A Terra se elevava velozmente aproximando-se. A cidade imersa na bruma, e os edifícios pontiagudos se elevavam transportando-se rapidamente para onde eu estava. E depois eu via as ruas aparecendo através da bruma, os automóveis e as minúsculas cabeças em movimento. E a cidade se aproximava veloz e eu via os vidros dos edifícios. (PAULA, 2001, p. 257-258. Grifo meu).

Assim termina *Panamérica*, com diversos blocos (e cabe ressaltar o paralelo de que átomos são como “blocos” de prótons e nêutrons orbitados por elétrons) flutuando no céu e chocando-se uns contra os outros, multiplicando-se a cada choque, até o choque final com a massa do planeta terra⁵². Mas o ponto final do livro, no entanto, de maneira alguma encerrou a cadeia do gesto explosivo de José Agrippino de Paula, já que os seus estilhaços foram, como veremos, chover sobre a Copacabana de Caetano Veloso que, tendo lido *Panamérica* ainda em 1967, foi profundamente afetado por ele. Segundo Caetano, o livro de José Agrippino de Paula seguia em direções que ele próprio pretendia abordar no âmbito de seu trabalho, mas com uma radicalidade que “quase inibiu por completo meus movimentos” (VELOSO, 2001, p.5). A própria Evelina Hoisel, já em 1980, chamava a atenção para o parentesco entre a obra de José Agrippino e as canções de Caetano Veloso em seu primeiro disco solo, lançado em janeiro de 1968, que apresentava, entre suas doze faixas, uma de nome bastante revelador: *Superbacana*:

a música “Superbacana” é, como afirmou também Augusto de Campos, “uma sátira-colagem do folclore urbano”. As referências aos heróis dos quadrinhos e ao signo da abundância da sociedade de consumo se dá a partir da presença do significante “super”, que se encaixa numa série de palavras, muitas delas produtos comerciais e até remédio (HOISEL, 1980, p. 145)

Supermercado – superbomba – supercaos⁵³ – superbacana. De fato, o prefixo *super* é de extrema importância na morfologia do capitalismo, e tanto José Agrippino como o movimento tropicalista valeram-se de seu sentido. A recorrência e a pertinência desse campo semântico no tropicalismo são reveladoras de suas características internas, caminhando em paralelo ao movimento da ideologia de mercado – que preza pelo “super”, pelo “grande”, pelo

⁵² A capa da primeira edição de 1967, que reproduz a famosa tela de Antonio Dias *O espetacular contra ataque da arraia voadora*, ilustra bem essa característica do livro, representando um bloco de símbolos comprimidos que parecem estar à espera do choque que irá liberar sua energia criativa/destrutiva.

⁵³ “Supercaos”: este é o nome escolhido por Evelina Hoisel em 1980 para dar título à sua Tese sobre o trabalho de José Agrippino de Paula.

“muito”⁵⁴, pelo “mais”. Mas se, por um lado, o timbre geral da *Panamérica* de José Agrippino de Paula é áspero e violento – “a *Ilíada* na voz de Max Cavalera” (VELOSO, 2001, p. 6) –, as canções de Caetano Veloso da fase tropicalista (e das fases posteriores também) costumam ter um inconfundível tom otimista, celebratório e confiante, como se preparassem uma recepção festiva para o novo ciclo de modernização capitalista que o governo militar anunciava. Uma das canções mais famosas de Caetano Veloso desse período, *Alegria alegria*, assim como *Superbacana*, é extremamente reveladora da mudança de tom entre Agrippino de Paula e Caetano Veloso: no movimento dos artistas baianos, a explosão dos signos da cultura de massas já não parece tão catastrófica. Pelo contrário: o sentido da explosão no tropicalismo é o da festa, dos foguetes, dos confetes, da rolha de champanhe, enfim, do calor da vida:

O Sol se reparte em crimes
 Espaçonaves, guerrilhas
 Em Cardinales bonitas
 (...)
 Em caras de presidentes
 Em grandes beijos de amor
 Em dentes, pernas, bandeiras
 Bomba e Brigitte Bardot
 O Sol nas bancas de revista
 Me enche de alegria e preguiça
 Quem lê tanta notícia?

Em *Alegria alegria*, o aspecto catastrófico da modernização operada via imperialismo americano que se percebia na epopeia de José Agrippino é diluído num passeio de olhos descompromissado por entre as imagens diárias difundidas num tabloide carioca – o *Sol*, espécie de antecessor dos jornais alternativos dos anos 1960 e 70 como o *Pasquim* –, ao mesmo tempo que sugere um tipo de explosão tropical-veranil (“Sol de quase dezembro”) que dá a luz e a vida de todos os dias pela via dessas imagens que se repartem a partir dele (do Sol), vindas do alto, com conotação quase divina – especialmente pela maneira como a música é cantada, com melodia expansiva, dando a ver um peito aberto a essas “dádivas” que chovem do alto. Os versos que abrem a música – e que se repetem ao longo dela –, “caminhando contra o vento / sem lenço nem documento”, dão notícia da disposição descompromissada desse sujeito que passeia pelas imagens do noticiário como Caetano passeava pelos supermercados: por prazer estético, deliciando-se com a visão da variedade e

⁵⁴ Ocorre-me que Caetano Veloso possui um álbum de 1978 intitulado *Muito*, título que é apenas um entre todos os seus que compartilham da semântica “solar” do prazer e da abundância: *Domingo* (1967), *Transa* (1972), *Joia* (1975), *Totalmente Demais* (1986), *Abraço* (2012) etc.

abundância: “os olhos cheios de cores, o peito cheio de amores vãos⁵⁵”. Tudo isso arrematado pela insistência otimista dos versos finais: “por quê não?”, a pergunta que é na verdade uma afirmação retórica, o grande “sim” do tropicalismo que pauta toda sua breve – e explosiva – existência e vem atravessando a obra de Caetano Veloso até os dias de hoje.

O prefixo “super” – que, como já dito, é uma espécie de prefixo-base do tropicalismo – ajuda a carregar essa positividade, esse grande “sim” tropical que, como o sol, a tudo multiplica. A já citada canção *Superbacana*, gravada no mesmo álbum de *Alegria alegria*, também usa a explosão solar como símbolo de multiplicação e abundância:

Estilhaços sobre Copacabana
 O mundo em Copacabana
 Tudo em Copacabana
 O mundo explode longe, muito longe
 O sol responde
 O tempo esconde
 O vento espalha
 E as migalhas caem todas sobre
 Copacabana
 (...)
 E eu superbacana
 Vou sonhando até explodir colorido
 No sol, nos cinco sentidos
 Nada no bolso ou nas mãos

A explosão longínqua (nos EUA? No mundo anglófono? No Olimpo da cultura de massas?) dos símbolos é respondida, nos trópicos, por seu símbolo máximo, o sol, que multiplica essa explosão e, com a ajuda do vento, espalha os seus estilhaços⁵⁶ sobre Copacabana – espécie de metonímia dos espaços urbanos ricos e modernos do Brasil da década de 1960, mas que, ainda assim, recebe apenas as “migalhas” da festa explosiva que acontece em algum outro lugar ainda mais rico e moderno. De qualquer maneira, a

⁵⁵ “Amores vãos” – assim como “quem lê tanta notícia?” – também são formas de produzir uma imagem de sujeito que não se dispõe a nenhum compromisso. Sua forma de experimentar as coisas é vaga, passageira, sem implicações rígidas de ordem moral.

⁵⁶ Os estilhaços são nomes de produtos industriais que começam todos pelo prefixo “super”: Super-homem Superflit, Supervinc, Superist, Superviva, Supershell, Superquentão... Acho muito interessante perceber que a maneira como os produtos industriais são citados nas canções tropicalistas é bem diferente da forma como aparecem no rap dos Racionais MC’s. Vejam-se os comentários de Walter Garcia a respeito da música *Diário de um detento*, dos Racionais: “na mesma canção, uma outra analogia insiste na igualdade entre homens e imagens vendidas pela mídia (...), fazendo uma síntese da experiência de violência do capitalismo atual: ‘O ser humano é descartável no Brasil / Como *modess* usado ou *Bombril*’. Vale a pena reparar: *modess* e *bombрил* são marcas que, por metonímia, passaram a significar os próprios produtos na nossa sociedade — assim, o processo capitalista já vai impresso na linguagem; o ser humano é igualado a absorvente higiênico e esponja de aço, mercadorias usadas por todas as classes sociais (que têm algum poder de compra) e atiradas no lixo depois que limpam e retiveram alguma forma de sujeira; entre as 1001 utilidades do *bombрил*, o preconceito racial incluiu sua comparação com o cabelo do negro; o fim do *modess* é ser descartado com sangue, como se fez com os homens mortos no massacre (do Carandiru)”. (GARCIA, 2004, p. 178).

participação em segunda-mão não chega a ser um problema, pois o sujeito “superbacana” *sonha* até “explodir colorido”, faz a própria festa pela via da afirmação da própria vida, pela positividade do “super” – do “divino”, do “maravilhoso” – que prescindem da riqueza material (novamente: “nada no bolso ou nas mãos”) para manifestar-se em sua exuberância solar, espiritual e criativa⁵⁷.

A imagem do Brasil como espaço de exuberância criativa, poética e espiritual, reflexo da exuberância da natureza tropical, mesmo na falta da riqueza monetária/industrial, é outra constante do tropicalismo, ecoando momentos fortes da tradição da nossa cultura (a carta de caminha, os indianistas românticos, o modernismo de 22 e, como objeto de deboche, os delírios do *Policarpo Quaresma* de Lima Barreto). Além dos signos mais evidentes de tropicalidade, como o sol, o céu azul ou as bananas, outra das principais formas de apresentação da exuberância solar no tropicalismo advém de sua preferência pelos gestos expansivos e exagerados, valendo-se amplamente de material brega, kitsch ou cafona em seus procedimentos poéticos, com acentos melodramáticos. Há também um olhar carinhoso para as aspirações estéticas “ingênuas” do cidadão suburbano, em composições lotadas de “bibelôs” e “penduricalhos” poéticos e musicais que buscam se aproximar da sensibilidade do brasileiro médio⁵⁸, motivo de deboche das classes mais “sofisticadas” e “esclarecidas” – como a classe artística:

o tropicalismo de uma certa forma abastardava esse banquete (o banquete aristocrático da inteligência brasileira de então), a gente trazia um dado muito plebeu, que era o dado assim da visão de descontinuidade do processo cultural, uma visão do processo cultural como um processo extensivo, e não centralizado. Como um processo **radiante**, e não aglutinante. Quer dizer, era um processo de difusão de vários caminhos e não um caminho só. A isso tudo eu chamo de visão plebeia, em relação à visão aristocrata da manutenção dos valores tradicionais. Então o tropicalismo foi revolucionário nesse sentido (depoimento de Gilberto Gil em FAVARETTO, 2007, p. 26-27. Grifo meu).

⁵⁷ Apenas como ilustração da importância da palavra “sim” para os artistas tropicalistas, a jornalista e fotógrafa Marisa Alvarez Lima, em seu livro *Marginália* (1996, p. 148), reproduz um desenho de Caetano Veloso que, pelo que dá a entender, foi apresentado a ela no fim dos anos 1960, quando este se encontrava em prisão domiciliar na Bahia antes de ser exilado. O desenho, muito colorido e cheio de frases na caligrafia do artista, traz entre o emaranhado de informações a figura de um oriental vestindo chapéu *non là*, próximo ao qual, se o leitor perscrutar com cuidado, encontrará a seguinte inscrição: “viet-**sim**”!

⁵⁸ “Os pobres não defendem seu gosto com arazoados; desfrutam-no calidamente como um complemento visual e auditivo da sobrevivência. É o que existe, e sua habilidade transformista muda *o que existe* recorrendo à devastação e ao método acumulativo. Os espaços vazios incomodam: são ratificações da pobreza” (MONSIVÁIS, 2018, p. 120). Daí a tropicália operar um procedimento parecido, preenchendo a simplicidade moderníssima e sofisticadíssima da Bossa Nova com bibelôs heterogêneos, ocupando os espaços vazios. Nesse sentido, algumas canções tropicalistas parecem trazer o próprio Brasil como um país que é similar à decoração dos cômodos de uma residência popular: canções como *Geleia Geral* (composta por Torquato Neto e Gilberto Gil, gravada no disco manifesto de 1968) ou *Tropicália* (de Caetano Veloso, em seu primeiro disco solo, também de 1968), tematizam o país de forma parecida a uma árvore de natal, ou um ambiente doméstico cheio de bibelôs e penduricalhos heterogêneos, inusitados e contrastantes.

O uso dos gostos desprestigiados aparece no tropicalismo de diversas maneiras, seja no tratamento visual dado às capas dos discos, no vestuário dos artistas, na escolha do repertório (como a breguíssima *Coração materno*, de Vicente Celestino, por exemplo, que Caetano gravou no disco manifesto de 1968) ou nos arranjos (muitas vezes abusando de quartetos de cordas que buscam explorar a emotividade do ouvinte, como no cinema). Algumas canções inclusive usam o universo da “sensibilidade popular/suburbana na economia de mercado” como um tema. É o caso, por exemplo, em alguma medida, de *Domingo no parque*, a canção que Gilberto Gil apresentou no Festival da Record de 1967 e gravou no LP *Gilberto Gil* em 1968, com seus signos prosaicos do lazer popular – o sorvete de morango, a roda gigante, o passeio no parque e a citação de um verso de quadrilha de festa junina: “olha a faca!”. É o caso também do aspirante a ator de cinema em *Luzia Luluza*, também de Gil e do mesmo disco de 1968, que fantasia seu casamento com a bilheteira do “Cine Avenida”, num filme em que ele se imagina sendo o “ator principal” – e ela, Luzia, a bilheteira, é descrita em sua cabine entre “revistas, bordados e um rádio de pilha”. Ou ainda da abolerada *Lindoneia*⁵⁹, de Caetano Veloso, gravada por Nara Leão no disco manifesto de 1968, que apresenta uma garota solitária e solteira (com um caráter inosso que me faz pensar na Macabea de Clarice Lispector) que se olha em frente ao espelho procurando encontrar sua beleza – “miss, linda, feia” – apesar da invisibilidade de sua condição suburbana – “sem que ninguém a visse”, desaparecida “no progresso” e “nas paradas de sucesso”.

Ao mesmo tempo, essas canções citadas contrastam com outra, também gravada no disco de 1968, *Baby*, composta por Caetano Veloso e gravada por ele próprio com parceria de Gal Costa⁶⁰. Ao contrário da ingenuidade dos anseios populares, vista com certo carinho em *Domingo no parque*, *Luzia Luluza* e *Lindoneia*, *Baby* apresenta-se numa chave mais cínica, debochada, com letra altamente irônica a respeito da cultura do consumo, abordada numa atmosfera musical siderante, onírica e dengosa, dando a ver outro tipo de sujeito: aquele que pode se realizar plenamente no seio da modernização capitalista brasileira dos anos 1960, sem conflitos passionais (*Domingo no parque*), ilusões baratas e irrealizáveis (*Luzia Luluza*) ou inadequação (*Lindoneia*). O sujeito de *Baby* fala com o típico derramamento lânguido e sem

⁵⁹ O próprio nome da protagonista da canção, “Lindoneia”, parece remeter à “pretensão” popular de ser belo, “lindo”, “elevado”, conseguindo apenas ser cafona. Essa canção foi inspirada na obra plástica *A bela Lindoneia*, ou *Gioconda do subúrbio*, de Rubens Gerchman, 1966. O nome do trabalho de Gerchman também aponta para a convivência dos opostos “alto” e “baixo”, “elevado” e “ordinário”, “Gioconda” e “subúrbio” – ou melhor: não apenas convivência, mas inclusive a *subversão* do “alto” pelo “baixo”, do “elevado” pelo “ordinário” etc.

⁶⁰ Gal também gravou essa canção no seu disco de 1969, além dos paulistas *Os mutantes*, que gravaram *Baby* em 1968 no disco de estreia do conjunto.

propósitos de quem tem suas necessidades satisfeitas e pode se dedicar à curtição desinteressada – mas ao mesmo tempo dúbia, cheia de duplos sentidos – que mais tarde se desdobraria no “desbunde” carioca do início da década de 1970, do qual a Marginalia e os poetas do mimeógrafo são estandartes. O fato de esta música ter sido imortalizada na voz de Gal Costa, que logo se tornaria a “musa do desbunde”, dá ainda mais sentido à leitura dessa canção como espécie de gesto inicial da vertente mais jovem, lânguida e debochada da cultura brasileira dos anos 1970⁶¹.

A geração de poetas mimeografados do início dos anos 1970 parece de fato transitar muito mais à vontade pelos signos dessa nova cultura de matriz estrangeira que começa a pautar o dia-a-dia nas cidades brasileiras da década. Já sem necessidade de produzir mediações ou negociações muito complexas (e politicamente desgastantes) entre a cultura nacional e a cultura internacional de massas, como foi o caso dos tropicalistas – e muito porque a batalha tropicalista já tinha posto algum termo a essa disputa ou, no mínimo, relativizado as certezas –, os poetas da geração mimeógrafo, especialmente os cariocas – que foram, de fato, os mais barulhentos, e dentre os quais se encontram grande parte dos que celebramos ainda hoje –, puderam transformar a poesia num espaço de vivências geracionais desembarcadas no Brasil com os ídolos da contracultura hippie que eles conheciam pelos discos, pelas revistas e pela TV. Sua poesia já não passava tão crucialmente pelo caminho dos debates conceituais e intelectualizados sobre brasilidades ou identidade nacional (embora essa via não tenha ficado completamente para trás), mas sim pela vivência política, ou melhor, micropolítica, da própria individualidade transgressora em resistência à sociedade burguesa e à truculência do regime militar, buscando uma vida “livre” que negava o disciplinamento dos

⁶¹ Estou me esforçando, é claro, para perceber *Baby* no contexto dos anos 1960/70, já que sua audição nos dias de hoje adiciona ainda outra camada de sentido, que é a da nostalgia – mesmo que a interpretação dengosa de Gal Costa possuísse um tom algo nostálgico já em 1968. A camada nostálgica produz um efeito impressionante e inusitado de aproximação da *Baby* tropicalista com a *Vaporwave* contemporânea, um movimento musical da década de 2010 que se vale da remixagem de canções comerciais (as “músicas de elevador”) da infância dos artistas e do seu público (anos 1980 e 1990) reduzindo o andamento da faixa original para dar-lhe um aspecto lânguido e onírico e adicionando sonoplastia que remeta a essas décadas (inicialização do *Windows*, erro de sistema operacional, barulhos de videogames etc.) de forma a ambientar conceitualmente o ouvinte num universo sonoro repleto de ironias sobre a cultura de consumo. O termo “Vaporwave”, antes da música Vaporwave, surgiu nos anos 1980 para descrever produtos, geralmente ligados à área tecnológica, que eram anunciados pelas companhias mas que nunca chegavam a ser produzidos – e nem tinham a intenção de produzi-los. Muitas vezes, tais anúncios não passavam de uma estratégia para manter os consumidores esperando a inovação e, enquanto isso, evitando que comprassem os produtos dos concorrentes. A música Vaporwave, portanto, recria sonoramente nossa imaginação repleta de crenças nas falsas promessas do capitalismo (a fábula de Milton Santos). De qualquer maneira, acho que *Baby* é uma canção que ganha uma dimensão muito interessante se for ouvida por essa mesma chave. O leitor certamente perceberá que muito do que depois iria se tornar o movimento musical Vaporwave já estava mais ou menos elaborado nessa composição e interpretação dos brasileiros nos anos 1960, embora historicamente não haja nenhuma relação de causa-consequência ou de influência entre ambos, até onde sei.

corpos e das mentes imposto pela moral vigente. Ou seja: a arena privilegiada da sua luta não era a disputa pelo poder do Estado na guerrilha armada ou pela narrativa da nação na formulação exaustiva de imagens e conceitos para entender o Brasil e contrapô-lo à imagem oficial, mas o próprio indivíduo e seu corpo como experiência política que, para liberar sua potência, precisava ser descolonizado. A poesia deixou de ser uma arte apenas da palavra e do livro para tornar-se quase uma extensão corporal do artista, inclusive como elemento de sociabilidade e lugar de reconhecimento mútuo geracional, transformando-se num estilo de vida. A poesia/modo-de-vida deveria aparecer em tudo: nos comportamentos do poeta, nos gestos, na presença física – aproximando-se corporalmente do público, buscando o toque, o afeto e o “contágio”. Grande parte dos expoentes da geração mimeógrafo valia-se da oralidade, do acontecimento coletivo da recitação, da circulação de mão em mão, do olho no olho, do contato direto com o leitor. Mas ainda falarei sobre a dimensão corporal da poesia dos anos 1970 adiante em meu texto. Por enquanto, preciso me ater aos propósitos deste momento, que é pensar a maneira como a ideia da abundância de coisas e estímulos aparece em suas obras.

A geração de 1970 foi contracultural sem deixar de ser pop. Como eu já disse em outro momento, a organizadora da célebre coletânea *26 poetas hoje*, Heloísa Buarque de Hollanda, situa seu surgimento por volta de 1972-1973, tendo tomado “de assalto nossa cena cultural, especialmente aquela frequentada pelo consumidor jovem de cultura, cujo perfil, até então, vinha sendo definido pelo gosto da música, do cinema, dos shows e dos cartoons” (HOLLANDA, 2007, p. 256-257, grifos meus). Vê-se, portanto, que o surgimento desses poetas está intimamente relacionado à integração das classes médias urbanas, a partir da década de 1960, ao sistema internacional do mercado, atingidas em cheio pelos produtos massivos de cultura (o cinema, os shows, os cartoons) produzidos em outras sociedades e dentro de uma indústria global. Ao mesmo tempo, rejeitavam a filiação intelectual ou estética aos cânones literários, à erudição e à tradição acadêmica.

Justamente na junção de uma forma específica de comportamento do artista (que ficaria conhecida como “desbunde”, ou “curtição”), influenciada pelos hippies estrangeiros, com a opção por formas textuais não-canônicas e métodos alternativos de produção e distribuição das obras reside o motivo da atribuição do termo “marginal” a essa geração de poetas. Torquato Neto chega a adotar, em certos poemas, vocabulário, conceitos e temas do universo contracultural hippie (“make love”, “era de Aquarius” etc.), e uma de suas poesias escolhidas para integrar a coletânea *26 poetas hoje* chama-se *Mais desfrute, curta*, título que

encerra, em seu imperativo (ao modo do slogan publicitário), uma síntese do ideal de transgressão hedonista que rondava a juventude da época.

No entanto, apesar desses pontos em comum que são, alguns mais, outros menos, compartilhados pelos 26 poetas, há uma grande heterogeneidade de estilos entre os integrantes, que pode ser facilmente percebida apenas olhando mais de perto (mesmo que rapidamente) aqueles que acabaram se tornando alguns dos mais expressivos ou icônicos dessa geração: Waly Salomão, Ana Cristina César, os poetas da *Nuvem Cigana*⁶² (especialmente Chacal), Roberto Piva, Cacaso, e o próprio Torquato Neto. Proponho um breve panorama sobre as poesias desses autores no livro.

Chacal, talvez o nome mais lembrado hoje quando pensamos na época do mimeógrafo, destaca-se pela verve claramente oswaldiana e pela linguagem altamente lúdica, ao mesmo tempo em que enfatiza o uso da poesia como instrumento de libertação, como ferramenta para transgredir e ultrapassar valores, o que funciona muito bem no sentido de conferir um novo papel para o poeta e o fazer poético. Há, certamente, em todo desbunde dos anos 1970, clara opção pelo “comportamento tático” de Michel de Certeau: a transgressão se dá pela via lúdica, criativa, espontânea, oportunista. Observe-se, por exemplo, o poema intitulado *É proibido pisar na grama*, de Chacal, cujo único verso diz o seguinte: “o jeito é deitar e rolar” (CHACAL, 2016, p. 229⁶³). Frente às demarcações institucionais que impedem o comportamento livre do corpo e dos sentimentos, há que se encontrarem as brechas por onde construir os caminhos⁶⁴. Todos os impedimentos para a liberdade do sujeito estão nas coações externas que ele enfrenta no mundo e na cultura autoritária em que vive. Libertar-se é abrir mão de tudo aquilo que opera a contenção do gesto espontâneo, desde a linguagem poética herdada de uma tradição elitista e conservadora⁶⁵ aos objetos cotidianos que nos limitam:

⁶² A *Nuvem Cigana* foi um coletivo de artistas e agitadores culturais dos anos 1970, no Rio de Janeiro, que atuava na produção editorial (livros, almanaques etc.), carnaval de rua (o bloco *Charme da Simpatia*) e, principalmente, na organização das famosas *Artimanhas*, saraus de poesia e arte marginal que funcionaram como um centro agregador para vários dos poetas do período.

⁶³ *É proibido pisar na grama* saiu pela primeira vez no livro artesanal *Boca Roxa*, de 1979, publicado pela *Nuvem Cigana*.

⁶⁴ É claro que, numa sociedade policial como era a sociedade brasileira dos anos 1970, libertar o corpo e a vida dependia de uma capacidade furtiva, camuflada, encoberta. Chacal aponta vários caminhos para isso, como transgredir a norma pela polissemia da linguagem, usando uma coisa para dizer outra (“deitar e rolar”), ou viver disfarçado e sair apenas à noite, no escuro, como um camaleão. Há um poema seu que diz o seguinte: “Como é bom ser um camaleão / (...) Se o inimigo espreita, me / finjo de pedra verde, cinza ou marrom. / E, quando de tardinha o sol esfria, dou um rolê por aí”. (Chacal em HOLLANDA, 2007, p. 219)

⁶⁵ Outro poema de Chacal apresenta estes versos: “o poeta que há em mim / não é como o escrivão que há em ti / funcionário autárquico / (...) o panfleta que há em mim / não é como o jornalista que há em ti / matéria paga / o pateta que há em mim / não é como o esteta que há em ti / cana a la Kant / o poeta que há em mim / é como o voo no homem pressentido”. (Chacal em HOLLANDA, 2007, p. 220)

RÁPIDO E RASTEIRO

vai ter uma festa
 que eu vou dançar
 até o sapato pedir pra parar.
 aí eu paro, tiro o sapato
 e danço o resto da vida
 (Chacal em HOLLANDA, 2007, p. 218)

Rápido e rasteiro é um dos poemas mais conhecidos de Chacal e de toda aquela geração. Deixar o corpo livre para a vida e para o prazer infinito é uma das principais demandas no hedonismo desbundado da Zona Sul Carioca de início dos anos 1970. Tal desejo de “tudo”, de uma vida a todo vapor, carrega alguma semelhança com as promessas da publicidade capitalista de realização total do indivíduo – sempre através do excesso, do muito, do “mais”. Ao mesmo tempo, a simplicidade e coloquialidade dos versos podem ser vistas tanto como um indício de que a realização plena tem origem espiritual – e passa, portanto, pelo “desapego” e pelo caminho daquilo que é materialmente simples; quanto, por outro lado, podem dar a ideia de que a realização na abundância poética, além de desejável, estaria ao alcance de todos: é simples, fácil, coloquial, disponível, acessível... barata – novamente em espírito similar ao das peças de publicidade.

Outro poeta que se destacou na geração dos *26 poetas hoje* foi Waly Salomão, que na época assinava como Waly Sailormoon e, no geral, seguia apresentando tensões poéticas parecidas com as da época tropicalista. A novidade, porém, é que Waly mostra um mosaico que aproxima temas brasileiros com outros do Oriente Médio e das culturas árabes (cabe lembrar que Waly é descendente de Sírios), ao invés da cultura de massas anglófona⁶⁶ – embora esta não deixe de aparecer. A necessidade de encontrar a sinuosidade dos caminhos da liberdade em meio ao território normativo das instituições da sociedade e da cultura aparece, por exemplo, num poema da coletânea intitulado *Livro de contos*, como segue:

Alma emputecida
 Sombra esquisita
 Se esquiva
 Entre
 Laços de Família
 (SAILORMOON, Waly. In: HOLLANDA, 2007, p. 180)

Waly, no entanto, foi um poeta com um traço autoral marcante, diferindo, em aspectos cruciais, dos outros poetas do livro. Sua poesia era desbundada de maneira cínica, ferina e corrosiva – deslumbrada e desejanter, mas sem ilusões românticas. Não parece haver

⁶⁶ Nesse sentido, ver o poema *Jardim de Alá* (SAILORMOON, Waly. In: HOLLANDA, 2007, p. 180).

realização possível, espiritual ou política, nos seus fragmentos apresentados em *26 poetas hoje*, embora seus versos tampouco sejam tristes ou desanimados. Há, neles, um fundo de arrogância debochada que estabelece uma atmosfera de imprecisão tão sedutora quanto hostil, comentando acidamente os delírios da própria geração e impedindo o leitor de estabelecer grande clareza sobre aquilo com que está lidando: revolucionário? Conservador? Quase impossível dizer:

não tenho a virtude mesquinha de acreditar nas torturas sofridas por um velho comunista de 70 anos que leva a sério um sonho frustrado de tomada do poder. Não tenho a virtude mesquinha de acreditar nas torturas: os gênios se castram por si. velho. comunista. e mentiroso. nada de novo pode surgir daí. e se por um texto bastante ambíguo eu for chamado pra depor? (SAILORMOON, Waly. In: HOLLANDA, 2007, p.185)

De qualquer maneira, seu espírito anárquico, que não escondia a herança do tropicalismo, apostava na derrisão de qualquer forma de policiamento estético ou moral, inclusive as praticadas pela esquerda (as “patrulhas ideológicas” denunciadas por Cacá Diegues) quando acusavam os artistas desbundados de alienação, escapismo e falta de engajamento. A liberdade aqui depende do gesto extremo de não capitular a qualquer condicionamento proposto ou imposto por outros indivíduos ou grupos de indivíduos. E, no fim, como em Chacal, a experiência que conta verdadeiramente para a vida é aquela da libertação e da positividade: “Que idade é mais própria aos meus 26 anos? Que idade é mais propícia? Risque da composição os períodos de obscuridade” (SAILORMOON, Waly. In: HOLLANDA, 2007, p. 182).

Outro que propõe um diálogo bastante aberto com a Tropicália é Cacaso – que, inclusive, em um poema intitulado *Há uma gota de sangue no cartão postal* (CACASO. In: HOLLANDA, 2007, p. 40), recria versos da canção *Tropicália*, de Caetano Veloso. O que é mais característico de Cacaso, no entanto, parece ser a associação de temas tipicamente nacionais a imagens que remetem à violência policial, social e política, ressaltando a contradição entre símbolos de nossa beleza e modernidade e o terror da vivência dos “anos de chumbo”. De qualquer maneira, a inquietação a respeito do condicionamento das atitudes não deixa de aparecer, bem como o gesto que insta à desautomatização⁶⁷ e ao questionamento das normas mais banais: “será mesmo com dois ésses / que se escreve paçarinho?” (CACASO. In: HOLLANDA, 2007, p. 41).

⁶⁷ Por exemplo, em *Reflexo Condicionado*: “pense rápido: / Produto Interno Bruto / ou / brutal produto interno” (Cacaso em HOLLANDA, 2007, p. 42).

Em tom bastante diverso, muito mais pessoal e íntimo (especialmente pelo uso da forma do diário privado, tratando inclusive da intimidade sexual), a carioca Ana Cristina César não deixa de ser pop e coloquial como os outros, mesmo que sua erudição transpareça em seu estilo sublime, na forma econômica de sua prosa poética e na sugestividade sofisticada que doa a seus versos. No entanto, no que diz respeito à abundância e exuberância da forma poética e da experiência individual, o eu lírico de Ana Cristina é diferente: ora desiste de ir à praia de bicicleta para ficar em casa se dedicando à leitura (CESAR, Ana Cristina. In: HOLLANDA, 2007, p. 143), outras reclama que o companheiro sempre a afaga “no lugar errado” (p. 146) – mostrando um corpo que nunca está completamente à vontade em público ou no contato com outras pessoas. O confinamento do corpo feminino ao espaço doméstico (assim como o confinamento de sua escrita ao diário íntimo) e a repressão de sua sexualidade são temas já muito nossos conhecidos, e possivelmente sejam fatores que ajudem a explicar o ar mais “introvertido” e “secreto” dos textos de Ana Cristina em contraste com seus companheiros homens de publicação. Ao mesmo tempo, o tom “confessional” pode demonstrar vontade de romper essas barreiras, expondo-as.

O paulista Roberto Piva, por sua vez, adota um estilo surrealista bem aos moldes de Benjamin Péret – poeta surrealista francês do grupo de Paris que viveu por duas ocasiões no Brasil (nas décadas de 1920 e 1950). O surrealismo – “lisergia” talvez seja um termo mais adequado aos anos 1970 –, na verdade, parece ser referência mais ou menos bem difundida nos *26 poetas*, o que é um contraste bastante evidente em relação à tendência mais realista da geração dos marginais periféricos da passagem para o século XXI. Na poesia de Roberto Piva há uma encenação fantasmagórica, sobrenatural, e também um apelo ao “mau gosto”, aliás muito comum entre os poetas do livro, ora na tentativa de “chocar o gosto burguês” e outras aderindo ao *kitsch* como forma de assumir a comunicação espontânea e fácil com o público “não especializado”. Em Piva, o uso do *kitsch* opera aproximações com a *pulp fiction* norte-americana, tematizando figuras como anjos, demônios, seres fantásticos, crime, submundo, artefatos envoltos em magia etc. Por isso, muitos de seus poemas remetem-me à imagética do artista plástico norte-americano Robert Williams, expoente da *lowbrow art*, também conhecida por *pop surrealism*, e que tem por característica justamente o uso de material cartunesco em composições lisérgicas e pesadelecas⁶⁸. No meio disso, o sujeito de Piva

⁶⁸ Talvez ainda mais do que em Roberto Piva, vejo em José Agrippino de Paula um universo imagético muito aparentado ao de Robert Williams e da *lowbrow art*, um gênero que avançou as propostas da *pop art* em direção a um território *trash* e escatológico, influenciado sobretudo pelos quadrinhos underground dos anos 1960 e 70 e pelo movimento punk. A *lowbrow* é, também, como a de Agrippino ou de Piva, uma arte de excessos. De

segue rebelde à moral vigente e defendendo a inadequação livre e libertária de sua personalidade e seu comportamento:

as senhoras católicas são piedosas
 os comunistas são piedosos
 os comerciantes são piedosos
 só eu não sou piedoso
 se eu fosse piedoso meu sexo seria dócil e só se ergueria
 aos sábados à noite
 eu seria um bom filho meus colegas me chamariam
 [cu-de-ferro e me
 fariam perguntas por que navio bóia? Por
 que prego afunda?
 eu deixaria proliferar uma úlcera e admiraria as estátuas de
 fortes dentaduras
 iria a bailes onde eu não poderia levar meus amigos
 [pederastas ou barbudos
 eu me universalizaria no senso comum e eles diriam que tenho
 todas as virtudes
 eu não sou piedoso
 eu nunca poderei ser piedoso
 (PIVA, Roberto. In: HOLLANDA, 2007, p.50)

a lua não se apóia em nada
 eu não me apóio em nada
 (PIVA, Roberto. In: HOLLANDA, 2007, p. 52)

Assim, a lógica da abundância opera, nesses poetas, de maneira diferente daquela do período tropicalista: não mais a exuberância tropical ou as prateleiras repletas de bens de consumo chovendo sobre nossas cabeças, mas a possibilidade de superar os limites de uma vida medíocre e de uma sociedade limitadora pela transgressão comportamental, poética e imaginativa – ou seja: pelo “excesso de poesia”. A vida abunda a si mesma enquanto abundar poesia. No limite, vida e poesia são postas em sinal de igualdade. Desbundar é permanecer deslumbrado, extasiado, maravilhado com o muito sentido e beleza de tudo; sair da vida segura, rígida e confortável recomendada pelo bom-senso para receber de braços abertos o jorro lírico e espiritual da existência; remover os obstáculos, permitir que a vida flua – pois ao poeta é melhor vivê-la, mais que dizê-la:

TIRA-TEIMA

Tire a faca do peito
 e o medo dos olhos
 Ponha uns óculos escuros
 e saia por aí. Dando bandeira

qualquer maneira, a obra dos paulistas antecede em mais de uma década o surgimento do termo *lowbrow* em Los Angeles, no fim dos anos 1970.

Tire o nó da garganta
 que a palavra corre fácil
 sem desculpas nem contornos
 Direta: do diafragma ao céu da boca

Tire o trinco da porta
 liberte a corrente de ar
 Deixe os bons ventos levantarem a poeira
 levando o cisco ao olho grande

Tire a sorte na esquina
 na primeira cigana ou no velho realejo
 Leia o horóscopo e olhe o céu
 lembre-se das estrelas e da estrada

Tire o corpo da reta
 e o cu da seringa
 que malandro é você, rapaz
 o lado bom da faca é o cabo

Tire a mulher mais bonita
 pra dançar e dance
 Dance olhando dentro dos olhos
 até que ela morra de vergonha

Tire o revólver e atire
 a primeira pedra
 a última palavra
 a praga e a sorte
 a peste, ou o vírus?

(VILHENA, Bernardo⁶⁹. In: HOLLANDA, 2007, p. 239-240)

Mas esse assunto ainda será retomado e aprofundado no decorrer desta Tese, especialmente quando eu for discorrer sobre o papel do uso do corpo em cada uma das gerações – o que deverá ocorrer ainda neste capítulo 4. Por ora, para encerrar provisoriamente o raciocínio e permitir um respiro a este texto, deixo o leitor à vontade com um poema de Chacal que é quase um resumo do sentimento e da busca da geração marginal dos anos 1970, como venho discutindo até aqui:

20 ANOS RECOLHIDOS

chegou a hora de amar desesperadamente
 apaixonadamente
 descontroladamente
 chegou a hora de mudar o estilo
 de mudar o vestido
 chegou atrasada como um trem atrasado
 mas que chega
 (CHACAL. In: HOLLANDA, 2007, p. 217)

⁶⁹ Bernardo Vilhena, juntamente com Chacal e Charles, foi um dos três poetas da *Nuvem Cigana* que integraram a coletânea *26 poetas hoje*.

e) Se, no campo da produção artística, as técnicas de colagem e pastiche, por exemplo, acabam sendo recursos muito úteis de que o artista se pode valer para lidar com a infinita fonte de referências culturais a seu dispor em uma sociedade industrial global, as consequências do avanço do processo de globalização podem ser vistas, também, no campo da crítica literária. As preocupações de Roberto Schwarz sobre o futuro da crítica dialética são reveladoras disso:

Esse tipo de crítica supõe obras e sociedades muito estruturadas, com dinamismo próprio. Trata-se de enxergar uma na outra as lógicas da obra e da sociedade, e de refletir a respeito. Acontece que vivemos um momento em que essa ideia de sociedade, como algo circunscrito, com destino próprio, está posta em questão, para não dizer que está em decomposição. Já ninguém pensa que os países de periferia têm uma dialética interna forte – talvez alguns países do centro tenham, talvez nem eles. E no campo das obras, com a entrada maciça do mercado e da mídia na cultura, é voz corrente que a ideia de arte mudou, e é possível que o padrão da exigência do período anterior tenha sido abandonado. Talvez os pressupostos da crítica dialética estejam desaparecendo. (...) O processo social mudou de natureza. A circunscrição dele, no sentido em que você podia dizer “essa é a sociedade brasileira”, está deixando de ser efetiva, de ser verdadeira (SCHWARZ, 2012, p. 292)

É bastante significativo, para este trabalho, pensar que o mesmo Roberto Schwarz, que em outro texto adjetiva a tropicália como “pós-modernismo de primeira hora” (SCHWARZ, 2012, p. 79-80), encontre em *Cidade de Deus* a exceção literária a essa dissolução da estrutura interna e do dinamismo próprio das sociedades nacionais contemporâneas. Segundo ele, *Cidade de Deus* é um livro onde “há ainda o conhecimento pormenorizado, sistematizado e refletido de um universo de relações” (2012, p. 294) – o que acaba lhe valendo a designação, pelo próprio Schwarz, de um romance incomum para os tempos de hoje (a entrevista compilada no livro é de 2004), um romance “à antiga” (2012, p. 294), em que se pode reconhecer determinada estrutura interna e dinamismo próprio de uma comunidade na forma literária.

Esses são indícios importantes para termos em mente. Será que, se a lógica interna das sociedades nacionais realmente perdeu sua força no avanço do mundo globalizado, seria possível ainda encontrá-la em comunidades menores, mais localizadas? Quando afirmei, em momentos anteriores, que os escritores da geração marginal periférica caracterizam-se sobretudo pelo discurso marcadamente “de classe”, não deixo de estar chamando a atenção para o fato de que são literaturas baseadas numa lógica territorial específica. Se a grande forma de estabelecimento de uma cultura desterritorializada se dá através da circulação rápida e ampla da informação e das mercadorias (materiais e simbólicas), então são justamente aqueles que estiverem menos inseridos no mercado que sofrerão em menor intensidade os

efeitos desse fenômeno cultural. Ainda, buscar afirmar a identidade a partir da perspectiva de classe pode ser entendido como uma tentativa de frear a crescente desagregação intraclasse, que tem como uma das causas justamente a identificação dos membros das camadas menos favorecidas não com a imagem de “trabalhadores”, mas de “consumidores” – esses, sim, por se inserirem no consumo dos produtos mundializados, participantes das novas formas desterritorializadas da cultura.

O “conhecimento pormenorizado, sistematizado e refletido de um universo de relações” que Roberto Schwarz identifica em *Cidade de Deus* não é um acaso ou uma característica secundária do livro. Se, como venho argumentando, a literatura de autores periféricos da passagem para o século XXI mantém uma dimensão territorial e de classe, é também porque, para um artista das periferias socioeconômicas do país, a hora da libertação individual e da disposição a uma personalidade de excessos, que encantou os jovens da década de 1970, foi sempre dificultada. Para eles, os excessos experimentados foram os de coisas negativas, como a miséria e a violência – que são, na verdade, no sentido humanista, uma falta: de recursos, de paz, de possibilidades... A mesma sociedade da abundância que permite a experimentação individual para determinadas camadas economicamente privilegiadas da população (cada vez menores) revela-se, na verdade, uma sociedade da escassez que limita as pessoas – quando não em edifícios prisionais destinados ao encarceramento – nas amarras da penúria de recursos para garantir as necessidades mais básicas da existência e que dificultam o desenvolvimento social e humano.

Aliás, parêntese importante: para o poeta de classe média da Zona Sul carioca delirar em suas drogas e escrever suas abstrações narcotizadas, o tráfico de drogas se estabelece como a contraface de seu estilo de vida extravagante – um estilo, aliás, diretamente associado a uma cultura industrializada, ainda que contracultura, distribuída mundialmente pelos canais do mercado, e que acabou levando à necessidade de ampliar a oferta de drogas ilegais no Brasil nos anos 1970.

Testemunhar diariamente o submundo violento do mercado ilegal da droga, com todas as contradições que revela sobre o estado recreativo, liberador e descontraído que seus produtos são capazes de gerar nos consumidores alheios a essa realidade, exige da vontade de lidar com tal realidade na forma de matéria literária uma postura bastante diversa daquela aberta, dispersa, solar, disponível e disposta à abstração dos sentidos que vimos nos poetas de classe média da década de 1970. O artista da geração periférica da passagem para o século XXI possui, na verdade, semblante fechado, corpo fechado, olhos afiados e atentos aos perigos da vida imediata, necessidade de comunicação clara e objetiva para passar a

mensagem – além da articulação coesa com os pares para garantir a existência e funcionamento de seu espaço de atuação e escrita⁷⁰.

A combinação da atenção à realidade tal como se oferece objetivamente aos sentidos com a maneira clara e objetiva de comunicá-la acaba produzindo um efeito notável de realismo que, no fim das contas, também parece ser validado pela aferição da origem social do autor. Muitas vezes – é um procedimento comum –, o próprio faz questão de enunciar, em seus textos, as condições de sua origem, tanto como maneira de demarcar uma territorialidade e fazer a obra encontrar os seus pares e como forma de conferir valor de verdade ao relato. Esse não é exatamente o caso de *Cidade de Deus*, embora a informação da origem favelada de Paulo Lins tenha sido amplamente difundida nos canais de circulação da obra – mas, ainda assim, *Cidade de Deus* não deixa de ser um exemplo marcante daquilo que Alejandro Reyes denomina “autoetnografia”, ou “etnografia de dentro para fora” (2013, p. 78), que é o que acontece quando os segmentos subalternos da população, sempre *objeto* da pesquisa etnográfica alheia e definidos de fora pra dentro, tornam-se *sujeitos* das ferramentas do olhar e da enunciação de si. “A etnografia”, diz Alba Zaluar na orelha de uma edição de *Cidade de Deus* (2007), “(...) já não é mais apanágio do antropólogo. Este não mais monopoliza a narrativa erudita, nem é mais o único a sofrer a experiência caótica e emotiva do trabalho de campo para depois torná-la organizada e inteligível no texto escrito”.

Existem muitos motivos para uma afirmação como essa constar na orelha do livro. Para começar, *Cidade de Deus* surgiu da participação de Paulo Lins em uma pesquisa antropológica coordenada pela própria Zaluar a respeito da criminalidade nas classes populares do Rio de Janeiro. Como assistente de pesquisa, Lins entrevistou moradores da favela e coletou extenso material que serviria de base para a escrita do romance, valendo-se do acesso aos dados científicos que obteve enquanto ajudante de uma acadêmica renomada em pesquisa de grande envergadura. Mas o universo científico da etnografia, muito mais que material de inspiração para a escrita, acabou se tornando impregnado na própria forma do livro, o que acentua seu caráter naturalista (cabe lembrar que os antigos romances naturalistas não à toa eram chamados “romances de tese”). Veja-se, por exemplo, as afirmações de Vilma Arêas ao dizer que a narrativa de Paulo Lins se utiliza da “transposição de vários recursos da pesquisa sociológica, informações diretas, fichinhas etc. coladas em matéria literária” (2007,

⁷⁰ O que contrasta bastante com o funcionamento de um coletivo dos anos 1970 como a *Nuvem Cigana*, por exemplo, que, apesar de ter realizado muitas coisas, era conhecida pelo funcionamento disperso e festivo. Sobre a *Nuvem Cigana*, ver COHN, Sergio (org.). *Nuvem Cigana: poesia e delírio no Rio dos anos 70*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

p. 576), e que “convive e é invadida por outras formas, do relatório científico às fichinhas, passando pelas produções da mídia” (p. 579).

Roberto Schwarz também aponta para o fato de que o livro tem “algo de enciclopédia” e que, além disso, lembra as “grandes produções do cinema” (SCHWARZ, 2007, p. 563). Mais do que mera referência à realidade, ambas as características, ao serem combinadas no romance, confluem para a obtenção de um efeito de *super*-realidade, já que, por um lado, o dado científico/enciclopédico ajuda a montar um painel bastante amplo que cataloga o universo social e seus tipos humanos retratados, prescindindo quase sempre da dimensão subjetiva (os conflitos íntimos e a personalidade complexa de cada um) para fortalecer o aspecto objetivo, da ação e movimentação externa, em que as personagens quase sempre são alocadas em formas relativamente genéricas que caracterizam “tipos”: o bicho-solto, o trabalhador, o evangélico, o cocota, o traficante impiedoso, o policial corrupto, a prostituta etc.; por outro lado, o elemento de superprodução cinematográfica, com cenas que exploram a plasticidade da ação, dando fruição estética a tiroteios, perseguições e mortes de todos os tipos, ao ser casado com a inclinação naturalista do livro – que busca investigar detalhadamente a origem social/ambiental de tamanha violência –, torna seus exageros tão verossímeis que em nenhum momento de minha leitura ocorreu-me a excitação comum ao espetáculo e à pirotecnia hollywoodianas. Em *Cidade de Deus*, ficamos incrédulos apenas como gesto retórico: nossa incredulidade é um ponto de exclamação, uma forma de demonstrar a consciência que temos da plausibilidade terrível daqueles eventos.

Mais: apesar do aspecto plástico e excessivo das cenas de ação (mas nunca grandioso ou grandiloquente como nas superproduções de Hollywood), em *Cidade de Deus* não chega a haver distensão verdadeira dos conflitos de maneira a devolver o leitor ao relaxamento: a morte sempre “chega antes do clímax programado, por mãos que não interessam e por motivos meio esquecidos que não estavam na ordem do dia” (SCHWARZ, 2007, p. 571). No duelo entre os bandidos Miúdo e Bonito, assim como naquele entre o bicho-solto Inferninho e o policial Cabeça de Nós Todo, ninguém nunca ganha. Em ambos os casos, a tensão se acumula numa sucessão de confrontos de intensidade crescente entre os antagonistas, sem que no fim um adversário consiga matar o outro – embora todos acabem morrendo, por qualquer que seja o motivo: Inferninho padece tranquilamente nas mãos do policial Belzebu; Cabeça de Nós Todo é alvejado por trás por um bandido anônimo que aproveita a ocasião de vingar a morte do irmão; Zé Bonito morre também de vingança, nas mãos de um infiltrado em sua quadrilha que não tinha nada a ver com a guerra de facções mas se disfarça para vingar a morte do irmão; e Zé Miúdo, o grande malfeitor do romance, recebe um tiro na barriga

durante um bate-boca sobre a posse de algumas bocas de fumo com bandidos que, antes, haviam lutado ao seu lado na guerra contra Bonito. Nenhuma dessas mortes produz qualquer resolução à tensão e ao conflito. Pelo contrário: o momento de distensão esperado após a morte de uma personagem antipática, como Cabeça de Nós Todo, é rapidamente suplantado por novas tensões e conflitos, com outras personagens e por outros motivos: a infância de Busca-Pé e Barbantinho é atravessada pelos cadáveres boiando no rio, e apresenta-se também a infância problemática de Zé Miúdo, buscando reconstruir a formação de sua personalidade delinquente que redundará, pouco depois, em seu estabelecimento como o grande bandido do morro. No fim, embora Miúdo dê suas últimas estrebuchadas durante o pipocar dos fogos do ano novo (geralmente uma imagem de êxtase) e o dia seguinte amanheça com crianças voltando a brincar e empinando pipas no céu (geralmente uma imagem de paz), a descrição da fabricação do cerol para afiar a linha das pipas deixa ainda assim um rastro violento⁷¹. Essas distensões sempre parciais, incompletas, são rapidamente seguidas pela apresentação de novas infâncias maculadas pela violência – que, de acordo com o mecanismo naturalista do livro, repetirão o ciclo. O grande malfeitor do romance encontra sim seu destino: mas o que foi feito dos outros tantos traficantes, bandidos e policiais corruptos que permaneceram vivos e comandando a favela? O que acontecerá com as futuras gerações herdeiras desse ambiente?

O realismo absurdo, obtido apesar de um excesso que seria em outras circunstâncias in-crível, conta, assim, para sua sustentação, com a “autoridade testemunhal” que a origem social do autor atribui ao relato e também com o estilo enciclopédico de sua escrita, dando a ela algo da “legitimidade científica” que o naturalismo do século XIX reivindicava para si. Mas não apenas isso: o efeito de real atingido por *Cidade de Deus* também conta com os conhecimentos prévios de seu leitor – que, seja por experiência pessoal ou pelo acesso a informações veiculadas na mídia ou em outras ferramentas de divulgação, está ciente do problema da violência que assola as periferias das grandes cidades brasileiras, com o tráfico de drogas e as guerras entre facções (apenas não o conhece com a riqueza de detalhes que Paulo Lins apresenta).

O realismo dessa narrativa absurda é, portanto, um efeito obtido principalmente pela via de convenções sociais ativadas no momento da leitura. Que a origem social do autor lhe forneça condições privilegiadas para escrever sobre determinado assunto, fazendo o leitor sentir-se quase como quem ouve o relato de uma testemunha (a verdade da experiência); que a

⁷¹ Além disso, cabe lembrar que a pipa tem função de comunicação no universo do tráfico. Geralmente usam-se crianças para o cargo de “olheiro”, cuja função é avisar sobre a chegada da polícia ou de traficantes rivais. Uma das ferramentas usadas pelos olheiros é justamente a pipa que, quando recolhida do céu, indica a chegada dos intrusos.

exposição enciclopédica/científica possua valor de verdade (e de prova) em nossa sociedade tecnocrática⁷²; que a história tenha se baseado em eventos e personagens reais⁷³; e que a questão da violência urbana e do tráfico de drogas nas grandes cidades brasileiras seja pauta diária dos jornais em todo Brasil são condições extra-livro das quais o romance de Paulo Lins se vale para obter o efeito de terrível realidade que exponho aqui. No limite, o que acontece na leitura não é apenas a sensação de que a narrativa do livro é real em si, possui verossimilhança interna, mas que ela aponta para a própria realidade fora do livro e diz: isto existe no mundo, não é ficção, é *real*. Daí a função de denúncia que o livro acaba cumprindo.

Outra coisa, em *Cidade de Deus*, que ajuda a dar tal dimensão de realidade apesar dos excessos são as constantes comparações e até equivalências entre os eventos que estão se passando no universo restrito da favela e as ficções que chegam até ela pela TV. Os exemplos são vários: na fase dos bichos soltos, em uma passagem ainda no início do livro, os bandidos empreendem uma fuga “como os heróis da televisão” (p. 69)⁷⁴; durante a guerra generalizada do tráfico, que submete toda a comunidade, os combatentes mais novos “gostavam daquela sensação de guerra, encarnavam os heróis da televisão” (p. 481); na p. 200, há uma passagem interessante em que os bandidos, planejando o próximo assalto, pensam sobre como os mocinhos da TV sempre vencem os vilões – mas confiam que na vida real farão diferente; outra passagem interessante, na p. 93, mostra os bandidos começando a entrar numa lógica de “starsystem”, de busca por celebridade, ao verem seus feitos estampados na primeira página do jornal: “sentiam-se importantes, respeitados pelos outros bandidos do conjunto, das outras favelas, pois não era para qualquer bandidinho ter seus feitos estampados na primeira página dum jornal” (p. 93); por fim, num momento mais extremo, os cenários da TV e da realidade aparecem fundidos, e o leitor, a princípio, não consegue determinar se o que se passa é um filme a que a personagem assiste ou a própria experiência pessoal dessa personagem – e isso porque, a esta altura da história, já está claro o quanto parece “normal” que os corpos da periferia vivam o mesmo tipo de situações supliciosas que só estamos acostumados a ver (de forma grandiloquente) pela televisão.

Lá no Salgueiro, Texas Kid subiu para o segundo andar do *saloon* e escolheu uma posição com vista panorâmica. Cada vez que colocava a arma para o lado de fora da janela acertava três homens de Spack, sempre acima do pau do nariz. A única opção

⁷² No fim do livro, em *Notas e Agradecimentos*, Paulo Lins chega a citar as fontes de sua pesquisa: “parte do material utilizado foi extraído das entrevistas feitas para o projeto ‘Crime e criminalidade nas classes populares’, da antropóloga Alba Zaluar, e de artigos nos jornais *O Globo*, *Jornal do Brasil* e *O Dia*”. (LINS, 2007, P. 559).

⁷³ Essa informação também consta ao leitor em *Notas e Agradecimentos* (LINS, 2007, p. 559).

⁷⁴ Talvez pudéssemos reformular esta passagem de modo a fornecer uma síntese do realismo em *Cidade de Deus*: “pena que aquela ação fosse verdade, e não apenas um filme”.

do bandido era fugir de The River Sun City. Desceu as escadas, seus filhos o acompanharam. Saíram pelos fundos. Texas Kid não hesitou em segui-los. Ao montar em seu cavalo, uma chuva caiu de repente e um raio derrubou um poste.
 - Puta merda! Logo agora que ia ficar quente a porra da luz acaba! – exclamou Inferninho ao desligar o televisor. (LINS, 2007,p. 96)

Ao trazer o que é da televisão para a realidade cotidiana, vivida por personagens que remetem a pessoas reais de carne e osso (ao contrário dos ícones pop no mundo absurdo de *Panamérica*), a intensidade do efeito de realidade aumenta, denunciando o caráter de exceção vivido em um universo que antes seria prosaico – a vida ordinária em um subúrbio de classe operária. É como se o narrador nos dissesse: “eu sei que parece um filme, mas na verdade é real; não se passa em The River Sun City, e sim na Cidade de Deus, no Salgueiro, no Rio de Janeiro...”

Assim, os caminhos traçados por Paulo Lins apontam para uma opção diversa daquela de falsear ou abstrair a percepção da realidade como forma de liberação pessoal e artística. Sua arte, talvez até como um compromisso, funciona para demonstrar a maneira como a realidade social imobiliza, limita e encarcera os sujeitos em condição subalterna – seja fisicamente, em presídios, simbolicamente, em estereótipos ou economicamente, na imobilidade das classes. Disso, resulta a constatação dos artistas da geração marginal-periférica de que o direito à realidade (o mero “estar vivo”) já lhes é um luxo, e sobreviver para contar a própria história é uma exceção: “vinte e sete anos contrariando a estatística”, canta Mano Brown em *Capítulo 4, Versículo 3*.

Muito do que vem sendo dito a respeito de *Cidade de Deus* poderia ser dito também sobre as músicas dos Racionais MC's, mas em um patamar diferente: o da reivindicação explícita de uma voz própria e do caráter de denúncia. Se o texto de Paulo Lins é escrito em 3ª pessoa, com narrador onisciente – o que faz com que o aspecto de relato/ experiência pessoal/depoimento contamine o texto apenas caso o leitor esteja informado acerca da origem social do autor –, nas letras dos Racionais a marcação do sujeito que fala como membro que viveu e experimentou a realidade sobre a qual fala é uma constante: “eu não li, eu não assisti, eu vivo o negro drama, eu sou o negro drama, eu sou o fruto do negro drama”, canta Mano Brown na música *Negro Drama*, do álbum *Nada como um dia após o outro dia*, de 2002. A voz “autêntica”, bem-localizada do ponto de vista do testemunho, costuma sempre apresentar suas credenciais que legitimam a veracidade do que está dizendo. O procedimento é comum e aparece já no primeiro disco do grupo, o EP de 1990 *Holocausto Urbano*:

[Intro]

<Edi Rock> Aqui é Racionais MC's, Ice Blue, Mano Brown, KL Jay e eu Edi Rock.
 E aí Mano Brown, certo?
 <Mano Brown> Certo não está, né, mano, e os inocentes, quem os trará de volta?
 <Ice Blue> É... a nossa vida continua, e aí, quem se importa?
 <Mano Brown> A sociedade sempre fecha as portas mesmo, cara. E aí, Ice Blue?
 <Ice Blue> Pânico!

[Verso 1: Mano Brown]
 Então quando o dia escurece
 Só quem é de **lá** sabe o que acontece
 Ao que me parece prevalece a ignorância
 E **nós** estamos sós
 Ninguém quer ouvir a **nossa voz**
 Cheia de razões, calibres em punho
 Dificilmente um **testemunho** vai aparecer
 E pode crer a **verdade** se omite
 (RACIONAIS MC'S, *Pânico na Zona Sul*, 1990, grifos meus)

O primeiro gesto de Edi Rock, ao tomar a palavra, é apresentar o grupo, sendo seguido por cada um dos MC's (Mano Brown e Ice Blue) – que, no meio da música, interpelam-se ainda outras vezes pelo nome e, nos versos finais, apresentam a banda toda novamente. Quando a música de fato começa, após essa breve introdução/apresentação, Mano Brown canta algumas frases que continuam o gesto de situar o ouvinte em relação à identidade e localização social do sujeito que canta: “lá”, que na verdade revela-se o lugar de onde o sujeito vem (“nós”, “nossa voz”) para dar seu “testemunho”, já que o testemunho de pessoas como ele “dificilmente aparece” e, assim, a “verdade” acaba se omitindo. A ideia é clara: usar a música para ir até o ouvinte, apresentar-se nominalmente e dizer de onde vem (dando legitimidade ao que será dito), para então verbalizar o testemunho e fazer a denúncia: “contar a realidade das ruas”, “sempre transmitir a realidade em si” (versos da mesma música).

Conforme dito, esse procedimento não é exclusivo de *Pânico na Zona Sul*. Na verdade, atravessa muitas músicas ao longo de toda a carreira dos Racionais – e apresenta-se especialmente, mas não só, nas faixas de abertura. O segundo EP, *Escolha seu caminho*, de 1992, começa com os seguintes versos: “Eu tenho algo a dizer e explicar pra você / Mas não garanto, porém, que engraçado eu serei dessa vez / Para os manos **daqui**, para os manos de **lá**”; em *Raio X do Brasil*, de 1993, o primeiro álbum (LP) do grupo, Edi Rock abre os trabalhos anunciando a banda e que o ouvinte “está entrando no mundo da informação, **autoconhecimento**, denúncia e diversão”; em *Sobrevivendo no inferno*, de 1997, são três introduções: primeiro, a invocação da proteção de São Jorge em *Salve Jorge*, depois a voz de Mano Brown em *Gênesis* dizendo que “Deus fez o mar, as árvores, as crianças, o amor / O homem **me** deu a favela, o crack, a traiagem, as armas, as bebidas, as putas / Eu?! Eu tenho uma Bíblia velha, uma pistola automática e um sentimento de revolta / Eu tô tentando

sobreviver no inferno”, seguido pelo rapper convidado Primo Preto no início de *Capítulo 4, Versículo 3*, em que, após um arrazoado de estatísticas sobre a violência social no Brasil, anuncia: “aqui quem fala é Primo Preto, mais um sobrevivente”; por fim, no disco 1 de *Nada como um dia após o outro dia* (2002), a abertura invade com o som de um tiroteio, seguido de um galo cantando e um despertador, situando o ouvinte no local dos acontecimentos apenas através da sonoplastia⁷⁵: as periferias brasileiras, nossos subúrbios violentos, mas em que mora a classe trabalhadora, que precisa acordar cedo; no disco 2, os primeiros versos dizem: “É, tru, Racionais tá aí de novo, morô? / E os caras é mili anos na parada / Pode crê, e os caras representam a favela do começo ao fim”.

É uma trajetória muito interessante: em *Holocausto urbano*, o estilo de abertura dá a impressão de que o fato de gravarem um disco implica deslocarem-se para fora da favela e olharem para ela à distância. Eles se posicionam fora, falam sobre “lá”, a favela, que é o lugar “nosso”. Mas o que significa esse fora? É o ambiente privado do ouvinte (sua sala, seu quarto, seu carro), até onde o rapper se desloca para conversar e contar sobre a realidade de “lá”, de onde está vindo. Progressivamente, a banda vai posicionando seu discurso cada vez mais dentro de seu território socioeconômico em *Escolha seu caminho* e *Raio X do Brasil*, até chegar à localização absolutamente clara em *Sobrevivendo no inferno* (1997), em que “o homem **me** deu a favela” é dito por alguém cuja existência é uma exceção a todas as estatísticas cruéis apresentadas (“um sobrevivente”). Por fim, em *Nada como um dia após o outro dia* (disco duplo que encerra a primeira fase de álbuns de estúdio dos Racionais, após o qual ficariam doze anos sem gravar), em 2002, dois desdobramentos interessantes: no primeiro disco (*Chora agora...*), a introdução ambienta o ouvinte não pelo anúncio dado através da palavra, mas sim pela sonoplastia que situa um cenário de subúrbio, de favela; e no segundo disco (*...ri depois*) um mano fala para o ouvinte sobre os Racionais na 3ª pessoa (“os caras”), prescindindo, portanto, da necessidade de chegar se apresentando (já que, nesse momento, são um conjunto famoso – as pessoas já sabem de onde são e já falam deles por aí). No último disco de estúdio, *Cores e valores*, não há nenhuma apresentação nominal. Mano Brown apenas repete: “somos o que somos”.

Os Racionais começaram sua trajetória, portanto, sentindo a necessidade de deslocarem-se até o ouvinte, já que ninguém prestava atenção na sua voz, até conquistarem definitivamente o seu espaço e precisarem cada vez menos apresentar o cartão de visitas na

⁷⁵ O recurso à sonoplastia é uma constante nas músicas dos Racionais, seja inserindo os sons do ambiente, seja simulando-os com onomatopeias, e funciona de maneira a conferir mais realismo às narrativas, produzindo uma sensação de “imersão”.

entrada. É como se a missão de “mostrar a realidade”, dando visibilidade à periferia e aos sujeitos periféricos, tivesse sido bem sucedida. Ao mesmo tempo, em paralelo a essa forma de iniciar os discos, é muito comum que o grupo termine seus álbuns de estúdio com um agradecimento geral aos amigos, parceiros e mesmo desconhecidos que sejam irmãos de condições periféricas. Após as sete faixas de *Raio X do Brasil*, a última, chamada *Agradecimentos*, trata justamente do gesto de agradecer nominalmente a cada uma das pessoas envolvidas no trabalho, direta ou indiretamente (familiares, amigos, artistas, parceiros etc.) – da mesma forma que em *Cidade de Deus* Paulo Lins termina o livro com uma página de agradecimentos nominais às pessoas que ajudaram nas pesquisas e no processo do livro:

Agradeço a colaboração das seguintes pessoas: Maria de Lourdes da Silva (pesquisa histórica e revisão), Virgínia de Oliveira Silva (pesquisa de linguagem e revisão), Álvaro Marins, Edmundo Gomes da Silva, Eduardo Gomes da Silva, Edwaldo Cafezeiro, Everardo Cantarino, Gilberto Mendonça Teles, Ione de Oliveira Nascimento, Leonardo Gomes da Silva, Marco Antônio da Silva, Maria Cláudia Nascimento de Santana, Marie-France Depalle, Paulo César Loureiro de Araújo, Regina Célia Gonçalves, Severino Pedro da Costa, Sílvio Correia Lima e Sônia Vicente Cardoso. Agradecimentos muito especiais a Aloísio da Costa Sobrinho, Carlos Eduardo Cardoso, Edison Gomes da Silva, Sônia Maria Lins e todas as pessoas entrevistadas. (LINS, 2007, p. 560)⁷⁶

Essa forma de encerrar a obra artística, rendendo homenagens a quem participou do processo nos bastidores e também aos companheiros de condição social subalterna, é uma maneira de dar uma dimensão coletiva ao trabalho, buscando estreitar os laços da classe social que foram fragilizados pela violência intraclasse a partir da reorganização do território da favela pelo tráfico de drogas⁷⁷. Nos Racionais MC's, além de *Raio X do Brasil*, o encerramento pelos agradecimentos é utilizado também em *Sobrevivendo no Inferno* (quando mandam um “salve” para os manos de várias periferias brasileiras, mencionadas nominalmente, na última faixa) e *Nada como um dia após o outro dia* – ou seja, em todos os LPs de estúdio da primeira fase do grupo. Dessa maneira, em cada disco, estabelece-se um arco estrutural que começa pela apresentação pessoal dos rappers (legitimando a fala testemunhal) e termina com o agradecimento aos irmãos de caminhada que não estão no

⁷⁶ Cabe lembrar que o próprio processo de criação de *Cidade de Deus* é um trabalho de memória coletiva, tendo em vista que deriva da composição, em forma ficcional, das descobertas que o autor realizou em suas entrevistas com os moradores da comunidade.

⁷⁷ Essa nova forma de organização que a favela assume a partir do estabelecimento do tráfico de drogas é o que Paulo Lins chama de “neofavela”, ou seja: a favela não pode mais ser vista como reduto folclórico ou romântico da “boa malandragem”, e sim como espaços urbanos precários que, arrastados no processo de modernização conservadora (sem distribuição de renda) da sociedade brasileira no período militar, tornaram-se também completamente dependentes do mercado e das relações monetarizadas entre as pessoas, onde o tráfico de drogas aparece como a grande indústria possível, a face nacional de um negócio internacional, globalizado e violento.

grupo mas, direta ou indiretamente, participam do processo e engrossam o coro de denúncias e demandas que preenchem o espaço entre os dois polos da estrutura dos discos.

São demandas, denúncias e desabafos amplamente informados não apenas pela experiência pessoal, mas também pelo acesso a dados de todos os tipos, quase à maneira da reportagem ou do texto dissertativo, e com uma sofisticação e inteligência crítica que não servem para mera “descrição” ou “testemunho ocular” da realidade. As canções dos Racionais prestam-se a uma problematização profunda, em que o posicionamento do olhar não se contenta com a passividade de quem apenas relata: depende da inteligência ativa que precisa saber construir interpretações para aperfeiçoar o olhar e lidar com o que é visto:

Não se ouve somente a enumeração minuciosa de fatos violentos e sim a articulação entre esses fatos. O *Racionais* denuncia e critica a origem social e a consequência inevitável das várias formas da nossa violência. Ora, saber interpretar as coisas do mundo, articulando-as, é um exercício de pensamento raro para qualquer brasileiro, pertença à classe social que for — pergunte-se a quem trabalha com educação. Nesse sentido, pode-se dizer que a profundidade crítica do *Racionais* é ainda mais importante que a extensão alcançada pelo seu olhar. (GARCIA, 2004, p. 172-173)

Assim, pela importância que o rap nacional adquiriu no sentido de conferir um espaço de articulação e identificação entre os jovens das periferias brasileiras, sendo os *Racionais MC's* um dos principais porta-vozes do movimento, não causa nenhum estranhamento perceber que os procedimentos dos “Mestres de Cerimônia” do rap também sejam encontrados na poesia escrita da geração de poetas de periferia da passagem para o século XXI. Muitos dos poetas apresentados por Ferréz na coletânea *Literatura Marginal* (2005) exploram as rimas e a musicalidade do rap, como é o caso de Gato Preto, que inclusive começa sua participação apresentando-se à maneira dos MC's, para depois desenvolver os temas típicos dessa literatura geracional: a negritude, o ódio, a exclusão e a violência:

Iludidos, vê só quem chegou
Pode me chamar de Gato Preto, o invasor
Vou mostrar a Bahia que Gil e Caetano nunca cantaram
Bahia regada a sangue real
Que jorra com intensidade em época de Carnaval
(Gato Preto em FERRÉZ, 2005, p. 51)

Esse poema, intitulado *A Bahia que Gil e Caetano não cantaram* é, aliás, muito interessante para esta pesquisa por entrar em confronto direto com a geração dos anos 1960/70 do desbunde e da curtidão: nele, o poeta se propõe a mostrar o avesso da Bahia tropicalista, menos maravilhosa e turística, num passeio sombrio pela capital Salvador e por

outros lugares do estado, em que o “poeta/cronista” aduz a uma forma de representação da nação que é também constante nesses autores periféricos como um todo: a imagem do país dividido, dos “dois Brasis”: um rico, moderno, alegre, paradisíaco e turístico, ressaltado pela cultura oficial e pela tradição da literatura e da música popular; outro miserável, sofrido, violento, adicto e abandonado, além de invisível e sem voz ou representatividade em nossa cultura.

Na mesma ideia de um “Brasil partido”, o poeta Ridson evoca a situação histórica de exclusão das minorias socioeconômicas (majoritariamente negras) no poema *Plano Senzala* (FERRÉZ, 2005, p. 71), com versos que igualam a condição do favelado à do presidiário e, por fim, à escravidão dos negros. Some-se a isto o texto de Preto Ghoéz, *Cultura é poder*, todo pautado pela separação entre “nós” (os favelados) e “eles” (os outros). Por fim, em Eduardo Dum-Dum a mesma imagem dos “dois Brasis” aparece na forma da oposição mansão-presídio (2005, p.32), e a dimensão histórica da exclusão do negro surge outra vez pela equiparação de senzala e favela (p. 31).

No entanto, apesar de ressaltarem sempre a ruptura entre o Brasil miserável e o rico, o do morro e o do asfalto, não deixam também de apresentar a percepção de uma violência “intraclasse”, de pobre contra pobre, o que parece estar na gênese do despertar da consciência para a desagregação da classe social que precisa, portanto, ser imediatamente recuperada, como uma forma de resistência. Isso produz efeitos imediatos e importantes em sua estética, resultando mais das vezes em uma poesia bastante expositiva, um pouco crônica da favela e um pouco manifesto de classe, conclamação para a luta. É o que os torna abertamente engajados, envolvidos em um projeto artístico de denúncia e transformação social. Inclusive, as pequenas biografias dos autores trazidas no livro organizado por Ferréz costumam valorizar as várias atividades de militância e liderança social que cada um deles desenvolve⁷⁸.

É talvez este o grande sentido – e, conseqüentemente, o grande desafio à teoria literária – proposto pela insurgência artística das vozes periféricas que surgiram na passagem para o século XXI. Nessa direção, a professora e pesquisadora Rejane Pivetta de Oliveira acena afirmando que esses textos não apenas apresentam uma linguagem e dicção próprias, mas também “cumprem uma função que extrapola o âmbito estritamente literário,

⁷⁸ Dona Laura, por exemplo, é apresentada como “porta voz da sua comunidade” (FERRÉZ, 2005, p. 38), o que é bastante significativo para pensarmos a questão da representatividade que esse tipo de literatura propõe aos estudos brasileiros atuais. Conforme Rejane Pivetta de Oliveira, “um traço bastante inovador da literatura marginal da periferia é justamente o seu caráter de voz coletiva, comprometida em contar e escrever a própria experiência, em contraponto à cultura oficial dominante” (OLIVEIRA, 2011, p. 34).

constituindo um fator de mobilização e organização da vida da comunidade, tendo em vista um projeto de transformação social” (OLIVEIRA, 2011, p. 34).

A intensa movimentação cultural gerada pela ação dos escritores da periferia – debates, saraus e eventos nos quais os escritores apresentam suas obras e seus projetos culturais – confere um sentido de performance ao texto, cujo modo de existência é marcado pela expressão de uma voz intimamente associada a uma atuação do sujeito na realidade. O texto não é o produto final da atividade criativa, mas um ato de intervenção e participação na vida da comunidade onde ele se produz e circula. (OLIVEIRA, 2011, p. 34)

Creio, porém, que isso, mesmo que de outras formas e em outra medida, é também uma chave válida para pensar a geração da década de 1970. Afinal de contas, a produção artesanal mimeografada e a distribuição de mão em mão em espaços como bares, cafés, cinemas, teatros ou museus operava no sentido de transformar as relações literárias entre poetas e leitores, tornando-as mais afetivas e performatizando outro estilo de vida. A diferença, no entanto, parece residir na pauta: se, por um lado, foi mais comportamental na década de 1970, no início do século XXI torna-se socioeconômica, étnica, de classe – o que parece derivar, em grande medida, do próprio local de fala, da origem social e histórica dos artistas, marcando as formas específicas de marginalidade de cada uma das gerações.

Se, como já dito, o adjetivo “marginal” grudou-se à geração de 1970 por conta de um estilo de vida alternativo ou excêntrico, associado à não-tradicionalidade estética e editorial (de produção e distribuição), isso nada tinha que ver com a marginalidade em relação à lei ou em relação ao acesso aos meios e condições de consumo. Na verdade, os poetas da década de 1970 faziam parte das classes médias urbanas que, naquele momento, iam-se integrando ao mercado global de bens e produtos, inclusive culturais. A realidade da geração do século XXI é diametralmente oposta: trata-se de uma marginalidade definida pela exclusão social, étnica, econômica, cultural⁷⁹... É a marginalidade dos “sujeitos monetários sem dinheiro” de que nos fala Roberto Schwarz, pegando a expressão de empréstimo ao pensador alemão Robert Kurz, e que designa as multidões modernizadas que foram atraídas para as cidades mas não foram absorvidas pelo motor desenvolvimentista. São populações monetarizadas – isso é, suas vidas passam obrigatoriamente pelo dinheiro – mas que não possuem moeda, não possuem os meios para consumir (DESAPARECEU, acesso em 28/01/2017).

⁷⁹ A orelha de *Literatura marginal: talentos da escrita periférica* já anuncia: “textos escritos à margem da literatura e da sociedade” (grifo meu). E completa: “autores genuinamente **populares**, sempre ausentes da mídia, das livrarias, das universidades e de outros centros do saber”. (FERRÉZ, 2005, grifo meu)

A expressão utilizada por Roberto Schwarz é, aliás, bastante elucidativa da relação problemática que a literatura marginal periférica estabelece com a globalização e a modernização capitalista. Ela (a literatura marginal periférica) surge como afirmação de uma marginalidade que é pautada pela *ausência de voz e representatividade no sistema cultural*, intimamente associada à não-integração plena à cidade, à política, ao mercado e, conseqüentemente, à cultura oficial. Sua marginalidade, portanto, é muito diversa do “dandismo”⁸⁰ dos poetas de 1970, consistindo não em uma forma de busca pela excentricidade ou pela diferença, mas na denúncia de desigualdades que se manifestam como sistêmicas. Ou seja: é uma literatura que surge de uma realidade social desfavorecida na organização da estrutura do sistema capitalista global, não meramente uma opção comportamental e estética sem compromisso possibilitada pelos fluxos de mercado e cultura nesse mesmo sistema. E a busca por protagonismo literário através de vozes calcadas nessa mesma realidade, tentando se aproximar ou até ocupar o centro do sistema da cultura⁸¹ e repropor os vetores que organizam as hierarquias identitárias no Brasil, é um grande passo para reestabelecer a unidade da classe social partida e impermeabilizá-la para que não seja mais “colonizada”, para que se faça ouvir “o grito do verdadeiro povo brasileiro” (como diz FERRÉZ, 2005, p. 11) – e para que, resumindo, utopicamente, a “revanche da periferia” ganhe corpo e interrompa a marcha violenta das desigualdades de um sistema excludente.

Para a maior parte das pessoas, assim, na modernização capitalista a “vida real” torna-se escassa. Não há muita margem de escolha, e até o devaneio descompromissado pode ser luxuoso. Para que alguns possam ter tudo e possam sonhar livremente, a esmagadora maioria dos outros será usurpada, inclusive da esperança e do sonho. Essa é uma diferença crucial que separa os sobreviventes do inferno nas favelas brasileiras e o jovem de *Mamãe Coragem* (canção de Caetano Veloso e Torquato Neto gravada por Gal Costa no disco manifesto de 1968), sujeito que pode escolher o próprio destino e decide romper com a família partindo em “busca de uma vida aberta, perigosa e mutável.” (FAVARETTO, 2007, p. 103). Não está amarrado na penúria socioeconômica ou nos estereótipos sobre a cor da sua pele. É beneficiário da super-modernização do Brasil.

⁸⁰ Nos ensaios de sociossemiótica de Eric Landowski (2002), o dândi é aquele que pertence identitariamente ao universo das subjetividades hegemônicas, mas que, por algum motivo (por exemplo, discordâncias éticas, ideológicas ou de princípios) aspira diferenciar-se e desligar-se disso (é o “Nós” que não quer ser Nós, quer ser “Outro”);

⁸¹ Como canta Mano Brown em *Negro Drama* (2002): “Inacreditável, mas seu filho me imita / No meio de vocês ele é o mais esperto / Gíngua e fala gíria; gíria não, dialeto / Esse não é mais seu, oh, sumiu / Entrei pelo seu rádio, tomei, cê nem viu / Nós é isso ou aquilo, o quê? Cê não dizia? / Seu filho quer ser preto, ah, que ironia”.

f) Será possível que ainda existam pessoas não afetadas pelas formas midiáticas desterritorializadas da cultura? Essa possibilidade é muito difícil de ser imaginada se levarmos em conta a forma de operação das mídias de massa, que têm como característica principal, de acordo com Pierre Lévy, justamente a formação de um discurso “universal totalizante”. Essa totalização sempre implica a homogeneização baseada em algo que concentra a significação, o que, ao atingir escala planetária, acaba sendo um dos principais fatores relacionados ao processo de desterritorialização:

a mensagem midiática não pode explorar o contexto particular no qual o destinatário evolui, e negligencia sua singularidade, seus links sociais, sua microcultura, sua situação específica em um momento dado. É este dispositivo ao mesmo tempo muito redutor e conquistador que fabrica o “público” indiferenciado das mídias de “massa”. Por vocação, as mídias contemporâneas, ao se reduzirem à atração emocional e cognitiva mais “universal”, “totalizam”. (LÉVY, 2010, p. 118)

A **descontextualização** que acabo de citar instaura, paradoxalmente, um outro contexto, holístico, quase tribal, mas em maior escala do que nas sociedades orais. A televisão, interagindo com as outras mídias, faz surgir um plano de existência emocional que reúne os membros da sociedade em uma espécie de **macrocontexto** flutuante, **sem memória**, em rápida evolução. (...) A principal diferença entre o contexto midiático e o contexto oral é que os telespectadores, quando estão implicados *emocionalmente* na esfera do espetáculo, nunca podem estar implicados *praticamente*. Por construção, no plano da existência midiática, jamais serão atores. (LÉVY, 2010, p. 119. Grifo meu.)

Dos excertos apanhados em Pierre Lévy dispostos acima, gostaria de chamar a atenção para o uso que faz de duas formulações muito interessantes por proporcionarem um ponto de vista inconciliável com o de Renato Ortiz, que vinha sendo debatido até aqui. A primeira delas é que o termo “descontextualização”, se usado para pensarmos o processo de desterritorialização, resulta em revelações importantes, tendo em vista que acerta uma dimensão crucial da experiência cultural: o “contexto”. A televisão e as mídias de massa, assim, ao criarem esse “plano de existência macrocontextual flutuante”, ofereceriam uma vivência que afasta o espectador de seu contexto cultural imediato, nacional ou comunitário, oferecendo-lhe, depreende-se, uma “virtualidade”, uma cultura “irreal” e “sem materialidade”. O resultado dessa formulação, no entanto, se levada ao limite, é o da conceituação da cultura como um platonismo – em que ela, sendo transcendental, pode, de acordo com o estágio técnico, estar completamente descolada da experiência material, cotidiana. Já demonstrei anteriormente como Renato Ortiz se esforça para produzir uma leitura que busque justamente evitar esse tipo de simplificação. Para ele, toda forma cultural, mesmo a de massas, precisa se materializar, se fazer presente no cotidiano através de objetos e símbolos, para se tornar experiência.

Além disso, um dos principais pontos que atravessam quase todo o pensamento de Renato Ortiz é justamente a formação de uma memória⁸² no contexto das mídias de massa, uma “tradição da modernidade”, consolidada pelo que ele chama de um “imaginário coletivo internacional popular” que possui memória de si mesmo:

quando me refiro a um imaginário coletivo “internacional popular”, distancio-me das especificidades e das identidades nacionais, para captá-las num outro nível. Posso, assim, considera-lo como resultante de um movimento de desterritorialização e apreendê-lo como um universo de símbolos, partilhados mundialmente por sujeitos situados nos mais longínquos lugares do planeta (publicidade global, filmes, programas de televisão, moda etc.). Um conjunto de objetos-signos, calças *jeans*, imagens de artistas de cinema, McDonald’s, produtos de supermercado, deixam de ser vistos como imposições exógenas para serem apreendidos como elementos de uma memória coletiva mundial. (ORTIZ, 2005, p. 26)

Esse acervo coletivo de signos, em escala planetária, reposiciona os indivíduos em relação à cultura, e abre, inclusive, na esfera artística, a possibilidade de que o artista trabalhe “com um conjunto de referências, **uma memória**, cujos traços podem ser usados, ‘citados’, no momento de realização de sua obra” (ORTIZ, 2000, p. 129. Grifo meu). O trabalho global das mídias de massa, através das imagens-signo que vinculam, acaba engendrando referentes identitários que aproximam segmentos culturais espalhados por todos os cantos do planeta.

Afirmar a existência de uma memória internacional-popular é reconhecer que no interior da sociedade de consumo são forjadas referências culturais mundializadas. (...) (Elas) fazem parte de um imaginário coletivo mundial. Neste sentido, pode se falar de uma memória cibernética, banco de dados das lembranças desterritorializadas dos homens. Marcas de cigarro, carros velozes, cantores de rock, produtos de supermercado, cenas do passado ou de *science-fiction* são elementos heteróclitos, estocados para serem utilizados a qualquer momento. A memória internacional-popular contém os traços da modernidade-mundo, ela é seu receptáculo (ORTIZ, 2000, p. 127)

É justamente nessa “memória”, nesse “acervo”, que uma obra como *Panamérica* (1967) mergulha; e é também ela que fornece várias das possibilidades estéticas que serão exploradas pelos tropicalistas. Ao mesmo tempo, no entanto, conforme esse “imaginário”,

⁸² Na verdade, o próprio Pierre Lévy parece ressaltar a si mesmo sobre o “macrocontexto sem memória”, admitindo que há movimento, ação dos sujeitos e comunidades que se relacionam com as mídias de massa e que são capazes de relocalizar o discurso delas em seus contextos sociais/materiais imediatos (de onde, ao mesmo tempo, as mídias irão decompor as formas do próprio discurso): “ainda que levem a uma *reunião* por meio de um aspecto de sua ação, essas máquinas de produção de universal *decompõem* de outras formas diversas micrototalidades contextuais: paganismos, opiniões, tradições, saberes empíricos, transmissões comunitárias e artesanais. E tais destruições de locais são, por sua vez, imperfeitas, ambíguas, já que os produtos das máquinas universais são, por sua vez, quase sempre fagocitados, relocalizados, misturados com os particularismos que gostariam de transcender. Ainda que o universal e a totalização (a totalização, ou seja, o fechamento semântico, a unidade da razão, a redução ao denominador comum etc.) estejam desde sempre vinculados, sua conjunção emana tensões fortes, contradições dolorosas” (2010, p. 119 – 120).

essa “memória pop” se foi consolidando como uma tradição, a necessidade de questioná-la foi também se mostrando evidente. Afinal, toda tradição é baseada numa homogeneização forçada que se constitui através dos processos sociais e políticos de escolha dos objetos a serem lembrados e esquecidos. A tradição é a formação da memória que determinada coletividade pretende sobre si mesma – e essa pretensão, obviamente, está atrelada à capacidade (o poder) que parcelas de uma população possuem sobre essa decisão, buscando apagar os antagonismos. Na passagem para o século XXI, então, os artistas marginais das periferias do Brasil apareceram com o discurso de uma outra memória – uma “contra-memória”, uma memória “contra-hegemônica” –, que buscasse lembrar aquilo que a memória oficial pretendeu esquecer. Se sua própria história corria o risco de ser esquecida, era como se a própria classe social estivesse a risco de perder a consciência de si: “esquecer fragiliza a solidariedade sedimentada entre as pessoas, contribuindo para o desaparecimento do grupo. Comunidade e memória se entrelaçam” (ORTIZ, 2000, p. 138).

Para combater o esquecimento, portanto, investe-se na construção da “memória como um território – individual e coletivo – que entra em tensão com os fenômenos de desterritorialização constitutivos dos atuais processos de globalização” (ACHUGAR, 2006, p. 222). Não à toa, a geração periférica da passagem para o século XXI apresenta, em sua produção, intenso trabalho de escavação nos subterrâneos da narrativa oficial, exumando corpos e fatos como cadáveres que foram soterrados no processo de edificação da nação⁸³ e que precisam ser trazidos à luz e postos em circulação para “apreciação” coletiva⁸⁴. Isso passa

⁸³ Sobre o processo de construção de uma ideia particular de nação e de sujeito nacional pela seleção de um cânone literário no Brasil, ver: MATTE, Gustavo Arthur. A nacionalidade como problema historiográfico: primeiros momentos da história literária brasileira. *Revista Moara*, Universidade Federal do Pará, n. 49, p. 116-127, jan.-jul 2018.

⁸⁴ É claro: os cadáveres de nossa história não são uma visão agradável, e por isso geram tanta negação e repúdio no debate social. Apenas a título de exemplo, tome-se o seguinte caso: no ano de 2007, a revista *Rolling Stone Brasil* divulgou uma lista dos “100 maiores discos da música brasileira”, em que *Sobrevivendo no Inferno*, dos Racionais MCs, aparece na 14ª posição. No fórum de debate na página da revista, abaixo da capa e da resenha do disco dos Racionais, uma pessoa comentou o seguinte: “pq nem toda lista é perfeita” (sic), e foi respondido por outra: “pq nem todo brasileiro tem cultura (sic)”. A tréplica do primeiro foi a seguinte: “cultura minha querida, tem de sobra nessa lista. *Transa* de Caetano, uma obra prima que expressa a angustia de quando o mesmo estava exilado. CS&NZ, uma das últimas coisas boas que surgiram na música brasileira em anos. Novos Baianos, Milton, Jorge Ben... isso sim é qualidade musical! Não esse lixo que prega apologia ao crime e racismo. Mas é aquela coisa, tem público pra tudo nos dias de hj e esse tipo de música deve servir perfeitamente à pessoas vazias e obsecadas por selfies! (sic)”. Como a página da revista não existe mais, é impossível verificar o caso online, mas por sorte na época eu fiz uma cópia da tela e posso reproduzir a imagem aqui (ver Anexo I). De qualquer maneira, esse tipo de reação não é incomum, e não se restringe ao “cidadão médio”. Aparece explicitamente nas palavras de comunicadores profissionais, como Bárbara Gancia, que escreveu, também em 2007, um artigo para a Folha de São Paulo intitulado *Cultura de bacilos*, em que acusa o rap de fazer apologia à violência, ser sexista e “doer no ouvido”. Seu veredito é claro: “lixo musical”. Ainda por cima, acusa o movimento hip hop brasileiro de ser uma expressão “colonizada”, por ter nascido nos Estados Unidos e, portanto, não dizer respeito à “cultura nacional”. O mais revelador de tudo, em seu texto, é quando sugere ao então ministro da cultura, Gilberto Gil, que deixe de investir dinheiro público (esse é o verdadeiro motivo da

certamente pela constante remissão nominal a pessoas e lugares abandonados e marginalizados – sem representatividade, herdeiros de uma história que não coube na construção do edifício nacional –, que o trabalho dos artistas de periferia ligados ao hip hop pretende resgatar do esquecimento. Já mencionei anteriormente nesta Tese como é comum no rap o procedimento de nomear-se (apresentar-se a si próprio) em introdução às canções e aos discos; mencionei também como, tanto em *Cidade de Deus* como em grande parte dos discos dos Racionais MCs, o trabalho termina com o agradecimento nominal aos amigos, familiares e envolvidos, de maneira a não deixar esquecer que seu trabalho artístico é como um empreendimento coletivo, em que a comunidade ou a classe social aparece como um espaço que fala ou escreve. O próprio título do livro de Paulo Lins é um nome próprio que designa a favela onde se passa a história. Além disso, também há casos de trabalhos que se anunciam como homenagens aos mortos, vítimas da realidade infernal que é objeto de denúncia, de maneira a impedir o esquecimento de suas mortes e seu significado social (é o caso da abertura do *Manual prático do ódio*, de Ferréz)⁸⁵.

Para os artistas dessa geração, o uso dos nomes próprios nas obras é carregado de uma intenção evidente de aprofundar o realismo dos relatos, localizando socialmente ou territorializando a narrativa – e dando um caráter algo documental para ela, ou seja, fazendo com que tenha certa aderência à realidade⁸⁶, visto que os nomes que abundam remetem a coisas reais, pessoas ou lugares que realmente existem fora das obras. Da apresentação com o nome do artista (para dar legitimidade ao que é dito) aos agradecimentos nominais aos amigos

indignação da autora) no hip hop e financie cursos, nas favelas, sobre Machado de Assis ou Guimarães Rosa. O artigo de Barbara Gancia está disponível aqui: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff1603200703.htm>, acesso em 08.10.2019, e mostra a reação irracional e violenta que toma conta do cidadão privilegiado quando as vítimas históricas de seus privilégios começam a exumar o passado silenciado e esquecido. Em ambos os casos que cito, a cultura de periferia é contraposta aos cânones nacionais (Caetano Veloso, Novos Baianos, Machado de Assis, Guimarães Rosa etc.) como forma de aferir seu valor artístico, sempre em prejuízo da primeira. É que o trabalho dos artistas das periferias brasileiras da passagem para o século XXI não se filia à mesma tradição: está em busca de uma tradição própria, com organização própria, lógica interna própria, e em oposição à tradição oficial – para que possam falar do próprio passado e das próprias vivências de uma maneira que o cânone estabelecido não é capaz. Acredito que a dificuldade de nosso tecido social de lidar com esses novos discursos sobre a natureza da sociedade brasileira que passaram a circular amplamente durante as duas primeiras décadas deste século seja parte importante do processo político complicado por que estamos passando nos últimos anos. A reação conservadora sempre buscará se agarrar à pureza que garante sua hegemonia.

⁸⁵ Em folha separada, antes da epígrafe do livro, Ferréz anuncia: “Os familiares e amigos choraram por”, seguido por uma lista de trinta e cinco nomes (FERRÉZ, 2014, pp. 7-8) de (supõe-se) amigos mortos. Mas o livro não é dedicado apenas a eles. Em outra página, Ferréz apresenta ironicamente: “aos que conspiraram e torceram pela minha queda, nada mais justo que apresentar a terceira lâmina. O *Manual prático do ódio* está aí, fortificando a derrota dos que atentaram contra mim e os meus” (p. 5). O procedimento de criação de um espaço de palavra e ação próprio, delimitando um “nós” e um “eles”, é muito claro.

⁸⁶ Como muito bem aponta Acauam Silvério de Oliveira, “a condição de ‘voz privilegiada da periferia’ é resultado estético, e não ponto de partida da obra, e ainda que esse resultado só possa ser obtido a partir da realidade periférica, a relação entre ‘lugar de fala’ e estrutura narrativa não se dá de modo automático” (OLIVEIRA, 2018, p. 27)

– que reforçam o caráter de “pertença” de seu discurso –, a voz encontra nos nomes próprios uma forma perfeita para ancorar-se e entender sua localização no seio de uma realidade “sem escapatória” – sem sonho, sem fuga, sem ilusão⁸⁷. Mesmo os algozes – na maior parte do tempo referidos de maneira genérica como os playboys, os policiais, a sociedade ou os políticos – são também às vezes apontados e acusados nominalmente, como é o caso dos Racionais em *Diário de um detento*: “Ra-tá-tá-tá, caviar e champanhe / Fleury foi almoçar, que se foda a minha mãe”, “Fleury e sua gangue / Vão nadar numa piscina de sangue” – em que “Fleury” é o nome do governador de São Paulo que teria autorizado por telefone a invasão policial durante o massacre do Carandiru em 1992.

Numa música do grupo Consciência Humana são citados os nomes de policiais e justiceiros muito conhecidos nas periferias de São Paulo nos anos 1980 e 1990. A música, chamada *Tá na hora* (1998), apresenta os seguintes versos: “E eu vou, vou citar alguns nomes pra vocês acreditarem / Pé de Pato, Cabo Bruno, Conte Lopez passaram por lá / Cheios de razões e calibres em punho / Somente pra matar”. Ou seja: os nomes são apresentados como marca de credibilidade (“pra vocês acreditarem”).⁸⁸ A aparição da fala-denúncia entrelaçando-se de maneira tão íntima e inseparável com a realidade gera nela (na realidade) efeitos diretos, tendo inclusive rendido ameaças de morte aos rappers do grupo⁸⁹.

Assim como o Consciência Humana, Paulo Lins também teve problemas por causa das referências nominais à vida real que abundam em *Cidade de Deus*. Muitos processos foram

⁸⁷ Aliás, a atribuição do sonho, do escape à realidade, como um privilégio é tema comum na obra dos Racionais MCs. Alguns exemplos: em *Capítulo 4, versículo 3* (1997), Mano Brown canta: “o filme acabou pra você / A bala não é de festim / aqui não tem dublê / Para os manos da Baixada Fluminense à Ceilândia eu sei / As ruas não são como a Disneylândia”; Em *Expresso da meia noite* (2002), Edi Rock: “A vida não é um conto de fadas (não) / Principalmente na calada (na quebrada) / Onde a gente vê, registra várias fitas / O que o ser humano é capaz você não acredita / Só quem é de lá / Sabe o que acontece”; Em *A vida é desafio* (2002), também Edi Rock: “Ser criminoso aqui é bem mais prático / Rápido, sádico, ou simplesmente esquema tático / Será instinto ou consciência / Viver entre o sonho ou a merda da sobrevivência”; e em *Vida Loka II* (2002), uma voz alerta: “How, how Brown / Acorda sangue bom / Aqui é Capão Redondo, tru / Não Pokémon”. Em muitos desses exemplos, a vida de sonho é associada com os produtos culturais de massa, que fornecem um “espaço de escape” inacessível aos moradores do “inferno”, onde a urgência da realidade e as regras da sobrevivência impedem qualquer dissipação mental despreocupada. Nesse sentido, um achado interessante: sempre que um momento de sonho e divagação é permitido em *Cidade de Deus* ou nos Racionais, o mote frequente é a vontade de sair da cidade grande e ter um sítio no meio do mato. O livro de Paulo Lins possui várias passagens que demonstram que o desejo último dos bandidos é “estourar a boa” para fugir e comprar um sítio, passar o resto da vida criando galinhas. Na mesma *Vida Loka II*, Mano Brown canta assim: “Às vezes eu acho que todo preto como eu / Só quer um terreno no mato, só seu / Sem luxo, descalço, nadar num riacho / Sem fome, pegando as frutas no cacho / Ai truta, é o que eu acho / Quero também, mas em São Paulo / Deus é uma nota de cem”. A ideia de paz, constância e generosidade natural que a imaginação do ambiente rural oferece é quase um consolo para essas pessoas que estão acostumadas com a violência da monetarização da vida na cidade grande (“Deus é uma nota de cem”).

⁸⁸ Mas, também, na mesma música, em outra passagem, a ausência do direito ao nome próprio é mencionada como prática policial corrente, denotando a invisibilização social do marginalizado: “primeiro matam pra depois saber seu nome”.

⁸⁹ PERSEGUIDO, disponível em < <https://www.brasildefato.com.br/node/12640/> >, acesso em 04/10/19.

movidos contra seu livro (e contra o filme inspirado nele) por cidadãos que alegavam que os nomes e histórias, suas ou de seus parentes, haviam sido utilizados sem autorização e de maneira inverídica. Como consequência, o autor precisou trocar o nome das personagens nas edições subsequentes do livro: Zé Pequeno, por exemplo, virou Zé Miúdo; Bené, Pardalzinho; Cabeleira, Inferninho; e assim por diante. Ao se defender, Paulo Lins teria dito que:

Quanto ao “pagamento” às pessoas que inspiraram os meus personagens, ele já está acontecendo e é para a Cidade de Deus em geral. Tenho notícias de que a Prefeitura do Rio já se disponibilizou para projetos em Cidade de Deus. O governo federal está em extremado esforço para lá investir em projetos sociais e culturais. Foi e é essa a minha intenção, que todos ganhem de fato o que lhes é de direito, que realmente todas as esferas públicas e a sociedade civil façam o que têm de fazer. Esse é o objetivo de toda e qualquer arte social. (LINS *apud* MENSATO, 2012, p. 47)⁹⁰

De fato, a defesa de Paulo Lins afina-se com as características de seu livro de fazer uso dos nomes próprios, buscando não apenas cumprir a função de fornecer realismo aos relatos, mas também a de dar uma dimensão coletiva a eles (“que todos ganhem o que lhes é de direito”). Na verdade, melhor ainda: o que confere a força da legitimidade de seu texto é a forma como esses nomes pessoais recuperam biografias/trajetórias individuais que são equivalentes a verdadeiros “tipos”, com papéis sociais específicos, como o presidiário, o favelado, o trabalhador, o bandido etc., e que remetem à experiência de toda uma coletividade. Tudo isso, é claro, com o conhecimento de caso que a biografia do autor (nome próprio Paulo Lins) lhe confere para que vejamos em *Cidade de Deus* um caráter quase de testemunho – se não da história contada, ao menos da realidade social que a enseja.

É muito frequente, também, que o próprio nome dos conjuntos de rap seja altamente revelador dessas mesmas características no trabalho dos grupos. Características como “realidade”, “denúncia” ou “testemunho” aparecem de maneira indubitável em nomes como Realidade Cruel, Expressão Ativa, Baseado nas Ruas, Visão de Rua, Filosofia de Rua – apenas pra ficar em alguns; há também nomes que remetem à ideia de “agrupamento de pessoas marginalizadas”: Facção Central, Os Metralhas, Pavilhão 9, Detentos do Rap, Nação Hip-Hop etc.; e ainda aqueles que reivindicam a importância da consciência e do pensamento racional na construção de um universo poético próprio: Consciência Humana, Cirurgia Moral, Consciência X Atual e, é claro, os Racionais MCs, dando, já no nome, notícia da importância

⁹⁰ O excerto de Paulo Lins encontra-se num texto citado por MENSATO (2012) em sua dissertação de Mestrado e não pode mais ser acessado no original por encontrar-se fora do ar.

que a palavra, o gesto verbal, possui em sua música como forma de recuperar a capacidade de raciocinar para enfrentar as questões difíceis e interpretar a realidade em que vivem⁹¹.

De qualquer maneira, é impossível não pensar o quanto o uso artístico dos nomes próprios também não foi de importância crucial para a outra geração que estudo neste trabalho em comparação a essa do fim dos anos 1990. Mas, embora a profusão de referências nominais seja também bastante significativa no tropicalismo, seu sentido é bastante diverso. Aqui, o caso é o de usar os nomes para trazer para a obra referências de um universo hipocalizado, qual seja: o universo pop, da cultura de massas, dos ícones e objetos cotidianos em uma sociedade industrial.

Em uma pesquisa que se dedica a entender a maneira como a cultura brasileira (especialmente a literatura) se relaciona com as mídias de massa, André Araujo escolheu a figura do nome próprio com um dos índices principais dessa relação: “por seu caráter explícito de ligação entre os dois meios, por ser uma materialidade linguística explícita e facilmente observável, pelo seu caráter exposto de referência e manipulação” (ARAUJO, 2013, p. 52), o nome próprio contrabandeado de outras mídias acaba sendo um índice importante para estudar o contato e a permeabilidade entre os meios. Em vez de mera referência ocasional e de importância secundária, configura-se como um dos procedimentos centrais do tropicalismo, de onde o movimento tira grande parte de sua significação conceitual: se a ideia era trabalhar com a convivência entre tradição e modernidade, subdesenvolvimento e industrialização, “arcaico” e “civilizado” no seio de nossa sociedade; e se, como diz Renato Ortiz, a mundialização, para existir, precisa “localizar-se”, preenchendo o vazio de sua existência com a presença de seus objetos, enraizando-se nas práticas cotidianas dos homens (ORTIZ, 2000), então os objetos que evidenciavam cada um dos polos dessas temporalidades distintas (os arcaísmos da sociedade brasileira e a chegada da sociedade de massas) precisavam ser nomeados: a convivência entre a “bossa” e a “palhoça”, “Iracema” e “Ipanema”, a “Banda”⁹² e “Carmem Miranda”, o “banguê-banguê” e o “samba de tamborim” são as formas iniciais (muitas delas, nomes próprios) que Caetano Veloso encontrou para celebrar o gesto tropicalista na canção *Tropicália*, lançada em seu primeiro

⁹¹ Reparei, em minhas incursões pelo universo do hip hop, numa tendência interessante na evolução dos nomes artísticos: se, antigamente, prevaleciam os nomes de grupo, hoje a tendência parece ser a do artista individual, o MC em carreira solo. Obviamente não será possível empreender um estudo estatístico aqui para comprovar essa percepção intuitiva – e que pode, sim, ser apenas uma imagem distorcida por um *corpus* que tenha favorecido determinada visão –, mas julguei pertinente anotar em rodapé a possibilidade de enveredar por esse caminho. Deixo a sugestão para o caso de outro pesquisador(a) sentir-se interessado e disposto. Será que, em termos de cultura musical e de posicionamento social, essa transformação, caso confirmada, indica um sentido importante?

⁹² Canção de Chico Buarque de 1966 que ganhou o *II Festival de Música Popular Brasileira da TV RECORD* no mesmo ano.

disco solo, em janeiro de 1968. No mesmo disco estão também as já analisadas neste trabalho *Alegria*, *alegria* e *Superbacana*, em que muitos objetos da cultura industrializada são mencionados pelo nome: Superflit, Superhist, Superviva, Supershell, Superquentão, O Sol, Coca-Cola – ou seja, o nome próprio da marca, e não o nome genérico do produto – respectivamente: cigarros, analgésico, sabão em pó, gasolina, aguardente, jornal, refrigerante de cola; além das personagens ou personalidades dos *mass media* como Tio Patinhas, Super-homem, (Claudia) Cardinale, Brigitte Bardot etc.

Antes do trabalho musical dos baianos tropicalistas, José Agrippino de Paula já havia lançado mão desse procedimento como o gesto essencial de seu *Panamerica*, dimensionando, através dos nomes próprios, a localização da obra nos debates estéticos dos anos 1960 – e, em grande medida, antecipando-os no Brasil. Ora: ao utilizar como personagens de seu livro uma série de ícones da cultura mundializada dos anos 1950 e 1960, como Joe DiMaggio, Marylin Monroe, John Wayne, Che Guevera, Carlo Ponti, Sophia Loren e outros, valendo-se da natureza intertextual do gesto para não precisar descrevê-las (a essas personagens) – ou seja, assumindo que o leitor possui as imagens, formadas por outros textos/meios, em sua cabeça –, José Agripino não está apontando para a falta de visibilidade de determinadas pessoas (como os nomes próprios que aparecem na geração do século XXI), e sim justamente o contrário: o excesso de visibilidade que determinados ícones adquirem no contexto da cultura massificada. É o mesmo procedimento da *pop-art* de Andy Warhol no campo das artes visuais: a imagem de Marylin não é nomeada nas telas, mas o artista conta, para a obtenção do efeito, com o reconhecimento infalível do público em relação ao rosto representado, e cuja associação ao nome “Marylin Monroe” é imediata. O mesmo acontece com Mao Tsé-Tung, Elvis Presley, e ainda com o Mickey Mouse ou uma garrafa de Coca-cola.

Então, ao contrário dos marginais periféricos, Zé Agrippino e os tropicalistas não usam os nomes próprios como forma de apontar para pessoas “reais”, sujeitos que existem fora da obra: muito por outro lado, através da falta completa da dimensão subjetiva das personagens⁹³, a forma como são utilizadas aponta para o caráter de simulacro que a pessoa-ícone possui na sociedade midiática. Seus corpos-imagem podem passar por todo tipo de suplício e transformações absurdas, tornando-se monstros, seres gigantescos, multiplicando partes do corpo (as quatrocentas tetas de Sophia Loren, em PAULA, 2001, p. 228) e até morrendo para depois reaparecer, como se nada houvesse acontecido (como é o caso de Marylin Monroe), sem que tudo isso transforme sua condição: continuam retornando e

⁹³ Como diz Caetano Veloso no prefácio da 3ª edição de *Panamerica*, o livro evita “toda nuance psicológica na construção de personagens” e adere “às imagens exteriores e aos atos diretos” (VELOSO, 2001, p. 5).

retornando, infinitamente, e funcionando perfeitamente em qualquer nova situação em que a história lhes encontre – com sua imagem consagrada e imortal, apesar de tudo, sempre intacta em nossas cabeças.

Isso acontece porque a referência a Marilyn Monroe (ou a Che Guevara, a Joe DiMaggio etc.) com que José Agrippino trabalha não é a da “pessoa real” – a atriz Norma Jeane Mortenson, o médico guerrilheiro Ernesto Guevara, o jogador de baseball Joseph Paul DiMaggio –, mas a da mercadoria midiática do cinema, da contracultura, do esporte, todas elas imagens industrializadas que operam, de uma forma ou de outra, na lógica do *show business*. Por serem meras imagens oriundas de um contexto técnico, não cansam de serem produzidas e reproduzidas infinitamente (o que é da própria natureza das técnicas de reprodução: a capacidade de replicação infinita), independentemente da “pessoa real” que tenha lhes dado um “rosto”. A “matriz” deixa de ter importância, até mesmo de existir. É por isso que em *Panamerica* essas cópias podem morrer, ressuscitar, mudar de forma, serem mutiladas. Suas proporções são as da imaginação-máquina (uma imaginação fabricada em processo industrial), e não as do corpo humano real – social, histórico, de carne e osso. São personagens-texto: sua função em *Panamerica* é a de apontar, dialogar ou comentar outros textos:

nota-se que o uso dos nomes próprios na literatura é indissociável de um aspecto intertextual e metalinguístico, tal como definidos por Barthes. A função referencial inerente ao nome próprio aponta sempre para outros textos constituídos, sejam eles literários ou midiáticos. A construção de uma literatura de nomes próprios cria uma teia intertextual que é o pressuposto para que haja um uso diferenciado desses nomes. Entretanto, deve-se notar que tal uso é sempre paralelo ao índice apontado pelo nome, pois ele carrega em si, como diz Deleuze, um regime de signos particular. O modo de fazer esse regime de signo variar, de se auto-diferenciar é um procedimento linguístico de metalinguagem, pois é a partir da linguagem-objeto midiática, expressa no nome próprio, que o discurso literário se dobra, efetuando uma espécie de discurso paralelo que desenvolve a potência do nome próprio em um espaço de significação diferenciado, ainda que seguindo o seu regime de signos (ARAUJO, 2013, p. 54-55)

Pode-se contrastar essa forma industrial do nome-simulacro na cultura de massas com a atitude, digamos, anti-industrial de Mano Brown ao mencionar, em entrevista, a forma como sua vida pessoal foi invadida pela personagem de cantor de rap que ele criou⁹⁴ nos Racionais

⁹⁴ Assisti a essa entrevista em algum momento nos últimos anos, mas na época não senti necessidade de anotar a referência e, agora, não estou conseguindo encontrá-la para apontar corretamente neste trabalho. De qualquer maneira, tenho uma memória bem clara de Mano Brown dizendo que às vezes as pessoas se surpreendiam na rua ao vê-lo sorrindo, como se o cantor Pedro Paulo Soares Pereira (seu nome de batismo) precisasse, em sua vida pessoal, corresponder exatamente à figura carrancuda de Mano Brown nos palcos e nas músicas.

MCs, negando-se a perder a riqueza de sua individualidade para transformar-se em uma imagem-tipo fácil de ser comercializada.

Ao mesmo tempo, a forma como os artistas de periferia dessa geração convocam o corpo para dentro da música possui uma dimensão de denúncia do aspecto industrial-racionalizante de seu extermínio (nas cadeias ou nos cemitérios), acusando o sistema de enxergá-los apenas como estatística, sem humanidade, o que “normaliza” a violência contra seus corpos – e talvez por isso a necessidade de produzir uma arte resistente aos procedimentos do *show business* e ligada a métodos artesanais de confecção, registro e distribuição, que valorizam o “corpo-a-corpo”. Quando o nome próprio refere-se a uma pessoa, a ideia de um rosto e de um corpo correspondentes é convocada, mas no caso dos nomes ditos pelos artistas de periferia esse rosto ou esse corpo são raramente do conhecimento do espectador – embora as próprias obras nos forneçam contexto para produzir uma imagem genérica: preto, pobre e periférico. A ideia que se faz do corpo em seus trabalhos artísticos também é um índice muito revelador de contraste entre as duas gerações. É sobre esse aspecto que me debruçarei no tópico a seguir.

g) Como costuma acontecer em sala de aula, o professor teve uma epifania causada por seus alunos:

Eu fazia uma comparação entre as duas formas de “marginalidade” que são costumeiramente referidas na cultura brasileira – a literatura marginal dos anos 1970 e a literatura marginal periférica da passagem para o século XXI – e, para exemplificar meu raciocínio, projetei o videoclipe de *Diário de um detento*, dos Racionais MCs, na parede. No fim da projeção, quiseram saber se por acaso não havia também algum videoclipe da época tropicalista para que eles pudessem fazer a comparação – e eu, que não estava preparado para aquilo, respondi improvisadamente que desconhecia, mas que os artistas da geração do mimeógrafo tinham Jimi Hendrix como um grande ídolo e referência, e propus que assistíssemos a algumas filmagens de Hendrix em *Woodstock* para ver se surgiriam contrastes.

Projetei Hendrix na parede por alguns minutos. Uma aluna interrompeu: “tem o *Hair*, aquele musical sobre os hippies”. De fato, uma ideia fantástica. Abri no Youtube o link da cena de abertura do filme, com a música tema (*Aquarius*), para então procedermos à análise. O debate subsequente foi extremamente proveitoso, e muito do que direi a seguir nasceu ali, com a participação dos alunos me ajudando a perceber detalhes muito interessantes do contraste entre as gerações.

Então, tomando esses três fragmentos audiovisuais como referência (o videoclipe de *Diário de um detento*, excertos do show de Jimi Hendrix em *Woodstock* e a cena de abertura de *Hair*), proponho uma digressão em duas partes a respeito da maneira como os corpos são usados, bem como o sentido que suas representações adquirem em cada uma dessas gerações artísticas.

g.1) Tome-se a abertura de *Hair*, uma cena típica daquela geração: o jovem do interior despede-se de seu pai e embarca em um ônibus, carregando apenas uma mala, de mudança para a cidade grande. No Brasil, temos correspondentes dessa cena em duas canções tropicalistas: *No dia em que eu vim-me embora*, de Caetano Veloso e Gilberto Gil, gravada no disco de Caetano de 1967; e *Mamãe, coragem*, de Caetano Veloso e Torquato Neto, gravada por Gal Costa no disco manifesto dos tropicalistas de 1968. O que não sabemos ainda, em *Hair*, é que o motivo da mudança da personagem não é, como nas duas canções tropicalistas, a busca pessoal pelo próprio destino. Na verdade, está atendendo a uma convocação para ingressar como soldado na guerra do Vietnã.

Mais especificamente, o que a cena apresenta ao espectador é um jovem vestido de maneira bem alinhada, com camisa social, gravata, casaca – limpo, esmerado e apumado, apesar do toque informal da bota e do chapéu de vaqueiro. Após cruzar algumas paisagens que vão se tornando progressivamente desanuviadas em relação ao lugar nevoento e cinzento em que se encontrava no início – e o trajeto é feito em fundo musical alegre (“saltitante”, eu diria), de motivações otimistas, dando um tom aventureco à viagem –, ele chega à cidade grande no meio de uma verdadeira bacanal de jovens hippies que cantam, dançam e esfregam-se uns nos outros em celebração à chegada da “era de Aquário”. É aí que a melodia vocal se inicia – uma melodia bastante aberta, de execução expansiva e clima franco de positividade. A coreografia também é alegre – um pouco extravagante, kitsch, mas com toques de sensualidade. Enquanto isso, embora os cortes não sejam rápidos, há momentos de muita movimentação da câmera, girando ao redor da atriz que conduz a melodia vocal e gerando como resultado um efeito centrífugo (do centro para fora) na tela. Os gestos dessa atriz, como os dos dançarinos, são também gestos “para fora”, de peito aberto, como quem busca o ar, como quem está prestes a voar. Saltos ornamentados e outras tentativas de “deixar o chão” são movimentos constantes. Ao contrário do jovem interiorano (seu nome é Claude), os jovens hippies urbanos estão, como é de esperar, sujos, vestidos em andrajos coloridos, extravagantes e remendados, com folhas em seus cabelos que, a propósito, são bastante compridos e desgrehados (o nome do filme, afinal, é “*Hair*”). Evidentemente, tudo isso

provoca a curiosidade de Claude, que acabará, ao longo da história, virando amigo dos hippies.

Creio que seja uma cena que pode ser lida de maneira bastante profícua sob a ótica do efeito seguinte: deslumbramento. De fato, não apenas Claude deslumbra-se com a novidade a que assiste (e talvez seja justamente o clima de deslumbramento geral que o torne suscetível a sentir-se atraído pela beleza da garota que passa a cavalo), mas o espectador também é conduzido a uma espécie de expansão deslumbrada pela melodia da música, seu arranjo alegre e dançante, a coreografia, as roupas, as cores etc. Cabe, aqui, novamente, o recurso à imagem primaveril da explosão, inclusive pensando na explosão de uma série de conteúdos inconscientes recalcados pela cultura e que são simbolizados pelo contraste da dança a que outro jovem, um hippie, atende após incinerar o documento que o convoca à guerra. Em reação à cultura, a contracultura explode em espírito primitivista, buscando algo do ser humano que tenha sido perdido ou proibido na civilização – e em que o corpo é, ao mesmo tempo, um desses conteúdos recalcados e um veículo para a sua (da contracultura) explosão.

É claro que o contexto de *Hair*, bem como o da contracultura hippie que representa, é muito diverso daquele em que explodiu a contracultura tropicalista no Brasil – embora a última tenha sido influenciada decisivamente pela primeira. Temas importantes para os jovens artistas brasileiros do período, como o “subdesenvolvimento” e o “atraso” técnico nacional, não estavam no escopo dos hippies dos países do norte – ainda que não se possa negar que muito da contracultura europeia do período implicava-se em pensar a responsabilização de suas sociedades no processo de colonização de outros povos. Também, nem mesmo nos países do centro do capitalismo global, o espírito contracultural manifestou-se de forma homogênea, sendo mais pacifista aqui (os protestos contra a guerra do Vietnã, *Woodstock*), mais beligerante ali (o maio de Paris, os Panteras Negras) – mas todos pareciam ter em comum a aposta numa revolução que passasse também – se não prioritariamente – pela libertação dos corpos das coerções da sociedade conservadora⁹⁵.

Jimi Hendrix é um caso muito ilustrativo para pensarmos as demandas dessa geração porque talvez tenha sido um dos que melhor a representaram – e sua reverberação na juventude brasileira parece ter sido significativa, tendo em vista que era reverenciado por músicos importantes como Gilberto Gil e, sobretudo, pelo grande nome do cinema marginal brasileiro, Rogério Sganzerla, que o considerava um grande “pensador” e “o mentor de toda a

⁹⁵ A questão dos Panteras Negras pode ser vista como uma exceção, já que sua luta não era de aspecto tão comportamental ou moral, e sim racial, socioeconômico e político. De qualquer maneira, mesmo que com aspectos distintos, a questão central do corpo (do corpo negro) também está ali.

minha obra a partir do rolo final, já em 1968, de *O bandido da luz vermelha*” (SGANZERLA, acesso em 14/10/2019). No clima e direção da Era de Aquário, Sganzerla via em Hendrix uma espécie de divindade em contato com planos mais elevados de existência espiritual, cuja música poderia ser a realização do caráter geracional de transcendência calcada na utopia do futuro que, no entanto, precisava passar pela negação da racionalidade e, como forma de realizar os verdadeiros potenciais humanos, retornar a uma espécie de “mente livre” pré-moderna em que corpo e espírito, o segundo através do primeiro, pudessem reencontrar sua libertação: Hendrix “dá um show de notas que me fazem lembrar certos instrumentos de corda da alta antiguidade, de sons e cores (interligados), valorizados pelos antigos astecas, egípcios, incas, (isto é, os primitivos povos da mente livre e primitiva”, além de promover a “desburocratização da mente na guitarra do artista” com um “som que mata a morte” (CINEASTA, acesso em 14/10/2019).

O que Sganzerla está fazendo ao falar da música de Jimi Hendrix nesses termos é dar um passo além do “deslumbramento” de *Hair* na direção do “desregramento” dos sentidos proposto por Rimbaud e sua poesia marginal-simbolista⁹⁶ do século XIX. “Sons e cores interligados”, “desburocratizar a mente”, “matar a morte”, são formas sinestésicas e antirracionais de descrever uma arte que busca superar as limitações da sociedade, propondo não mais um enfrentamento político direto pela via da argumentação lógica e da ação coordenada, mas justamente pela criação de novas formas de sensibilidade, radicalmente novas, outros usos possíveis para os cinco sentidos, que mudassem a maneira de as pessoas perceberem e se relacionarem com o mundo – afinal, as alternativas existentes estariam todas, à esquerda ou à direita, “contaminadas” pela consolidação da sociedade ocidental moderna e do pensamento racional-cartesiano.

A música de Jimi Hendrix é, antes de mais nada, baseada em texturas sonoras e experimentações dos sentidos. Foi célebre por explorar e consagrar uma série de pedais de efeitos eletrônicos na música pop, os quais usava com exagero – e perícia! –, dentre eles alguns como o *phasing*, que causa no ouvinte uma leve “desorientação” espacial a respeito da origem do som. Aqui, a engenharia sonora não possui a característica cerebral muitas vezes observada na música eletroacústica e concreta, pois Hendrix a submete definitivamente à proeminência da dimensão corporal – primeiro, pelo ritmo dançante e pelos golpes de espontaneidade melódica, bebendo direto da tradição da música negra norte-americana, e que

⁹⁶ Rimbaud, em carta a Paul Démeny, em 15 de maio de 1871 (a famosa *Carta do vidente*), escreveu que “o poeta se faz *vidente* por meio de um longo, imenso e estudado *desregramento* de *todos os sentidos*”. Cabe ressaltar que, em francês, a palavra “sens” serve tanto para os cinco sentidos do corpo humano como para senso, discernimento ou juízo.

se manifesta, visualmente, no contato sensual que o guitarrista mantém com sua guitarra no palco, assemelhando-se a uma transa, em que o músico aparenta estar tomado por uma força estranha, uma pulsão, um tesão que o leva a perder completamente o “juízo” – e não esqueçam que era famoso por quebrar as guitarras nos shows e até incendiá-las! As performances ao vivo de Jimi Hendrix são as performances de um homem em transe.

Sua música, além disso, é com frequência muito ruidosa, impedindo ou dificultando a apreensão da mensagem verbal de suas letras – quando não da própria harmonia ou da linha melódica –, letras essas que acabam ficando em segundo plano, pois o importante aqui não é a inteligência, mas a *sensação* – e o corpo, a vivência do som pelo corpo e pela experimentação da consciência na via lisérgica que era a moda do tempo.

A lisergia, aliás possivelmente um termo perfeito para sintetizar as características da estética hendrixiana – anti-cerebralismo, experimentação, sensualidade, transe, desregramento, sinestesia –, é também elemento comum na poesia marginal brasileira da década de 1970. Os poemas em verso de Ana Cristina Cesar (a maior parte de seus textos no *26 poetas* são prosa poética) são um bom exemplo disso. *Flores do mais* – em referência ao livro *Flores do mal* (1857), do poeta simbolista francês Charles Baudelaire, poeta do vinho, do ópio, do haxixe e dos “paraísos artificiais”, antecessor direto de Rimbaud⁹⁷ –, apresenta-se assim:

devagar escreva
 uma primeira letra
 escrava
 nas imediações
 construídas
 pelos furacões;
 devagar meça
 a primeira pássara
 bisonha que
 riscar
 o pano de boca
 aberto
 sobre os vendavais;
 devagar imponha
 o pulso
 que melhor
 souber sangrar
 sobre a faca
 das marés;
 devagar imprima
 o primeiro
 olhar

⁹⁷ Não deixa de ser importante ressaltar que, quando a tradição é convocada como referência nos 26 poetas, é geralmente pela via de artistas que propunham uma estética marginal e transgressora em seu tempo, como o caso de Baudelaire ou Oswald de Andrade.

sobre o galope molhado
 dos animais; devagar
 peça mais
 e mais e
 mais

(CESAR, Ana Cristina. In: HOLLANDA, 2007, p. 142)

Além do procedimento sonoro de rimas deslocadas, descadenciadas, e das abstrações imagéticas, com muitas figuras de linguagem e casos de sinestesia (galope molhado), o poema é construído em movimento ascendente, em acúmulo, num passo erótico que termina pedindo “mais e mais e mais” – “não pare, não pare, não pare”, um clichê de casais na cama. O transe erótico é conseguido pela apresentação nua da abstração poética, pela degustação de cada som e até mesmo do “corpo” textual do poema, que mostra uma entrega progressiva aos prazeres dos sentidos e, por esse caráter progressivo, sugere também a ideia de florescimento, de abrir-se em flor para desnudar sua beleza e em associação íntima com o corpo desabrochado no sexo.

Essa forma de operar pela sugestividade dos sentidos adquire, no entanto, caráter mais explícito em outro poeta importante dos 26, provavelmente o que explorou a veia lisérgico-surrealista com mais intensidade. Observe-se o poema *Praça da República dos meus sonhos*, de Roberto Piva:

A estátua de Álvares de Azevedo é devorada com paciência pela paisagem
 de morfina
 a praça leva pontes aplicadas no centro de seu corpo e crianças brincando
 na Tarde de esterco
 Praça da República dos meus Sonhos
 onde tudo se fez febre e pombas crucificadas
 onde beatificados vêm agitar as massas
 onde García Lorca espera seu dentista
 onde conquistamos a imensa desolação dos dias mais doces
 os meninos tiveram seus testículos espetados pela multidão
 lábios coagulam sem estardalhaço
 os mictórios tomam um lugar na luz
 e os coqueiros se fixam onde o vento desarruma os cabelos

Delirium Tremens diante do Paraíso bundas glabras sexos de papel
 anjos deitados nos canteiros cobertos de cal água fumegante nas
 privadas cérebros sulcados de acenos
 os veterinários passam lentos lendo Dom Casmurro⁹⁸
 há jovens pederastas embebidos em lilás
 e putas com a noite passeando em torno de suas unhas
 há uma gota de chuva na cabeleira abandonada
 enquanto o sangue faz naufragar as corolas

⁹⁸ Álvares de Azevedo e Machado de Assis para desmentir o que afirmo na nota anterior? Não creio. Ambos aparecem aqui como referência nominal similar ao que acontece com os nomes das celebridades em *Panamerica*, e não como “influência formal”, embora algo da volúpia, da narcotização, da vida noturna e dos excessos românticos de um Álvares de Azevedo tenha certamente paralelos na poesia de Roberto Piva.

Oh minhas visões lembranças de Rimbaud praça da República dos meus
 Sonhos última sabedoria debruçada numa porta santa

(PIVA, Roberto. In: HOLLANDA, 2007, p. 48-49)

Aqui, na entrega à desorientação dos sentidos, na fusão de todos os estímulos em uma massa poética que apenas não se dissolve na abstração completa pelo uso contundente de substantivos e pelo rigor sintático que mantém a estrutura firme⁹⁹, Roberto Piva nos fornece sons, luzes, sombras, cores, texturas, gostos, toques e vários absurdos na forma de um banquete desmedido aos cinco sentidos. O acúmulo de estímulos heterogêneos, nem sempre harmônicos e quase nunca de bom gosto, lembra muito a forma de acúmulo de efeitos sonoros explorado por Jimi Hendrix em seus pedais. Piva busca atingir as sensações do leitor através de seu corpo, especialmente pelo uso constante da temática escatológica e sexual. É um poema-corpo de vísceras, pulsões e órgãos genitais. É um poema em que cabe todo o irracional que escapa às operações classificatórias da razão humana, embora não se limite a isso.

No entanto, quando Chacal, em uma fala que fez durante a 11ª *FestiPoa Literária* em Porto Alegre, afirmou que “a grande herança da poesia marginal foi o corpo”, estava se referindo a ainda outra dimensão do uso do corpo na poesia dessa geração, qual seja: a própria presença do poeta, sua voz e seu gesto, na declamação do poema, e também o contato direto, corpo-a-corpo, do poeta com o público no momento de fazer circular sua obra. Em trechos de seus escritos mais recentes, Chacal chega a formular essa preocupação tematicamente, como no fragmento 12 de *Alô Poeta*, de 2016: “o poema, poeta, merece todo o cuidado, o vigor / na hora de fazê-lo circular (livro é apenas partitura) / em público, potência no corpo, segurança na voz” (CHACAL, 2016, p. 21); mas essa preocupação também já existia nos momentos iniciais de sua poesia, como em “*um poeta não se faz com versos*”, de *Nariz Aniz* (1979), cujos versos dizem que “o que pesa é ter que criar / (...) não o panfleto / mas o jeito de distribuir” (CHACAL, 2016, p. 238-239); ou em *Uma palavra*, de *América* (1975):

uma
 palavra
 escrita é uma
 palavra não dita é uma
 palavra maldita é uma palavra
 gravada como gravata que é uma palavra

⁹⁹ Sobre o papel da sintaxe na formação das imagens poéticas surrealistas, ver: MATTE, Gustavo. Maçã de fogo na árvore da sintaxe: um estudo sobre a fragmentação e o ilógico em Benjamin Péret. *Revista Garrafa*; Rio de Janeiro, número 36, p. 67-81, jul./dez. 2015.

gaiata como goiaba que é uma palavra gostosa
(CHACAL, 2016, p. 310)¹⁰⁰

Assim, a necessidade de “dizer”, em voz alta, é tida como prioridade. Indo além, há também a vontade de que as coisas possam ser “ditas” sem a necessidade de serem verbalizadas, apelando para o corpo como local máximo de sentido poético – os “swingunificados novos”, de Waly Salomão (1972, p. 94). Cacaso formula essa necessidade, ainda que apenas no nível temático, em dois poemas da coletânea de Heloísa Buarque de Hollanda. Em *Vida e obra*

você sabe o que Kant dizia?
 que se tudo desse certo no meio também
 daria no fim dependendo da idéia que se
 fizesse de começo
 e depois – para ilustrar – saiu dançando um
 foxtrote
 (CACASO. In:HOLLANDA, 2007, p. 42)

e em *Busto renascentista*

quem vê minha namorada vestida
 nem de longe imagina o corpo que ela tem
 sua barriga é a praça onde guerreiros se reconciliam
 delicadamente seus seios narram façanhas inenarráveis
 em versos como estes e quem
 diria ser possuidora de tão belas omoplatas?

 feliz de mim que frequento amiúde e quando posso
 a boceta dela
 (CACASO. In: HOLLANDA, 2007, p. 44)

o poeta propõe primeiro a dessacralização do pensamento logocêntrico (simbolizado pelo filósofo Kant) pela via da expressão corporal, da dança e, depois, especialmente no segundo poema, opõe-se à verborragia apontando para a proeminência da vivência corporal direta, sem mediação da linguagem – em que a primeira estrofe corresponde ao verbal, ao casto e ao elevado (o busto, as roupas), e o dístico final ao corporal, ao sexual e ao baixo (os órgãos sexuais, a nudez), atalhando intempestiva e abruptamente os floreios da primeira estrofe com a imagem do ato sexual bruto, sem reticência ou constrangimentos, num poema

¹⁰⁰ Este poema é um dos que aparecem na coletânea *26 poetas hoje*. Está na página 223 da edição consultada para esta pesquisa.

cujo título é uma referência (revelando-se irônica) a um movimento artístico que buscava reconstituir o ideal clássico do belo¹⁰¹.

Voltando a Chacal, sua obra recente tem levado a dimensão significativa do corpo ao limite, questionando formalmente o próprio veículo de enunciação do poema (a palavra, dita ou escrita) e inventando uma nova modalidade de poesia, feita unicamente com o corpo, sem voz, sem palavras, numa série que intitulou *Os bichos*, e que possui poemas como *Alce triste*, *Albatroz Vesgo*, *Beberrã*, *Macaco Sonolento* etc. Vi Chacal performando esses poemas corporais também na *Festipoa*, em Porto Alegre, e naquele momento ocorreu-me a lembrança dos *Bichos* de Lígia Clark e, conexão imediata, dos *Parangolés* de Hélio Oiticica – as capas coloridas e às vezes inscritas de mensagens que só se revelavam inteiras (as cores, as mensagens, as formas) quando vestidas e movimentadas pelo (corpo do) espectador. Ambas as séries, a de Lígia e a de Hélio, são da década de 1960, e tornaram-se clássicos daquela geração. Existem fotografias famosas de Caetano Veloso vestindo os parangolés.

Falando nisso, a indumentária dos artistas tropicalistas era deliberadamente escolhida para transgredir e chocar o público, compondo a estética do movimento lado a lado com a proposta musical. Das roupas de plástico e vinil de Caetano Veloso (materiais da sociedade industrial), às batas indianas de Gilberto Gil (a busca religiosa/meditativa do movimento hippie contra a racionalidade ocidental), aos cabelos compridos e desgrenhados (o aspecto sujo e livre contra a higienização visual conservadora), tudo era um comentário sobre a realidade específica do país e sua forma de participação na sociedade internacional:

Para os tropicalistas, a possibilidade de irromper nos meios consistiu sobretudo em poder exibir o corpo, pondo em destaque, ao mesmo tempo, seu poder. A importância do cabelo, dos trajes, das pinturas no corpo é similar à que ocupa no movimento *hippie* norte-americano, mas suas *significações sociopolíticas* são absolutamente diferentes, já que as condições dadas pelos contextos são diversas (um sistema democrático parlamentarista, no caso norte-americano; uma ditadura militar que se endurece no final da década, no caso brasileiro). (ANTIMODA, acesso em 16/10/2019)

Os tropicalistas, evidentemente, exploravam os meios de comunicação visuais para expor sua forma alternativa de apresentação do corpo¹⁰². Além de participações em programas de televisão diversos, inclusive o espalhafatoso programa do Chacrinha, tiveram o próprio programa de televisão e apareciam constantemente em fotografias na mídia impressa. O

¹⁰¹ Outro tema frequente da poesia de Cacaso em *26 poetas* é o do corpo sob tortura física no universo da repressão política. Um contraste sobre essas duas formas de representação do corpo em seu trabalho daria ensejo para uma pesquisa interessante.

¹⁰² E/ou exploravam o corpo para expor sua forma alternativa de utilização dos meios de comunicação visuais?

escândalo de seu estilo rendeu uma reportagem de Marisa Alvarez Lima com manchete interessante na revista *O Cruzeiro*: a chamada da capa trazia uma foto de Dedé e Caetano na cerimônia nupcial vestindo trajes inusitados e com a seguinte legenda: “o casamento hippie de Caetano Veloso”, cuja reportagem, no interior da revista, recebia o título “Dedé e Caetano, casamento sem gravata e sem documento” (LIMA, 1996, p. 78-83). A mesma Marisa ainda escreveu a matéria *Antimoda: moda mutante* (1968) e fez fotografias para *Antimoda: reação marginal* (1970), em que faz inclusive menção a determinadas boutiques em São Paulo e no Rio de Janeiro especializadas no público contracultural – com destaque especial para *Ao Dromedário Elegante*, da estilista Regina Helena Boni, que vestia os ícones do tropicalismo, da Jovem Guarda e, até mesmo, o apresentador Chacrinha. A atitude do vestuário extravagante, cheio de cores e texturas, tinha, para o crítico Gonzalo Aguiar, função de buscar aproximação com o público *apesar* da espetacularização a que os artistas se submetiam por explorar os holofotes da mídia:

Esta intensa dimensão tátil sugerida pelas roupas feitas com materiais estranhos (como as que usavam os Mutantes), os cabelos e as plumas e as exibições de partes do corpo, complementa-se com a distância dos brilhos e dos meios eletrônicos. O corpo, ao ser entregue à espetacularização, converte-se em uma extensão da tecnologia, que passa a funcionar como uma prótese. Os tropicalistas – com suas vestimentas *hippies* e suas guitarras elétricas, com suas fotos, em que a pose e a provocação eram os elementos dominantes – experimentaram em si mesmos a tese de McLuhan de que os meios são uma “extensão do corpo”. Nessa extensão, os tropicalistas utilizaram a violência e a agressividade do movimento *hippie* e da *performance* para sensibilizar tatilmente a distância que os meios impunham. (AGUILAR, *Antimoda*, acesso em 16/10/2019)

Talvez, mais do que isso, a indumentária escolhida, cheia de cores, discursando a vibração e a abundância da vida, pretendesse funcionar como atestado de que os artistas, apesar das máquinas, apesar da técnica, apesar da modernidade que abraçaram temerariamente, não apenas preservavam sua humanidade como a exponencializaram. Sua maneira de valer-se do maquinário comunicacional de massas passou pela valorização das possibilidades do corpo como veículo de comunicação também possível, de maneira a contrabalancear as forças ainda pouco conhecidas da modernidade em que estavam se aventurando. Houve, no tropicalismo – e também, de maneiras diferentes, no período imediatamente posterior ao tropicalismo, no início dos anos 1970, com os discos que marcam a estada e o retorno de Caetano e Gil do exílio em Londres –, a preocupação em propor a sensorialidade como forma de revalorizar o dado humano em resposta à tecnocracia, um dos dados chave do regime militar. Essa preocupação é evidente nas buscas de novas texturas

sonoras (os timbres elétricos), visuais (as roupas coloridas) e táteis (os tecidos de materiais inusitados) que pudessem marcar o espectador.

A faixa de Gilberto Gil *Cérebro eletrônico*, do seu álbum de 1969, é talvez o melhor exemplo do que está sendo dito: ritmo muito suingado, dançante, repleta de vocalizações sem letra, uma guitarra elétrica com overdrive (e diversos outros efeitos que vão sendo adicionados ao longo da canção) no alto-falante esquerdo e um teclado sintetizador (que também vai explorando efeitos diferentes até o fim) no alto-falante direito. Enquanto a guia musical (violão e voz) é engrossada homogeneamente pela cozinha (contrabaixo e bateria), a guitarra e o sintetizador aventuram-se sozinhos, independentes, cada um em seu alto-falante próprio, muitas vezes conflitando entre si ou com o núcleo da canção, adicionando informações desencontradas e um aspecto forte de lisergia – aliás, bem ao estilo de Jimi Hendrix. Tudo isso como “acompanhamento” (reluto em usar esta palavra) da seguinte letra:

O cérebro eletrônico faz tudo
 Quase tudo
 Quase tudo
 Mas ele é mudo
 O cérebro eletrônico comanda
 Manda e desmanda
 Ele é quem manda
 Mas ele não anda
 Só eu posso pensar
 Se Deus existe, só eu
 Só eu posso chorar quando estou triste
 Só eu
 Eu cá com meus botões de carne e osso
 Eu falo e ouço
 Eu penso e posso
 Eu posso decidir se vivo ou morro por que
 Porque sou vivo
 Vivo pra cachorro e sei
 Que cérebro eletrônico nenhum me dá socorro
 Em meu caminho inevitável para a morte
 Porque sou vivo, ah
 Sou muito vivo e sei
 Que a morte é nosso impulso primitivo, e sei
 Que cérebro eletrônico nenhum me dá socorro
 Com seus botões de ferro e seus olhos de vidro

O que define a diferença entre humano e máquina em *Cérebro eletrônico* são, sobretudo, características sensoriais e corporais, como falar, andar, chorar, ouvir – e, também, existenciais e sentimentais, como cogitar a existência de Deus, sentir tristeza ou escolher entre a vida e a morte. Há de fato algo de uma dimensão cibórguica no tropicalismo – assim como em Jimi Hendrix, com aquela guitarra elétrica que é um verdadeiro órgão extra de seu corpo – , integrando os instrumentos eletrônicos ao corpo humano e à cultura sem o pessimismo dos

apocalípticos, mas com a confiança antropofágica de que a digestão orgânica sempre prevalecerá, servindo para liberar, nas tecnologias, seu potencial humano. O contexto dessas tensões ajuda a entender a canção de Gil, em que todo o aparato técnico utilizado para gravar a música – começando pelos instrumentos e efeitos eletrônicos e passando pela distribuição heterogênea do som nos alto-falantes direito/esquerdo, que evidencia a aparelhagem de estúdio – é contrabalanceado pelo efeito suingado e pela letra, reivindicando a proeminência do corpo e da criatividade humanas.

Tal foi a versão brasileira – calcada na tradição antropofágica inaugurada por Oswald de Andrade – da entrada na Era de Aquário, acompanhando as sociedades ocidentais no clima revolucionário-festivo em que a afirmação da positividade, por seu caráter contagiante, seria a grande arma da juventude na superação do conservadorismo legado pelas gerações anteriores. Ao longo dos anos 1960 surgiram, no mundo inteiro, uma série de estilos artísticos que apostavam na fisicalidade e nas sensações, usando, como diz Evelina Hoisel, o corpo como signo semiológico de implicações político-sociais: “ele deixa de ser instrumento resignado de força de trabalho para se tornar um veículo de liberação” (HOISEL, 1980, p. 34). E o gesto político dos tropicalistas e marginalistas reside justamente na vontade de repropor a atenção dos sentidos do espectador de forma a ativá-los, ajudá-los não apenas a ver, ouvir etc. o diferente, mas sobretudo *de formas diferentes*, aguçando sua sensibilidade e inteligência para autonomizar suas escolhas. Daí a aposta na reconquista do corpo, que estaria sendo alienado pela racionalização castradora.

Mas deixem-me retornar brevemente para o sentido da palavra “contágio”, utilizada em algum momento nos últimos parágrafos. Acredito que possa ser útil para nos aventurarmos ainda um pouco pelo universo contracultural dos anos 1960, já que é bastante evidente que os jovens de então pareciam apostar que o clima de festa que estavam propondo tivesse caráter divino, irresistível, incontrolável, liberando forças criativas que tomariam conta de toda a sociedade e seriam capazes de envolver e colorir as forças conservadoras que se lhe opusessem. A cena de abertura de *Hair* traz uma passagem muito interessante para ilustrar isso: enquanto os hippies dançam no parque ao som da canção-tema *Aquarius*, a câmera mostra dois policiais se aproximando a cavalo. Imediatamente, a roda dos dançarinos dispersa, mas dois deles permanecem, encarando os policiais com uma coreografia “equestre” que, imediatamente, faz os cavalos começarem também a dançar. Os policiais permanecem sentados nas montarias, nada fazendo – quem sabe nada podendo fazer. De qualquer maneira, o contágio proporcionado pela insurreição poética da dança dos hippies imobiliza as forças repressoras e assume o controle dos instrumentos (simbolizados pelos cavalos) que o estado

usa para a repressão. A ideia – da vitória pela via do otimismo e da alegria – foi bastante comum e teve, como veremos, sua repercussão no Brasil.

Em *Supercaos* (1980, p. 22-24), Evelina Hoisel traz algumas reflexões interessantes sobre como a cena cultural brasileira, entre 1964-69, acabou relegando a literatura aos bastidores da produção artística, tornando-a um meio de expressão coadjuvante naquele período. Pelas características do momento político, passou-se a valorizar os “gêneros públicos” de arte, que, segundo ela, tinham o potencial de ganhar a forma de “comício” ou de “festa”. Com essa demanda, favoreceu-se a cena musical, teatral e performática, do acontecimento “ao vivo”, em contato direto com o público, e a necessidade parece ter sido tão forte que extravasou inclusive para formas de arte essencialmente dependentes da reprodução técnica, como o cinema: muitos filmes de Rogério Sganzerla, especialmente os da fase da produtora Bel-Air (1970)¹⁰³, foram filmados num esquema sem locações, usando a rua como palco de uma série de encenações performáticas, ao estilo do happening, em que os transeuntes acabam aparecendo nas laterais da imagem com uma série de reações faciais e corporais ante o fato de terem seu cotidiano invadido de surpresa pela rodagem de um filme (um acontecimento extraordinário) em seus espaços habituais (ordinários). O mesmo se pode dizer de *Hitler 3º mundo* (1968), o filme de José Agrippino de Paula em que é possível, em diversas cenas, perceber transeuntes curiosos aproximando-se para descobrir o que está acontecendo na rua. Todos esses exemplos, obviamente, são obras cinematográficas; mas são, ao mesmo tempo, registros de performances artísticas nas ruas de São Paulo e do Rio de Janeiro. Cabe lembrar, ainda, que os *Parangolés* de Oiticica só produziram sentido ao serem vestidos pelo espectador, que deveria, ao manipular o objeto com o corpo, fazer a arte acontecer – como as fantasias dos carnavalescos que tomam as ruas em época de carnaval. Assim, pelas necessidades da rua, o livro não encontrava um contexto tão favorável para sua circulação e consumo. De que maneira o hábito da leitura, uma atividade tão caseira e tão solitária, poderia participar das solicitações do período?

Segundo Evelina Hoisel, os escritores adotaram duas atitudes distintas em relação a esse cenário. A primeira foi a que se manteve presa às convenções literárias estabelecidas, com uma recusa à festa, não se deixando atingir pelas solicitações do período (HOISEL, 1980, p. 26). Já a segunda posição passou a questionar “o estatuto do signo verbal e a qualidade do discursivo inerente ao literário” (p. 26), propondo “a fusão e a contaminação do signo verbal com outros sistemas semiológicos” (p. 26).

¹⁰³ Refiro-me, especificamente, a *Copacabana mon amour* e *Sem essa, Aranha*.

A segunda posição, segundo ela, foi representada, por exemplo, pelo grupo concretista de São Paulo, que teria reconhecido as limitações da tecnologia tipográfica tradicional frente às novas técnicas de massa e tentado se apoderar dessas técnicas para abalar a estrutura tradicional do livro, ressaltando a “inevitabilidade do processo de convivência ou de superposição dos signos e a consequente diluição da fronteira entre as artes” (HOISEL, 1980, p. 27). Enquanto isso, na primeira posição estaria o próprio José Agrippino de Paula, que, de acordo com ela, “não manifesta descrença nem desencanto em relação ao signo verbal e ao livro como instrumento de comunicação literária” (1980, p. 28). No entanto, a localização de José Agrippino entre as duas posições não se resolve tão facilmente, pois seu texto também se deixa contaminar por “recursos e técnicas de outras produções, como cinema, histórias em quadrinhos e pintura” (p. 28), valendo-se não apenas das técnicas, mas dos próprios temas típicos dessas produções. Assim, Em *Panamérica*

a codificação de outros sistemas semiológicos se processa a partir do próprio sistema verbal. (...) Nesse sentido, *Panamérica* se liga à segunda atitude. *Panamérica* não recalca nem silencia o conteúdo sociopolítico. Responde ao impacto com uma técnica tradicional – quer seja a tipografia, o livro, quer seja em termos estruturais: retoma aspectos da antiga epopeia. Mas assume o momento, elevando seu caos às últimas consequências, ao supercaos. Embora *Panamérica* se utilize do discursivo, ele quebra a lógica discursiva tradicional, apelando para uma ilogicidade que o aproxima do texto onírico e dos textos da literatura fantástica (HOISEL, 1980, p. 28).

São características que fazem de *Panamérica* uma forma de “entrar na festa sem recusar o livro” (1980, p. 30). No início dos anos 1970, o aparecimento dos livrinhos mimeografados de poesia no Rio de Janeiro vai, ainda, adicionar novas possibilidades além das duas ressaltadas por Evelina Hoisel. Tais livrinhos não apenas apresentavam recursos tipográficos e diagramação diferenciada, como entravam em circulação através de um processo que pressupunha o contato direto entre autor e leitor, superando a impessoalidade da relação escritor-público mediada por editoras e livrarias. Vender os livros de mão em mão em bares, portas de cinema, teatros etc., se não se aparenta às ideias de “comício” ou “festa”, ao menos se assemelha a um “pregão de feira”, e é de se imaginar que, no contato estabelecido para a apresentação e negociação dos livros, os escritores e leitores acabassem vez ou outra resvalando para outros assuntos, como talvez a situação política do país, ou até acabassem sentando juntos para tomar uma cerveja, e provavelmente pudessem se cruzar na rua em outro momento, recordarem-se mutuamente, conversarem sobre a leitura e sobre muitas outras coisas, enfim: a partir do momento em que o contato inicial é estabelecido, as possibilidades

de interação são infinitas. Foi essa a forma com que os poetas do mimeógrafo souberam transformar a poesia em um “gênero público” de arte.

Alguns desses poetas¹⁰⁴, inclusive, foram integrantes do coletivo artístico *Nuvem Cigana*, que editorava livros artesanais e almanaques, realizava grandes festas para lançá-los, possuía um braço carnavalesco chamado *Bloco Carnavalesco Lítero Musical Euterpe Charme da Simpatia* e promovia eventos na forma de feiras de artes onde aconteciam as famosas *Artimanhas*, uma mistura de festa, teatro, sarau, happening, usando a rua e outros espaços para fazer a poesia ser dita em voz alta a um público interativo e em clima de socialização¹⁰⁵. Além disso, cabe lembrar que uma atividade importante de um bom número dos *26 poetas hoje* era também a composição de letras de canções, tendo emplacado grandes sucessos e clássicos da MPB que ouvimos ainda hoje: Torquato Neto é autor de várias canções tropicalistas, dentre elas *Geléia geral*; Waly Salomão segue sendo gravado e regravado por vários intérpretes, mas cabe destacar sua parceria com Jards Macalé nos anos 1970, que resultou em músicas como *Vapor barato* e *Mal secreto*; Cacaso teve letras gravadas por nomes como Edu Lobo; se você lembra de *Menina veneno*, de Ritchie, então conhece uma das mais de 150 músicas gravadas de Bernardo Vilhena; *Ponteio*, a vencedora do festival da TV Record de 1967, é uma parceria de Edu Lobo com Capinam; e assim por diante.

Cabe mencionar o caso específico de Chacal que, além de poeta, também trabalhou com teatro e desenvolveu parcerias com Evandro Mesquita, da banda *Blitz*, para a qual compôs algumas letras nos anos 1980. O trabalho de Chacal com a oralidade na poesia evidencia-se pela recorrência de recursos sonoros como rimas, aliterações, assonâncias, paronomásias etc., facilmente reconhecíveis em seus textos. Tanto isso é verdade que, em 2016, a dupla teuto-americana de música *indie* nova-iorquina *Sofi Tukker* estourou internacionalmente com uma faixa intitulada *Drinkee*, cuja letra consiste na íntegra de um poema de Chacal intitulado *Relógio*, de 1979, cantada em português. Essa música foi uma das finalistas do prêmio de melhor canção *dance* no Grammy de 2017, virou trilha sonora de um filme de comédia romântica distribuído pela *Netflix* e de um comercial da vodka *Smirnoff* nos Estados Unidos. Tudo isso, ressaltado, com a letra cantada em português. Ainda no disco de 2016, outro poema de Chacal (*Ai de mim, aipim*, 1971) foi transformado na música *Matadora* – que dá nome ao álbum. E mais: em 2018, a mesma dupla gravou um disco intitulado *Treehouse*, finalista do Grammy na categoria de melhor álbum *dance*, em que figura mais

¹⁰⁴ Charles, Chacal, Bernardo Vilhena e Ronaldo Santos. Os três primeiros participaram de *26 poetas hoje*.

¹⁰⁵ Para mais informações acerca da *Nuvem Cigana*, ver: COHN, Sergio (org.). *Nuvem Cigana: poesia e delírio no Rio dos anos 70*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

uma música com um poema de Chacal na íntegra e cantado em português. A música se chama *Energia*, e o poema é *Jeep Lunar*, de 1986.

Minha intenção, ao trazer todas essas informações recentes sobre a circulação internacional da poesia de Chacal – e em língua portuguesa! – é levantar a questão seguinte: como os versos de um poeta que escreve num idioma periférico ao sistema literário no ocidente, falado e entendido quase que apenas por nativos, são capazes de tornarem-se músicas de grande sucesso internacional prescindindo de tradução? O fato é que os poemas de Chacal, pelo abuso dos recursos sonoros supracitados, possuem, digamos, “valor auditivo não-semântico”, ou seja: agradam aos ouvidos apenas pelo som. Nos comentários do público em uma das canções no Youtube, um usuário comenta, em inglês, o seguinte: “eu não sei o que vocês estão cantando, mas preciso concordar: é sensacional!”. No meio de vários que dizem não conseguir entender a letra, um (provavelmente) brasileiro se manifesta (também em inglês): “eu falo português e também não entendo”. Todos, no entanto, parecem curtir o efeito sonoro que as letras são capazes de proporcionar pelo tratamento musical contagiante que os músicos deram aos versos e que, no entanto, já existia em potência nos poemas antes de serem musicados.

Mas, “dado o avançado da hora”, como diria Cacaso, cumpre que me encaminhe aos apontamentos finais deste excerto. Reunindo três palavras-chave que foram apresentadas nas últimas páginas – “comício”, “festa” e “contágio” –, proponho que prestemos atenção brevemente a uma coisa dita por Caetano Veloso no famoso discurso do III Festival Internacional da Canção, em 1968: “Deus está solto!”, ele diz, refazendo, em sentido inverso, o ditado popular: “a bruxa está solta”, que costuma ser usado quando uma série de azares ou coisas ruins acontece. No contexto do discurso de Caetano contra seus opositores, abaixo de vaias, o que sua frase pretende é demonstrar a confiança de que a mudança virá, e será positiva, não importa a resistência que seja oferecida. É a lógica da abundância que, ali, os tropicalistas estão querendo instaurar, na mesma linha do otimismo e da alegria da chegada da Era de Aquário na abertura de *Hair* – que, por sua vez, também sugere um plano místico, contagiante e inevitável de transformação positiva – como se os astros fossem dar um jeito de pôr-se alinhados e fazer a revolução contra qualquer resistência. Não nos esqueçamos da letra da música-tema na abertura do filme: “When the moon is in the Seventh House / And Jupiter aligns with Mars / Then peace will guide the planets / And love will steer the stars”¹⁰⁶.

¹⁰⁶ “Quando a lua estiver na sétima casa astrológica / e Júpiter alinhar-se com Marte / então a paz guiará os planetas / e o amor conduzirá as estrelas” (tradução minha).

O discurso de Caetano no palco do festival em 1968 é um pouco de tudo isso: é festa, é comício, é contágio. Os veículos da revolução seriam Deus e os astros, manifestando-se na reunião coletiva, na dança, nas roupas, na poesia, na música, no amplo alcance demográfico das comunicações técnicas e também em tudo aquilo que pudesse falar diretamente aos corpos.

g.2) Por outro lado, na primeira cena do livro *Cidade de Deus*, Busca-Pé, menino, ao pensar nas condições de sua infância, lamenta-se rememorando os trabalhos que passou vendendo pão, picolé, fazendo carreto na feira e no supermercado, catando garrafas, descascando fios de cobre para vender no ferro velho e levar o dinheiro pra mãe – além da “mosquitada que sugava seu sangue deixando os caroços” e do “chão de valas abertas onde arrastara a bunda durante a primeira e segunda infância” (LINS, 2007, p. 14). Disso tudo, conclui: “era infeliz e não sabia” (p. 14).

A atualização do ditado popular, desta vez em sentido negativo (originalmente: “era feliz e não sabia”), dá o tom de um universo ficcional em que a festa, a expansão e a alegria tornam-se experiências progressivamente distantes – paralela e concomitantemente ao processo em que personagens como Busca-Pé passam a tomar consciência das injustiças a que sempre foram submetidas – o que faz com o que o sofrimento se revele retrospectivamente ao indivíduo. Além disso, as cenas em que as personagens rememoram com amargor suas infâncias de miséria e exclusão social, pela frequência com que aparecem em *Cidade de Deus*, funcionam – aliás, ao modo naturalista – como que para demonstrar uma correspondência entre infâncias desvalidas, ambientes degradados e criminalidade. Mas não só: funcionam, também, como retrato de uma revolta interna que, apesar de geralmente desembocar no banditismo, surge da *tomada de consciência a respeito da exploração e do sofrimento* no momento em que o indivíduo passa a *saber* que “era infeliz”. A alternativa, inaceitável para o sujeito consciente de seu sofrimento, seria tornar-se um “otário de marmita”, ou seja: um trabalhador que ignora sua exploração injusta e por isso segue submetendo-se a ela.

Esquemáticamente, o estabelecido acima dá uma boa noção geral do mecanismo interno de distribuição de papéis sociais das personagens no romance *Cidade de Deus*. O motor desse mecanismo é, portanto, a “tomada (ou não) de consciência”, que definirá os rumos de cada um. Cabe dizer que, na maior parte dos casos, a consciência adquirida mantém-se num nível primário, expressando-se pela violência desordenada, sem método, encarnada na figura dos bichos-soltos, que buscavam apenas uma alternativa de sobrevivência sem precisarem se submeter à exploração do trabalho; ou pelo estabelecimento de um império

pessoal, paralelo (ainda que copartícipe) à sociedade hegemônica e à legalidade, pela via do tráfico de drogas, dando sensação de poder ao indivíduo – como Inho/Zé Miúdo, que “gostava de ser bandido” e “tinha sede de vingança de alguma navalhada que a vida fizera em sua alma” (LINS, 2007, p. 79-80). Em ambos os casos há o ponto comum da busca de reparação, compensação ou vingança em relação à injustiça sofrida, fundamentando-se na vontade de satisfação pessoal do indivíduo injustiçado que, para satisfazer seus desejos e necessidades, irá, inclusive, se for preciso, tirar vantagem ou violentar outros injustiçados e vítimas do mesmo processo de exclusão a que foi submetido – incapaz, portanto, de entender a questão de forma mais ampla, em suas implicações estruturais, que o levariam à “consciência de classe” (o que chega a acontecer, nos bastidores do texto, com personagens como Busca-Pé ou o carpinteiro Luís Cândido).

A ideia da “tomada de consciência” é um mote incontornável no debate a respeito da cultura de periferia na passagem para o século XXI. Já demonstrei, neste trabalho, a forma como isso se expressa inclusive no nome dos grupos de rap (Racionais MCs) ou mesmo de rappers individuais (Rincon Sapiência). Talvez não tenha mencionado que, além dos quatro pilares tradicionais do hip-hop estabelecidos por Afrika Bambaataa nos primórdios norte-americanos do movimento (rap, DJ, *breakdance* e *graffiti*), os brasileiros incluíram um adicional: o “conhecimento”¹⁰⁷. Mas provavelmente já devo ter dito o quanto é importante, para o rap nacional, a proeminência da palavra como elemento de testemunho e denúncia, por ser a linguagem verbal uma forma de comunicação que lhes possibilita algum grau de objetividade e clareza dentro de seus propósitos. Resta pensar, agora, de que maneira o corpo é retratado e/ou utilizado nesse universo poético em que a ideia da tomada de consciência e da clareza mental constituem, ao mesmo tempo, ponto de partida e de chegada do gesto artístico, num processo em que o indivíduo que “adquire” a consciência torna-se responsável por partilhá-la de maneira a alertar e “acordar” os companheiros.

Entra em evidência outra modalidade de corpos: são corpos sequestrados pela sociedade e pelo estado. Corpos que não são sujeitos, mas números, objetos, proibidos do direito ao nome próprio – nomes que o artista precisa enunciar para recuperá-los à impessoalidade da estatística. Submetidos a diversas formas de encarceramento – econômico, prisional e de estereótipos raciais. Corpos-detentos. Talvez, até os anos 1990, a cultura brasileira estivesse acostumada a receber a imagem de corpos assim como característica de

¹⁰⁷ O prêmio Hutúz, maior prêmio brasileiro dedicado ao Hip-hop, passou, inclusive, a incluir a categoria “Ciência e Conhecimento” a partir de sua 6ª edição, em 2005, em que já foram premiados os escritores Ferréz, Sérgio Vaz e Alessandro Buzo.

momentos de exceção – os presos políticos da ditadura, os prisioneiros dos campos de concentração nazistas etc. Como experiência de classe e consequência estrutural da sociedade brasileira, no entanto, a imagem desse corpo aparece quase como “novidade” na literatura da década em questão.

A “novidade” a que me refiro não é necessariamente a denúncia das condições miseráveis e da exploração econômica das classes desfavorecidas; da subalternização do corpo negro na sociedade brasileira; da violência urbana e/ou policial; do encarceramento em massa. Há muitos exemplos da preferência por esses temas em determinados artistas (na maior parte das vezes como vozes isoladas, mas em alguns casos até como característica de geração) ao longo da história de nossa cultura. A novidade consiste justamente no fato de que um movimento amplo tenha surgido na sociedade brasileira para colocar essas questões no debate público, atingindo o centro da experiência musical e literária e tratando não apenas de um ou de outro desses aspectos, mas da articulação entre todos eles – e mais: através da perspectiva dos próprios corpos submetidos a essa realidade. Isso diz respeito à sensibilidade de todo um período na história de nossa cultura (a passagem para o século XXI), que ainda não cessou de produzir seus efeitos.

Poderíamos proceder à análise de várias músicas dos Racionais MCs como exemplificação do que vem sem dito. Os corpos que aparecem em suas letras são geralmente corpos negros, pobres e com frequência presos ou assassinados, a partir dos quais a voz que canta estabelece o próprio rosto num processo de identificação. Tome-se, por exemplo, o seguinte verso de *Negro Drama* (2002), a respeito da questão do corpo negro na sociedade brasileira, em que Edí Rock canta: “me ver pobre, preso ou morto já é cultural”. São canções geralmente enunciadas em primeira pessoa e, conforme debatido antes, uma primeira pessoa que se apresenta nominalmente – mas não só: é uma primeira pessoa que apresenta e explicita também o espaço social a partir de onde fala, já que a possibilidade de o indivíduo ser percebido através de sua fala é uma forma de reivindicar a visibilidade de seu corpo e dos sentidos sociais que carrega. Não poder falar (ser calado) também é um assassinio e uma morte. Não à toa, há, em *Cidade de Deus*, uma comparação recorrente entre a “fala” e a “bala” no contexto da periferia: lá, quando “falha a fala, fala a bala” (LINS, 2007, p. 25)¹⁰⁸.

¹⁰⁸ Creio que a citação do parágrafo completo onde aparece esta frase será bastante elucidativa: “Poesia, minha, tia, ilumine as certezas dos homens e os tons de minhas palavras. É que arrisco a prosa esmo com balas atravessando os fonemas. É o verbo, aquele que é maior que o seu tamanho, que diz, faz e acontece. **Aqui** ele cambaleia baleado. Dito por bocas sem dentes e olhares cariados, nos conchavos de becos, nas decisões de morte. A areia move-se nos fundos dos mares. A ausência de sol escurece mesmo as matas. O líquido-morango do sorvete mela as mãos. A palavra nasce no pensamento, desprende-se dos lábios adquirindo alma nos ouvidos,

Se a impossibilidade de uma interlocução saudável entre os corpos estiver estabelecida, a violência sobre eles será a forma resultante de resolução dos conflitos sociais. Assim é que Inho “alisava o revólver como os lábios alisam os termos da mais precisa premissa, aquela capaz de reduzir o silogismo a um calar de boca dos interlocutores” (p. 80).

Definitivamente, é isso o que acontece no romance *Cidade de Deus* da primeira à última página. Ironicamente (ou nem tanto), a primeira cena começa com o menino Barbantinho fantasiando sobre a profissão almejada de bombeiro salva-vidas e termina com uma sequência de cadáveres boiando num rio. Os corpos, aqui, são sempre objeto de violência ou aniquilação. Mesmo a diversão infantil mais inocente é explorada pela via da contusão, acidente, machucado, dor física, queda, desastre:

Repetiu a façanha várias vezes para delírio dos espectadores. Seus olhos lacrimejavam devido à velocidade, mas não desistiu de bancar o piloto. Tamanha foi sua empolgação que desceu novamente, aumentando a velocidade com dez pedaladas. Não prestou: passou num buraco, perdeu a direção e foi perna para o alto; nariz ensanguentado; corpo ralando no barro; poeira entrando nos olhos... (LINS, 2007, p. 24)

Disso resulta uma visualidade corporal quase sempre atravessada por um dado *gore*, escatológico, revirado do avesso em sangue, vísceras e excrementos. O narrador não nos poupa detalhes plásticos da violência:

Embolaram-se de novo. Charutão segurou o escroto do inimigo, puxou, balançou, apertou. O único recurso de Nefasto foi abocanhar-lhe a orelha direita. Ficaram assim por algum tempo. Nefasto levantou-se devagar. O sangue em sua boca não era seu, era do inimigo que desmaiara. Teve forças para cuspir a orelha para o lado, limpar a boca, o suor do rosto. O sangue esparramava-se pela roupa. Caminhou devagar para o balcão diante do silêncio dos espectadores. Apanhou a arma numa calma doentia, engatilhou-a e descarregou-a no corpo de Charutão. Aplaudiram. (LINS, 2007, p. 99)

Ou, ainda pior:

Colocou o recém-nascido em cima da mesa. Este, ainda no primeiro momento, agiu como se fosse ganhar colo. Segurou o bracinho direito com a mão esquerda e foi cortando o antebraço. O nenê revirava-se. Teve que colocar o joelho esquerdo sobre seu tronco. As lágrimas da criança saíam como se quisessem levar as retinas, num choro sobre-humano. (...) Teve dificuldade em atravessar o osso, apanhou o martelo embaixo da pia da cozinha e, com duas marteladas na faca, concluiu a primeira cena daquele ato. O braço decepado não saltou da mesa, ficou ali aos olhos do vingador. A criança esperneava o tanto que podia, seu choro era uma oração sem sujeito e sem um Deus para ouvir. Depois não conseguiu chorar alto, sua única atitude era aquela

e às vezes essa magia sonora não salta à boca porque é engolida a seco. Massacrada no estômago com arroz e feijão a quase-palavra é defecada ao invés de falada. Falha a fala. Fala a bala.” (LINS, 2007, p. 25, grifo meu).

careta, a vermelhidão querendo saltar dos poros e aquele sacudir de perninhas. Cortava o outro braço devagar, aquela porrinha branca tinha que sentir muita dor. Teve a ideia de não se utilizar mais do martelo, a criança sofreria mais se cortasse a parte mais dura vagarosamente. O som da faca decepando o osso era uma melodia suave em seus ouvidos. O bebê estrebuchava com aquela morte lenta. As duas pernas foram cortadas com um pouco mais de trabalho e a ajuda do martelo. Mesmo sem os quatro membros o nenê sacudia-se. O assassino levou a faca um braço acima da cabeça para descê-la e dividir aquele coração indefeso. O bebê quietou-se na solidão da morte. (LINS, 2007, p. 84-85)

Além da minúcia realista na descrição das violências, com um detalhamento que o leitor talvez preferisse evitar – mas que demonstra “conhecimento de causa”, ajudando a produzir o efeito do narrador com localização privilegiada para mostrar a realidade que o leitor ignora –, há também o aspecto quantitativo das mortes, num processo de empilhamento numérico de corpos que vão sendo exterminados às centenas, como moscas¹⁰⁹. É interessante perceber que seu padecimento não é exaltado de forma heroica, pela via da martirização inspiradora ou redentora, de caráter excepcional, mas sim apresentado com uma espécie de quase indiferença que des-subjetiva os mortos, já que suas mortes (assim como suas vidas) raramente possuem algum sentido individual: “a um passo da estatística”, diz Roberto Schwarz (2007, p. 568), enquanto aponta para o fato de que “morto no chão, o senhor violento e astuto da vida e da morte dos outros é um menino desdentado, desnutrido e analfabeto, muitas vezes descalço e de bermuda, de cor sempre escura, o ponto de acumulação de todas as injustiças de nossa sociedade” (p. 567). Ou seja: suas mortes são acontecimentos estruturais de nossa sociedade, um fator étnico e de classe social.

Esse é um dado interessante por contrastar bastante com a maneira romantizada e heroica do retrato do delinquente na produção cultural brasileira dos anos 1960/70. Um dos trabalhos artísticos mais importantes do período é a bandeira-poema *Seja marginal, seja herói* (1968), de Helio Oiticica, que reproduz, sobre um pano vermelho, um fac-símile serigráfico da fotografia do bandido Cara de Cavalo estendido morto (foi executado pela *Scuderie Le Cocq*, um dos primeiros esquadrões da morte), sobre a frase “seja marginal, seja herói”. Essa foi a bandeira ostentada no palco na temporada de shows de Caetano, Gil e *Os Mutantes* na

¹⁰⁹ Para efeito de comparação, cabe assinalar que os personagens em *Panamérica* também são alvo de violência constante, mas no caso do livro de José Agrippino de Paula todos os corpos são irrealis, não passam de nomes-imagens midiáticas, num mundo onde tudo é possível e o suplício é mero espetáculo. As personagens morrem, mas ressuscitam; perdem membros, ganham outros. Na violência cartunesca de *Panamérica*, a possibilidade do retorno e da abundância de vida é mais forte que a do extermínio: as tetas de Sofia Loren são grotescas, mas abundam e vertem leite (capítulo 18); Marylin adquire forma monstruosa, mas seu útero é capaz de jorrar um exército de fetos como um rio incessante (capítulo 17); os testículos de Joe DiMaggio são gigantes e destroem os pavilhões da feira de Nova York com esperma (capítulo 14). Leite materno, fetos e esperma: os símbolos da vida, mesmo que apresentados de forma destrutiva, estão por todos os lados.

boate carioca *Sucata*, em outubro de 1968, gerando a interrupção dos shows e iniciando o processo de perseguição à dupla pelo regime que redundaria em seu exílio em Londres. De qualquer maneira, na bandeira de Helio Oiticica, o corpo estendido de braços abertos, com um pé cruzado sobre o outro, evoca inegavelmente a atmosfera da martirização de Cristo em sua crucificação, atribuindo à imagem do criminoso das classes populares a leitura idealizada de um estilo de vida que pudesse simbolizar a transgressão comportamental contra o regime e o conservadorismo. Evidentemente, o registro é bastante diverso daquele que, trinta anos depois, e a partir de um ponto de vista localizado mais próximo da pobreza, olharia para o crime sem sacralidade e com descontentamento, sendo, no máximo, condescendente (mas nunca grandiloquente, heroico ou magnificante) no tom atribuído à interpretação da realidade do crime.

A atração pelo mundo do banditismo, sempre idealizado, foi comum na passagem dos anos 1960 para os anos 1970. O movimento de cinema conhecido hoje por *Cinema Marginal*, além do trabalho com uma estética experimental, marginalizada em relação ao mercado, também desenvolveu preferência por colocar bandidos na condição de protagonistas dos filmes, como em *O anjo nasceu*, de Julio Bressane (1969) e no *Bandido da luz vermelha*, de Rogério Sganzerla (1968) – este último baseado na personagem real de João Acácio Pereira da Costa, o bandido que aterrorizou a sociedade paulistana nos anos 1960 invadindo e assaltando mansões munido de uma lanterna com bocal vermelho –, filme este que termina com o suicídio do bandido-herói seguido da liberação de uma energia revolucionária que promete “abalar todos os poderosos do mundo” (O BANDIDO, 1968).

Portanto, as duas formas de “energias transformativas” favoritas da geração marginalista – a idealização da marginalidade e a narcotização dos sentidos –, celebradas pela produção cultural do período, encontram versões diametralmente opostas na produção dos artistas de periferia da passagem para o século XXI. Assim como o corpo do bandido morto nunca é apresentado com glamour ou redenção, também a vida do crime nunca resulta gloriosa, embora algumas personagens possam viver uma breve sensação de sucesso com a fama que seus feitos atingem na divulgação de seus nomes nos jornais. Quanto mais a fama e a visibilidade aumentam, no entanto, menos o bandido poderá usufruí-las, já que o processo de popularidade também acelera seu fim inevitável pela morte precoce ou pelo encarceramento do corpo – que são, sem exceções, os dois únicos destinos possíveis representados em suas jornadas. Retomo o verso dos Racionais: “pobre, preso ou morto”: ao se rebelar contra a pobreza pela via do crime, o resultado é, cedo ou tarde, a morte ou o encarceramento.

Obviamente, isso não leva o trabalho artístico a uma posição conformista, de aceitação da miséria para evitar represálias. Pelo contrário: o que acontece é que a tomada de consciência da pobreza (e a resultante revolta) precisa ser acompanhada de um processo racional, calculado e organizado de ação, do qual o próprio movimento hip hop é parte, e que serve para criar espaços seguros de resistência (junto com as amizades, a família, a religião etc.) que não coloquem seus corpos em risco: “malandragem de verdade é viver”, canta Mano Brown em *Fórmula mágica da paz* (1997). O movimento hip hop é como Busca-Pé em *Cidade de Deus*: a opção por uma via alternativa de resistência na agregação da classe social e na busca por conhecimento. Mente limpa é palavra de ordem para obter clareza na hora de entender a própria realidade e decidir como reagir a ela. Nas canções dos Racionais, os exemplos são inúmeros, mas creio ser muito elucidativo o caso da capa do disco *Escolha seu caminho*, EP de 1992. Nela, os rappers aparecem ao redor de uma mesa portando armas, contando dinheiro e usando drogas. No canto inferior direito há uma mensagem: “diga não à violência e às drogas”, que pode parecer mera concessão comercial, a não ser pelo fato de que, ao virar para a contracapa, o ouvinte verá uma fotografia dos quatro ao redor de outra mesa, desta vez munidos de livros, lápis e cadernos. O recado é claro: “escolha seu caminho”, de preferência na via da informação e do conhecimento.

Mesmo em *Cidade de Deus*, em que há cenas que associam o uso de drogas ao prazer e à recreação descompromissada (especialmente a maconha), no geral elas estão atreladas à necessidade de anestesia para enfrentar ou suportar situações-limite – seja criar coragem para cometer algum crime, seja baixar a adrenalina depois de cometido. A vida dos bandidos é sempre tensa, e sua relação com as drogas é a de uma espécie de paliativo emocional – um ansiolítico, uma contenção, não uma liberação poética ou religiosa que tira os sentidos da prisão cotidiana.

Já que falei em “prisão”, é hora de partirmos para uma breve análise do clipe de *Diário de um detento* (1997), música inspirada nos eventos reais do massacre em 1992 no Carandiru e para a qual as filmagens foram feitas dentro do próprio presídio. O clipe tem tom documental, com muitas imagens de arquivo, buscando mostrar as “provas” de um depoimento¹¹⁰ realista. Mano Brown, na personagem de detento, começa o clipe escrevendo em um caderno, como se estivesse registrando o testemunho de sua experiência durante os eventos¹¹¹. Então, passa a caminhar pelos corredores e pátios do complexo penitenciário,

¹¹⁰ Como consta na própria letra da música: “quem vai acreditar no meu *depoimento*?”

¹¹¹ Cabe também lembrar que a música foi construída sobre a letra composta por um presidiário que testemunhou os eventos, Jocenir, que mais tarde tornou-se escritor.

evidenciando movimentos que são sempre restringidos por alguma limitação externa – seja pelas grades, com as quais o caminhante se depara o tempo todo, seja pela presença dos policiais vigiando nas muralhas, seja até pelo aleijamento, visível no uso (por um figurante) de uma cadeira de rodas, que é o símbolo de alguma violência passada. Enquanto anda, Mano Brown canta a letra da música, fazendo gestos que com alguma frequência dirigem-se à própria cabeça e também para a câmera, como se quisesse alvejar o espectador com palavras, realidades e ideias. Em outros momentos, é visto levantando pesos e fazendo exercícios físicos, ressaltando o peito nu musculoso durante a maior parte do vídeo em demonstração de força e resistência. Some-se a isso o fato de que o rapper é quase sempre acompanhado de outros presidiários caminhando em bloco cerrado, passos firmes, cenho sério e franzido, formação de guerra. No meio, alguns cortes inserem fotografias que documentam o massacre e inclusive o comparam ao holocausto dos judeus durante a segunda guerra, com a desova de corpos desnutridos em valões de terra. Os mesmos corpos que antes andavam em formação cerrada com Mano Brown estão agora estendidos, mortos, e o rapper caminha entre eles¹¹².

O videoclipe de *Diário de um detento* é feito de maneira a sublinhar o caráter testemunhal da letra e acompanhar sua dimensão narrativa, sempre buscando responder/corresponder nas imagens em relação ao que vai sendo dito. O processo, então, é o de ressaltar a palavra cantada, a mensagem verbal da letra, acompanhada por ritmo sonoro duro e reiterativo, além de incisivo (acordes agudos e dissonantes no piano), penetrante como quem quer estabelecer o espaço de seriedade e atenção para um momento de “dar a ideia”, “falar a real”. Por seu caráter que quase sempre favorece aspectos narrativos ou dissertativos, com análises sociais que apresentam casos, costuram argumentos e tiram conclusões, as letras dos Racionais são enfaticamente explícitas a respeito daquilo que pretendem comunicar. Surge de tudo isso, no videoclipe, a imagem de corpos que, definitivamente, não estão em situação de festa ou de dança, já que seu assunto é sério e carecem inclusive de espaço para movimentos tão amplos (as grades, os vigias, a cadeira de rodas etc.). O contraste com os parangolés tropicalistas (o corpo como suporte de cor e movimento) se torna evidente. Até mesmo a noção de individualidade possível, tão cara na ideia de transgressão pessoal, de expressão subjetiva, dos anos 1960, é problematizada, já que o presídio é o “país das calças

¹¹² Cabe apontar para o fato de que a imagem do rapper “caminhando” pelos espaços de sua gente é muito comum nos videoclipes de Rap. É uma forma de “territorializar” sua voz, botando homem e espaço quase sempre em sinal de igualdade, buscando firmar os laços sociais intraclasse: os “becos e vielas, os panoramas da paisagem do bairro, os planos dos vizinhos, o reflexo do dia a dia” são as paisagens preferidas, como diz Lucía Tennina em depoimento a Alessandro Buzo. E ressalta: “todos vídeos filmados de maneira caseira e difundidos principalmente pela internet” (BUZO, 2010, p. 292).

beges”, onde todos se vestem da mesma maneira e são diferenciados, aos olhos do estado, apenas por algum número de registro no sistema carcerário.

Walter García (2004, p. 175) aponta que o propósito dos Racionais é passar uma mensagem crítica por meio da letra, e que isso pode ser percebido na própria opção estilística pelo recurso da “figurativização” – aliás, muito comum no rap –, um conceito que estabelece o vínculo entre a fala e o canto, adequando o desenho melódico à entoação das palavras e frases cantadas, fazendo o canto aderir “com perfeição aos pontos de acentuação do texto” (GARCÍA, 2004, p. 175). No caso do rap, esse recurso é levado ao extremo de extrair toda a linha melódica do simples gesto de falar, “ficando em segundo plano o apelo à dança ou a emoção sugerida por uma melodia sentimental” (p. 175):

Fundamentalmente, o jogo rítmico entre a voz e o acompanhamento é a garantia de que cantar rap não é o mesmo que declamar um poema sobre um fundo musical: o rap quer passar uma ideia sem deixar de envolver todo o corpo do ouvinte. Por outro lado, seria necessário pensar em que medida o objetivo do Racionais é fazer dançar. A insistência na comunicação da letra parece ser tamanha que algumas faixas são realmente declamações, ou se mistura a própria fala ao canto, ou se dramatizam situações (com recursos de sonoplastia). Não que o embalo seja descartado, mas é evidente a intenção de dar maior ênfase às palavras, e isso só se intensificou desde o primeiro disco. Acrescente-se o fato de que, enquanto as letras são complexas, longas e detalhadas, o acompanhamento musical é concentrado e reiterativo, alterando-se mais pela supressão que pelo acréscimo de elementos. (GARCÍA, 2004, p. 176)

h) Temos, então, através das mídias de massa tradicionais (rádio, televisão, imprensa) a formação de uma memória-imaginário internacional-popular que, pelas características próprias a essas mídias, é capaz de atingir os mais recônditos cantos do globo, sendo que, para isso, operam, no entanto, uma espécie de “nivelamento”, um “denominador comum” que produz um fechamento do sentido para que possa ser consumido em escala global. Assim, o imaginário-memória internacional-popular da cultura de massas é, à imagem e semelhança do aparato técnico que o produz, homogeneizante e totalizante. No entanto, negando qualquer pressuposto de passividade dos sujeitos – e considerando-os não como “controlados” pela cultura, e sim “coagidos” e participantes nela –, é fácil perceber o quanto certas manifestações culturais recentes pretendem confrontar a lógica dessas “instâncias mundiais de cultura” que são “responsáveis pela definição de padrões de legitimidade social” (ORTIZ, 2000, p. 165) em escala global.

Na passagem para o século XXI, em consonância com as ideias de Milton Santos sobre a “revanche da periferia”, parece ter surgido a possibilidade técnica de resistência à totalização cultural das mídias de massa, na busca por um discurso localizado e autônomo

(um discurso que parta dos sujeitos, especialmente os subalternizados, e não mais da indústria e do capital¹¹³), tentando construir ou reconstruir uma memória também autônoma e de resistência. Nesse sentido, a disponibilidade doméstica das técnicas digitais contribui muito para a retomada de autonomia pelos artistas:

Assim como o fizeram em sua época a notação e a gravação, a digitalização instaura uma nova pragmática da criação e da audição musicais. Observei acima que o estúdio de gravação havia se tornado o principal instrumento, ou metainstrumento, da música contemporânea. Ora, um dos primeiros efeitos da digitalização foi o de colocar o estúdio ao alcance dos orçamentos individuais de qualquer músico. Entre as principais funções do estúdio digital comandado por um simples computador pessoal, citemos o *sequenciador* para o auxílio à composição, o *sampler* para a digitalização do som, os programas de *mixagem* e *arranjo* do som digitalizado e o *sintetizador*, que produz sons a partir de instruções ou de códigos digitais. (...) A partir de agora os músicos podem controlar o conjunto da cadeia de produção da música e eventualmente colocar na rede os produtos de sua criatividade *sem passar pelos intermediários que haviam sido introduzidos pelos sistemas de notação e de gravação* (editores, intérpretes, grandes estúdios, lojas). Em certo sentido, retornamos dessa forma à simplicidade e à apropriação pessoal da produção musical que eram próprias da tradição oral. (LÉVY, 2010, p. 143)

É de se esperar, ainda, que a facilitação do acesso aos meios de produção e difusão cultural (possibilitada pelo próprio mercado!) fosse acompanhada de uma necessária democratização dos discursos, pluralizando-os. Nessa nova configuração (que tem como sua principal plataforma o ciberespaço), o “centro” fica cada vez mais difuso, e o controle da informação e do discurso cada vez mais delicado, pois, como o próprio Lévy afirma, “a evolução contemporânea da informática constitui uma impressionante realização do objetivo marxista de apropriação dos meios de produção pelos próprios produtores” (2010, p. 254), gerando diversos efeitos, como o restabelecimento de certo vínculo entre a cultura e o território, que viemos discutindo até aqui. No entanto, conforme vou escrevendo esta Tese, acontecimentos recentes me obrigam a refletir de maneira um pouco mais cuidadosa, menos utópica ou otimista a respeito desses fenômenos: afinal, de que maneira as novas técnicas de compartilhamento digital, especialmente por aplicativos populares como o Whatsapp, estão implicadas no retorno de discursos reacionários e na sustentação de sua viabilidade eleitoral? As mídias, como já dito, não possuem sentido social imanente, mas adquirem-no através do uso que os atores sociais fazem das possibilidades abertas por elas. Assim, da mesma forma que podem ser utilizadas por setores progressistas para construir espaços de articulação e para ampliar a voz dos segmentos populares conscientes de sua situação de classe, também estão à

¹¹³ Embora alguns questionamentos sejam bem pertinentes: é possível que o subalterno possa falar em seu próprio favor, contra as estruturas de subalternidade? Não estariam elas já entranhadas em si, constituídas solidamente nos processos de sua subjetivação?

disposição de forças menos democraticamente interessadas, e é bastante difícil prever, no amplo jogo de disputas que caracteriza uma sociedade e na transformação das situações históricas específicas, quem será favorecido por cada conjuntura. De qualquer maneira, a ideia de povo contida no ideal demográfico de Milton Santos resvala em um erro comum e antigo da intelectualidade de esquerda, que é a de romantizar as classes subalternas como dotadas de caráter inerentemente bom e transformativo, dando pouca atenção ao fato de que a ideologia não opera unicamente de fora para dentro, submetendo os indivíduos, mas que eles possuem, nela, boa dose de participação e de escolha.

i) Baseado em tudo isso que está sendo posto, e retomando coisas que foram ditas em momentos anteriores, quero lembrar ao leitor que esta Tese possui como objeto dois momentos da cultura brasileira recente que estão relacionados a revoluções técnico-comunicacionais profundas (a revolução das mídias de massa, no caso da Tropicália/Marginália, e a revolução das tecnologias digitais, no caso dos artistas de periferia da passagem para o século XXI). Essas duas revoluções, acontecidas em nível planetário, tiveram consequências específicas no contato com as dinâmicas socioculturais do Brasil (consequências, inclusive, estéticas), operando rearranjos no sistema cultural de forma a produzir novos discursos sobre a nacionalidade e a cultura. Antes, no entanto, de partir para o debate descritivo e crítico nesse sentido, cabe retomar um pouco da trajetória do estabelecimento da indústria cultural e do mercado de bens simbólicos no Brasil.

Para estabelecer um “circuito de trocas culturais com dimensões mundiais” (ORTIZ, 2000, p. 58), foi essencial que se aplicasse a lógica industrial de produção à esfera da cultura. No Brasil, “a consolidação de um mercado cultural somente se dá entre nós a partir de meados dos anos 60” (ORTIZ, 2001, p. 8), enquanto nas décadas de 1940 e 1950 esse mercado era ainda incipiente, não-massivo e ensaiando os passos do estabelecimento de sua estrutura material e simbólica. No entanto, embora as novas formas (a indústria televisiva, fonográfica, cinematográfica etc.) tenham se consolidado no país ao longo dos anos 1960/70 e transformado a vida cultural e a experiência sensível de quase toda a comunidade nacional, a questão ficou desaparecida do debate intelectual até meados dos anos 1980. Esse silenciamento a respeito das mídias de massa e da indústria cultural, segundo Ortiz, provavelmente deriva do poder que a urgência em enfrentar o regime militar autoritário teve para desviar a atenção dos intelectuais em relação a outros aspectos da vida cotidiana:

A presença do Estado autoritário “desviou” em boa parte a análise dos críticos da cultura do que se passava estruturalmente na sociedade brasileira. É significativo que uma reunião importante como o Ciclo de Debates Casa Grande, realizado em 1975, no Rio de Janeiro, tenha como conclusão de seus trabalhos que vivíamos naquele momento dois tipos de cerceamento: o da censura e o da desnacionalização. Esquece-se, desta forma, a presença de uma realidade sócio-econômica, que a meu ver reestrutura na década de 70 os parâmetros do panorama cultural: a consolidação de um mercado de bens culturais. (ORTIZ, 2001, p 16)

É possível também afirmar que a relação entre o regime militar e o estabelecimento da indústria cultural brasileira foi uma relação íntima, sendo que a segunda dependeu das medidas econômicas do primeiro para sua consolidação nos anos 1960 e 1970. Ortiz diz que se, por um lado, os militares não inventaram o capitalismo no Brasil, não se pode deixar de afirmar que “64 é um momento de reorganização da economia brasileira que cada vez mais se insere no processo de internacionalização do capital” (2001, p. 114)¹¹⁴. Assim, é justamente no período militar que a experiência cultural, no Brasil, passa a ser amplamente atravessada pelo mercado: “em termos culturais, essa reorientação econômica traz consequências imediatas, pois, paralelamente ao crescimento do parque industrial e do mercado interno de bens materiais, fortalece-se o parque industrial de produção de cultura e o mercado de bens culturais” (ORTIZ, 2001, p. 114), fazendo do período pós-64 “um momento da história brasileira onde mais são produzidos e difundidos os bens culturais” (p. 115). Consequentemente, é nesse mesmo período que o termo “popular”, segundo Renato Ortiz, passa a significar “consumo” (2012, p. 114), pois “a implantação de uma indústria cultural modifica o padrão de relacionamento com a cultura, uma vez que definitivamente ela passa a ser concebida como um investimento comercial” (2001, p. 144).

Então, é justamente no período pós-64 que o Brasil começa a experimentar intensamente (e como um projeto de Estado) o processo de mundialização e a modernidade. Nos países subdesenvolvidos, aliás, é comum que a modernização da sociedade e da cultura seja vivida como projeto, como meta, e não como consequência natural das condições histórico-materiais que transformaram e modernizaram as sociedades dos países do primeiro mundo. Assim, se a modernização, no Brasil, foi vivida, nos anos 1940, 50 e 60, como um projeto, mas que, já nos anos 1980 ou 90, se impunha como tradição¹¹⁵, é possível pensarmos que os tropicalistas tenham dado forma estética para a experiência da esperança, do projeto, no fim dos anos 1960, enquanto os artistas de periferia, na passagem para o século XXI, lidando com uma tradição consolidada (e que não cumpriu suas promessas, ou não os incluiu

¹¹⁴ Para uma abordagem mais profunda da relação entre o período militar e a cultura brasileira, sustentada por uma boa base de dados, sugiro a leitura do capítulo *Estado autoritário e cultura*, em ORTIZ, 2012, pp. 79 - 126.

¹¹⁵ Essa reflexão consta na quarta capa de *A moderna tradição brasileira*, cuja primeira edição é de 1988, embora aquela consultada para esta Tese seja a 3ª reimpressão da edição de 1994.

nos benefícios de sua realização), posicionam-se de maneira a contestá-la (essa tradição moderna), ou repensá-la?

O programa de modernização, no Brasil dos anos 1960, que passou a ser vivido, após 64, com mais intensidade, esteve, também, para alguns setores da intelectualidade, associado, antes e depois do golpe, à vontade de superar o atraso cultural provinciano, inserindo a cultura e a sociedade do país na modernidade global. Podemos perceber os indícios disso tomando como exemplo o *Manifesto Música Nova*, redigido em 1963 por alguns músicos brasileiros de vanguarda (dentre eles Rogério Duprat, que seria figura central no desenvolvimento da proposta musical tropicalista¹¹⁶). Esse texto fala de uma “nova realidade”, da qual a cultura brasileira estaria alijada, listando os aspectos que caracterizam essa nova realidade, quase todos de base científica/técnica (ou girando em torno de transformações científicas/técnicas), e figurando-a como um estágio a ser atingido para que se possa atingir o futuro (e o futuro, aqui, significa “sair do passado” em que o país estava atirado).

música nova: compromisso total com o mundo contemporâneo: (...) cultura brasileira: tradição de atualização internacionalista (p. ex. atual estado das artes plásticas, da arquitetura, da poesia), apesar do subdesenvolvimento econômico, estrutura agrária retrógrada e condição de subordinação semi-colonial. participar significa libertar a cultura desses entraves (infra-estruturais) e das super-estruturas ideológico-culturais que cristalizaram um passado cultural imediato alheio à realidade global (logo, provinciano) e insensível ao domínio da natureza atingido pelo homem. (MANIFESTOS BRASILEIROS III, acesso em 22.05.2018).

O jargão marxista aparece, aí, associado a uma sugestão teleológica da história e do desenvolvimento, enunciando o objetivo de fazer a cultura brasileira ajustar-se ao *timing* da cultura cosmopolita internacional – ou seja, chegar a algum lugar para onde acredita-se que a história, para realizar-se, cedo ou tarde deva se encaminhar. Essa, no entanto, não é a única interpretação da sociedade brasileira – tampouco a única proposta para o seu futuro – que vinha circulando no período pré-golpe (portanto pré-consolidação da indústria cultural) e que se intensificou depois dele. Na verdade, o grosso da intelectualidade, como já discutido por Renato Ortiz, não estava preocupado em entender prioritariamente o fenômeno da internacionalização da cultura, e tendia a encará-lo de maneira ingenuamente nacionalista, rejeitando a “cultura estrangeira” e buscando a superação dos problemas do país no encontro de uma “cultura nacional genuína”. Disso surge o embate entre “vanguardistas” e

¹¹⁶ Rogério Duprat foi membro do movimento tropicalista, aparecendo inclusive na capa do disco-manifesto de 1968 (no qual participou como arranjador). Dos oito signatários do *Manifesto Música Nova*, outros também acabaram se envolvendo com o movimento liderado por Caetano e Gil. Julio Medaglia, por exemplo, arranjou algumas músicas dos tropicalistas, inclusive a faixa-título *Tropicália*, de Caetano Veloso. Damiano Cozzella também fez arranjos para os tropicalistas. Sandino Hohagen também.

“nacionalistas” que marcou profundamente os anos 1960, num verdadeiro campo de batalha no interior das esquerdas, que lidavam com a questão através de pontos de vista inconciliáveis e que definiriam o próprio cenário do aparecimento do tropicalismo. Observe-se as reflexões de Roberto Schwarz a respeito:

daí a busca de um fundo nacional genuíno, isto é, não adulterado: como seria a cultura popular se fosse possível preservá-la do comércio e, sobretudo, da comunicação de massa? O que seria uma economia nacional sem mistura? De 1964 para cá a internacionalização do capital, a mercantilização das relações sociais e a presença da mídia avançaram tanto que estas questões perderam a verossimilhança. Entretanto, há vinte anos apenas elas ainda agitavam a intelectualidade e ocupavam a ordem do dia. Reinava um estado de espírito combativo, segundo o qual o progresso resultaria de uma espécie de reconquista, ou melhor, da expulsão dos invasores. Rechaçado o imperialismo, neutralizadas as formas mercantis e industriais de cultura que lhe correspondiam, e afastada a parte antinacional da burguesia, aliada do primeiro, estaria tudo pronto para que desabrochasse a cultura nacional verdadeira, *descharacterizada pelos elementos anteriores, entendidos como corpo estranho*. A ênfase, muito justa, nos mecanismos da dominação norte-americana servia à mitificação da comunidade brasileira, objeto de amor patriótico e subtraída à análise de classe que a tornaria problemática por sua vez. Aqui é preciso uma ressalva: o governo Goulart, durante o qual este sentimento das coisas chegou ao auge, foi um período de acontecimentos extraordinários, com experimentação social e realinhamentos democráticos em larga escala. Não pode ser reduzido às inconsistências de sua autoimagem – ilustrativas, não obstante, da ilusão própria ao nacionalismo populista, que coloca o mal todo no exterior. (SCHWARZ, 2014, p. 84 - 85)

Roberto Schwarz é, aliás, uma referência muito interessante para trazermos neste momento de nosso debate, por estar associado a uma interpretação da sociedade mundializada em que conceitos como “desenvolvimento” ou “atraso” perdem sua dimensão “teleológica” (em que alguns países estão atrás e precisam alcançar os que estão na frente, pois esse seria o curso inevitável da História) e adquirem a característica de dados estruturais, sistêmicos, portanto sincrônicos, inerentes ao funcionamento da mundialização capitalista: estar “atrasado”, então, ou “adiantado”, significa, na verdade, cumprir um papel necessário no funcionamento de um sistema que, sem que algumas sociedades desempenhassem suas funções periféricas, não poderia existir. O “atraso”, assim, não é estar vivendo “o passado” no presente; o “atraso” é condição e resultado (como determinar?) do próprio presente. Talvez, justamente, esse ponto de vista específico faça com que a leitura de Roberto Schwarz seja tão marcadamente crítica em relação às vanguardas antinacionalistas de dicção moderna (modernizadora?), que atenuam a dialética histórica e aderem à teleologia:

¹¹⁷ também nos anos 1960 o nacionalismo havia sido objeto da crítica de grupos que se estimavam mais avançados que ele política e esteticamente. O raciocínio de então vem sendo retomado em nossos dias, mas agora sem luta de classes nem anti-imperialismo, e no âmbito internacionalíssimo da comunicação de massas. Nesta atmosfera “global”, de mitologia unificada e planetária, o combate por uma cultura “genuína” faz papel de velharia. Fica patente o seu caráter ilusório, além de provinciano e complementar de formas arcaicas de opressão. O argumento é inatacável, mas não custa assinalar que, dado o novo contexto, a ênfase na dimensão internacional da cultura vem funcionando como pura e simples legitimação da mídia. Assim como os nacionalistas atacavam o imperialismo e eram lacônicos quanto à opressão burguesa, os antinacionalistas de agora assinalam a dimensão autoritária e atrasada de seu adversário, com carradas de razão, o que no entanto faria crer que o reinado da comunicação de massa seja libertário ou aceitável do ponto de vista estético. Uma posição crítica e moderna, conformista no fundo. Outra inversão imaginária de papéis: embora se estejam encarreirando no processo ideológico triunfante de nosso tempo, os “globalistas” raciocinam como acoçados, ou como se fizessem parte da vanguarda heroica, estética ou libertária, de inícios do século. Alinham-se com o poder como quem faz uma revolução. Na mesma linha paradoxal, observe-se ainda que imposição ideológica externa e expropriação cultural do povo são realidades que não deixam de existir porque há mistificação na fórmula dos nacionalistas a respeito. Estes mal ou bem estiveram ligados a conflitos efetivos e lhes deram alguma espécie de visibilidade. Ao passo que os modernistas da mídia, mesmo tendo razão em suas críticas, fazem supor um mundo universalista que, este sim, não existe. (2014, p. 87)¹¹⁸

O motivo dessas digressões pelo pensamento de Roberto Schwarz a respeito da problemática da cultura brasileira dos anos 1960 – 80 é justamente a vontade de lançar um breve olhar para as primeiras respostas dos intelectuais e artistas à emergência da nova realidade (a indústria cultural brasileira), a fim de que se dê ao menos pequena notícia do contexto em que o tropicalismo apareceu e quais conflitos pautaram a consolidação do que aqui estamos chamando, juntamente com Renato Ortiz¹¹⁹, de “a moderna tradição brasileira” – que, futuramente, seria objeto de contestação ou revisão crítica por parte dos artistas das

¹¹⁷ A redação de *Nacional por subtração*, de onde extraio este fragmento, é de 1986.

¹¹⁸ É interessante observar como, para outro grande intelectual do período, o tipo de consequências gerada pelo “modernismo da mídia” é lido de maneira muito mais otimista: “A imagem de Chacrinha e a descoberta da TV foram acompanhadas por um significativo movimento de valorização do Brasil, Brasil inzoneiro, como diria Ari Barroso, movimento este que, em última instância, foi o responsável por um estranho e inédito movimento cultural. De repente, descentralizou-se a cultura brasileira da cultura institucionalizada, da cultura aceita e aplaudida pelos ‘intelectuais’ e pelas universidades, pelas academias de letras e pelos suplementos literários. Transferiu-se o interesse para o humilde e o marginalizado até então pela cultura sofisticada dos grandes centros. Assim é que, de um primeiro momento de vergonha diante do ‘bárbaro e nosso’ (Oswald de Andrade), passou-se, em seguida, a engrandecer aquilo mesmo de que se tinha vergonha – o Brasil tropical e pitoresco, o Brasil do folclore e dos cartões postais, Brasil pra estrangeiro, exportado em forma de palmeira, bananeira, terno branco, carmem miranda (sic), zé carioca (sic) etc.” (SANTIAGO, 2000, p. 157)

¹¹⁹ Já nos anos 1980 Renato Ortiz pensava que não havia mais contradição entre tradição e modernidade na sociedade brasileira, mas que havia se consolidado o que chamou de “moderna tradição brasileira” – na época, no entanto, convivendo ainda com a “lembrança da modernização como projeto de construção nacional” (ORTIZ, 2001, p. 208). Diz Ortiz: “poucas vezes pensamos como tradicional um conjunto de instituições e de valores que, mesmo sendo produtos de uma história recente, se impõem a nós como uma moderna tradição, um modo de ser. Tradição enquanto norma, embora temperada pela imagem de movimento e de rapidez. Penso que hoje vivemos no Brasil a ilusão de que o moderno é o novo, o que torna difícil entender que as transformações culturais que ocorreram entre nós possuem uma irreversibilidade que faz com que as novas gerações já tenham sido educadas no interior dessa ‘modernidade’” (2001, p. 207).

periferias da passagem para o século XXI. Um dado importante trazido por Roberto Schwarz sobre o período é justamente o de que o conflito de classes teria sido suprimido por uma ideologia da modernização que, em relação íntima com o traumático processo político do golpe militar de 1964, teria atirado a cultura brasileira precocemente nos braços da desesperança pós-moderna:

Conforme sugere Nicholas Brown, um estudioso americano do Brasil, da globalização, da bossa nova e do tropicalismo, a vitória da contrarrevolução em 1964-70, com a decorrente supressão das alternativas socialistas, havia propiciado a passagem precoce da situação moderna à pós-moderna no país, entendida esta última como aquela em que o capitalismo não é mais relativizado por um possível horizonte de superação. Em linha com esse esquema, a bossa nova seria um modernismo tardio, e a tropicália um pós-modernismo de primeira hora, nascido já no chão da derrota do socialismo. (SCHWARZ, 2012, p. 79-80)

Assim, a nova realidade técnica introduzida pelo capital, no Brasil, não veio acompanhada da superação dos problemas sociais que, na verdade, ficaram ainda mais profundos e complicados. No entanto, na passagem para o século XXI, a promessa de modernização anunciada na segunda metade do século XX é desvelada de seu teor de fábula, dando lugar à representação, feita *in loco*, da realidade perversa experimentada pelos não-beneficiários do processo modernizante (mas não socializante) e globalitário do sistema internacional associado ao funcionamento da nova (agora velha?) estrutura de mídias. Então, se os anos 1940 e 50 viveram o momento de incipiência de nossa sociedade de consumo (período formativo), consolidada, junto com um mercado de bens culturais, nos anos 1960 e 70 (período de consolidação), tornada tradição nos anos 1980 e 1990 (período de hegemonia – a “geração coca-cola” de Renato Russo?) – se tudo isso, então qual seria o estágio que estamos vivendo nas últimas duas décadas, a partir do início do século XXI? Seria uma fase de questionamento? De nostalgia¹²⁰? As duas coisas? Acho que sim. Porque se, por um lado, tenho a impressão de que a vivência nostálgica exista e seja mais típica das regiões centrais do sistema capitalista, beneficiárias da economia de mercado e a partir das quais seus produtos podem ser retomados enquanto memória, por outro lado gostaria de usar esta Tese para argumentar que no caso das regiões periféricas, como é o caso de grande parte do Brasil, a experiência recente demonstra o surgimento de vários movimentos combativos e

¹²⁰ Pensar numa nostalgia da modernidade como algo típico do século XXI não me parece nada absurdo. Movimentos estéticos como o Vaporwave, por exemplo, ou o estilo “retrô”, dão grandes indícios nessa direção. No entanto, acho muito interessante observar que, ao menos no caso emblemático do Vaporwave e sua “nostalgia desiludida”, movimento nascido, alimentado e crescido especialmente nos EUA, Japão e Europa Ocidental, não encontra grandes reverberações na sociedade brasileira, a não ser em setores muito específicos das classes médias (especialmente altas).

contestatórios em relação ao passado e ao presente dessa mesma sociedade de mercado. Muitas das obras surgidas no seio dessa movimentação estão certamente entre os acontecimentos culturais mais importantes do Brasil recente e, por isso, mantendo-me atento a elas e ao papel central que desempenharam na reproposição e reformulação de nosso sistema cultural, gostaria, na estrada de Milton Santos, de referir-me aos últimos vinte anos como o período “demográfico”, “marginal”, ou “revanche da periferia”¹²¹ – ainda que, como já afirmei, os acontecimentos eleitorais do ano de 2018 me façam pensar que essa terminologia logo deverá ser reformulada. De qualquer maneira, foi um período que lidou com a modernização brasileira a partir de um ponto de vista incomum e altamente revelador de suas contradições, provocando transformações e desestabilizações diversas, e que provavelmente estão entre os motivos da atual retomada da truculência ideológica dos donos do poder econômico no Brasil que, podemos imaginar, sentiram seus privilégios diminuídos ou ameaçados pelo fortalecimento interno das periferias. E agora, outra vez, é evidente que algo novo está acontecendo e ganhando forma, dia após dia, no Brasil de 2018, enquanto escrevo estas linhas – mas esse novo a que me refiro tem algo de um velho conhecido nosso e alimenta-se da sensação (reacionária, como não?) de que “o Brasil não é mais o mesmo”, e que deveria voltar a ser. A ideia, claro, é a do retorno ao Brasil de subalternidades pacificadas e privilégios garantidos para o poder¹²². Ainda é cedo, no entanto, para que eu tenha ideias mais claras e elaboradas sobre tudo isso. São os subterrâneos das questões principais que me levam a escrever esta Tese. De qualquer forma, vou me aventurar um pouco por esses túneis no capítulo a seguir antes de, finalmente, voltar à superfície e tirar algumas conclusões finais ao debate.

¹²¹ A ideia de revanche é evidente em fragmentos como a epígrafe de *Capão Pecado* (2000), de Ferréz: “Querido sistema, você pode até não ler, / mas tudo bem, pelo menos viu a capa”.

¹²² Será que algum dia isso esteve realmente ameaçado?

5 ANTROPOFAGIA E PERIFERIA

a) “Jeitinho brasileiro”: uma das principais qualificações distintivas a que os brasileiros costumam recorrer para falar de si mesmos – tão usual que não sinto sequer a necessidade de defini-la agora em termos exatos, confiando absolutamente no conhecimento do leitor a respeito. É uma formulação que possui paralelos claros na tradição da pesquisa sociológica no Brasil, seja pelo “homem cordial” de Sérgio Buarque de Hollanda ou pelo “malandro” de Roberto Da Matta ou Antonio Candido – este último (o malandro de Candido) especialmente marcante nos estudos brasileiros da literatura nacional. Também acompanha outras ideias que atribuem à nossa formação social e cultural aspecto muito mais plástico, maleável, horizontalmente mestiço do que se observaria em outras partes do mundo, como a polêmica ideia de democracia racial que se entrevê em Gilberto Freyre ou o “Brasil-cadinho” de Sílvio Romero; e ainda aquela ferramenta potente e quase inclassificável de interpretação do Brasil – numa linha parecida com a da mestiçagem (mistura, indefinição de fronteiras, incorporação dos limites) – que é a antropofagia oswaldiana, também especialmente importante para o pensamento a respeito de nossa tradição literária.

Para acompanhar e interferir um pouco nesse debate, este capítulo será dedicado a uma reflexão acerca da ideia da “dialética da malandragem”, de Antonio Candido, em paralelo à antropofagia oswaldiana, demonstrando a presença de ambas no espírito e nas obras tropicalistas, para depois aduzir à demonstração da dificuldade do uso desses conceitos interpretativos em relação ao trabalho dos marginais periféricos do início do século XXI – que, segundo João Cezar de Castro Rocha, passaram a enfrentar a “velha lógica da malandragem” através de uma nova, a da “marginalidade”¹²³.

Tal afirmação de João Cezar aparece em seu artigo intitulado *A guerra de relatos no Brasil contemporâneo, ou: a “dialética da marginalidade”* (ROCHA, 2006). Nesse artigo, o crítico carioca afirma que “uma transformação significativa ocorreu no exato momento em que o filme *Cidade de Deus* disputava o Oscar: nas periferias e nas favelas, grupos se multiplicavam, produzindo um fenômeno novo na história cultural brasileira – a definição da própria imagem” (p.60).

¹²³ Alguns trechos da reflexão que virá a seguir foram extraídos da minha dissertação de mestrado, disponível em: MATTE, Gustavo. *Identidades literárias da violência na cidade do Rio de Janeiro: reconfiguração de forças e pluralização de vozes*. Dissertação de Mestrado em Letras – Teoria da Literatura. Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2015. A discussão, aqui, será, no entanto, levada bastante adiante em relação à anterior.

A transformação significativa a que João Cezar se refere, através dos grupos que se multiplicavam e produziam a definição inédita¹²⁴ da própria identidade, diz respeito a iniciativas coletivas diversas articuladas por líderes comunitários como Sérgio Vaz, Ferréz, Racionais MC's, Allan da Rosa e muitos outros, incluindo a organização de saraus, espaços de produção e debate cultural, atos políticos, publicação independente de livros – que passaram a ser progressivamente editados e reeditados por editoras “profissionais”, algumas fundadas por iniciativa dos próprios ativistas favelados, como é o caso do *Selo Povo* da editora Literatura Marginal – além de manifestos¹²⁵, uma Semana de Arte Moderna da Periferia e, inclusive, uma (anti)grife própria fundada por Ferréz no Capão Redondo (São Paulo), a *IdaSul*, “uma marca de periferia que seja feita e usada por pessoas do bairro”¹²⁶. Tudo isso levou Heloísa Buarque de Hollanda a afirmar, em um texto introdutório à coleção *Tramas Urbanas* – lançada para “dar a vez e a voz aos protagonistas desse novo capítulo da memória cultural brasileira”, uma “resposta editorial, política e afetiva ao direito da periferia de contar sua própria história” (HOLLANDA, 2013, p. 7) –, coleção da qual participa como curadora, afirmou que “na virada do século XX para o XXI, a nova cultura da periferia se impõe como um dos movimentos culturais de ponta no país, com feição própria, uma indisfarçável dicção proativa e, claro, projeto de transformação social” (2013, p. 7).

A tese que Rocha defende em seu artigo é a de que fenômenos como *Cidade de Deus* exemplificam o que ele chama de uma “dialética da marginalidade”, em oposição à “dialética da malandragem” elaborada por Antonio Candido para explicar a estratégia social do malandro. Ao estudar o romance *Memórias de um sargento de milícias* (Manuel Antônio de Almeida), em artigo célebre de 1970, Candido advoga pela existência de uma forma

¹²⁴ Acho necessário matizar meu uso deste adjetivo, pois não me parece que a “definição” da própria identidade seja, nesse contexto, *inédita*. O que é inédito é o impacto causado junto às outras classes sociais e a atenção que passou a ser dispensada a essas vozes nos espaços mais privilegiados de produção de discurso, como editoras e universidades. Isso só foi possível, é claro, por conta de uma crescente organização de grupos periféricos no sentido de articularem-se politicamente e promoverem o uso de instrumentos incomuns – tecnologias de massa – para afirmar e reivindicar visibilidade de sua identidade, mas não creio que para “defini-la”. Ao dizermos que a definição de uma autoimagem periférica surge apenas a partir dessas manifestações específicas estamos nada mais que atestando o fato que “nós”, classes médias e ocupantes do “centro” do sistema cultural, passamos a prestar atenção “neles” e em sua identidade apenas a partir do momento em que resolveram fazer-se ouvir através dos espaços de discurso privilegiados que controlávamos (ou controlamos?), mas não podemos pretender que essas manifestações recentes sejam fundadoras de uma noção de si por parte das periferias. Ou devemos crer que, antes do rap e da literatura marginal periférica, o favelado não tinha consciência de si e de seu espaço social? Sobre toda essa discussão, acho interessantíssima a constatação de Alejandro Reyes: “nas periferias, a ninguém ocorre se perguntar se o subalterno pode falar. Em vez disso, a pergunta é outra: se o sujeito privilegiado pode escutar (em minha opinião, a pergunta de Gayatri Spivak teria ficado muito mais interessante expressada dessa forma)” (2013, p. 16).

¹²⁵ Por exemplo, o *Manifesto da Antropofagia Periférica*, de Sérgio Vaz e, de certa forma, o texto *Terrorismo Literário*, de Ferréz.

¹²⁶ Disponível em <http://ferrez.blogspot.com.br/2005/06/o-que-1dasul.html> (O QUÊ, acesso em 02/06/2015).

específica de ordem relacional na cultura brasileira, que seria posta em prática através da conciliação de polos opostos (o positivo, da ordem, e o negativo, da desordem), onde o malandro age transitando entre as esferas em busca de evitar o conflito e atingir o acordo e, finalmente, a absorção pelo polo convencionalmente positivo. A trajetória do malandro entre os polos seria, assim, uma metáfora de nossa formação social comprometida com o acordo, o “deixa disso”, a pacificação (ROCHA, 2006, p. 33).

Na percepção de Roberto Schwarz, ao comentar o ensaio de Antonio Candido, o que constitui propriamente a dialética da malandragem é “a suspensão de conflitos históricos precisos através de uma sabedoria genérica da sobrevivência, que não os interioriza e não conhece convicções nem remorsos” (1987, p. 133). Na análise de Schwarz sobre a questão, evidencia-se a sensibilidade da leitura de Antonio Candido e da formulação artística de Manuel Antônio de Almeida, em cujo livro o universo social retratado é o dos trabalhadores livres e pobres, que, na sociedade escravocrata polarizada em relações entre senhores (proprietários) e escravos, com mercado de trabalho pouco desenvolvido, pautavam-se em relações de favores e parasitismo na órbita dos poderosos e influentes para conquistar vantagens pessoais e possível absorção pelo “polo convencionalmente positivo”. Ao contrário das sociedades capitalistas desenvolvidas (principalmente as anglófonas), cuja formação social pautou-se no excesso de rigidez moral e na organização social que valorizava o esforço e o mérito pessoal como forma de ascensão entre estratos (redundando na figura do *self-made-man* americano e no *slogan* da “terra das oportunidades”), uma sociedade baseada na exploração de mão-de-obra escrava possibilita pouca flexibilidade estamental ao trabalhador, seja ou não escravo, e as formas de ascensão social encontradas pela parcela livre (mas pobre) da população exigiriam grande maleabilidade moral. Daí a associação com as camadas poderosas, através de apadrinhamentos, reduzindo o potencial de confronto e suspendendo a internalização do conflito histórico (entre classes).

Se, nessa lógica, o potencial de confronto entre as classes é reduzido, aumentam-se, no entanto, as questões de disputa intraclasse, que assumem contornos de vingança pessoal e conflitos em torno de picuinhas. Esse movimento foi descrito por Edu Otsuka (2007) como a dinâmica do “Espírito Rixoso”, identificado em sua leitura crítica sobre as próprias *Memórias de um sargento de milícias* e revisitando os ensaios de Antonio Candido e Roberto Schwarz a respeito. O “espírito rixoso”, segundo sua abordagem, introduz o conflito na narrativa e nega uma leitura das *Memórias* em que a dialética entre ordem e desordem se dê sem a produção de violência. No entanto, mesmo que Otsuka tenha aí identificado uma dinâmica conflitiva (rixosa), esse conflito é de caráter bastante diverso daquele reconhecido por João Cezar de

Castro Rocha na cultura brasileira contemporânea, até porque não está *necessariamente* relacionado com aspectos entre classes e não é *necessariamente* fruto das desproporções na organização dos estamentos sociais – a não ser de maneira indireta. Pelo contrário: manifesta-se mais enquanto violência baseada na vingança entre pares, fruto das relações interpessoais¹²⁷. Na dialética proposta por Rocha, por outro lado, a violência surge não de picuinhas ou disputas particulares – num revanchismo provinciano que adquire contornos até cômicos –, mas como a própria mediadora de relações anônimas, entre sujeitos que não se conhecem, e é tida como consequência das desigualdades de sociedades modernizadas à revelia de seus estamentos mais baixos, sem integrá-los.

Através desse caráter da mediação pela violência anônima, a imagem de uma dialética da marginalidade ganha relevo. Pois, se o revanchismo rixoso das *Memórias* é individualizável, particular e possui teor passional, o conflito protagonizado pela marginalidade é estrutural, generalizado, anônimo e integra uma lógica de diferenças socioeconômicas; integra diretamente uma dinâmica e um relacionamento *entre* classes: apesar de alguns conflitos de origem passional, a maior parte da violência praticada em *Cidade de Deus*, por exemplo, é tendo em vista a obtenção de alguma vantagem econômica como forma de superação de barreiras sociais¹²⁸.

A “dialética da marginalidade”, assim, pressupõe uma nova forma de relação entre as classes: em vez de conciliar as diferenças, passa-se a evidenciá-las:

a “dialética da malandragem” está sendo parcialmente substituída ou, para dizer o mínimo, diretamente desafiada pela “dialética da marginalidade”, a qual está principalmente fundada no princípio da superação das desigualdades sociais através do confronto direto em vez da conciliação, através da exposição da violência em vez de sua ocultação. (ROCHA, 2006, p. 36)

¹²⁷ De fato, o próprio Otsuka aponta para isso: “nas *Memórias* proliferam as rixas entre pares, que acabam se sobrepondo ao antagonismo de classes” (2007, p. 122). E “é certo que, no início do romance, o antagonismo básico sugerido pelas posições sociais parece fundar-se no embate entre a vida solta dos pobres e a força repressora do Major, que atua como um delegado da classe proprietária. Contudo, os conflitos ao longo da narrativa não se articulam somente em torno da divergência de interesses entre as classes; ao contrário, predominam antes as desavenças e rixas entre os próprios pobres” (p. 122).

¹²⁸ Em *Notícias de uma Guerra Particular* (1999), o Capitão Pimentel, do BOPE (que futuramente seria um dos autores do livro *Elite da tropa*), faz a seguinte declaração: “a polícia, ela vive essa guerra particular, onde você mata um traficante, o traficante fica com ódio da polícia, eles matam um policial, você fica com ódio do traficante, e essa coisa vai nesse nível. É uma guerra quase que particular já”. Parece, assim, haver indícios de certo espírito rixoso que pauta formas de relações contemporâneas entre a polícia e os traficantes, mas ainda assim essa rixa está inscrita na lógica de classes. A “guerra particular” de Pimentel está fundada (ou participa) em uma outra, que a precede, e que é a da configuração socioeconômica da sociedade brasileira atual. Creio que, além disso, outra forma de desdobramento do espírito rixoso na cultura nacional seja o comportamento das torcidas de futebol.

A dialética da marginalidade dispõe o conflito entre as classes, absorve o conflito histórico, e essa é uma proposta que, segundo Rocha, tem um precursor que pode ser remotamente traçado em *O cobrador*, de Rubem Fonseca (1979), mas ganha verdadeiro corpo e força coletiva no debate social apenas com o surgimento de livros que retratam o drama do marginal a partir de dentro, como é o caso de *Cidade de Deus*. Assim, de certa forma, pode-se dizer que *Cidade de Deus* inaugura um momento de conflito explícito no debate literário acerca de nossa sociedade, necessitando de um esquema conflitivo para pensá-lo e propondo novas formas de figuração de nossa formação social – a partir de perspectivas periféricas e frequentemente não participantes na composição centralizada da identidade nacional. Isso caracterizou um ataque direto à imagem costumeira do que quer que seja a “brasilidade”, em cujo imaginário a ideia de um “*ethos* malandro” desempenha função de relevo¹²⁹.

Se atentarmos para as datas de publicação dos textos que conceberam ambas as ideias, perceberemos que pertencem cronologicamente aos mesmos períodos das gerações que estudo nesta Tese. A “dialética da malandragem”, de Antonio Candido, veio a público em 1970, exatamente no momento do exílio de Caetano e Gil em Londres, quando a tropicália começava a se desmanchar para que alguns de seus fragmentos fossem recompostos em outro movimento, a marginália (uma espécie de atualização do período tropicalista aos tempos mais sombrios do AI-5). Já o texto de João Cezar em que lança a ideia da “dialética da marginalidade” apareceu em 2006, igualmente à época em que a literatura marginal periférica tornava-se um fenômeno articulado e reconhecível e o rap um gênero musical consolidado na música brasileira. Mas os paralelos cronológicos não se encerram em si e redundam, também, em leituras de época a respeito do caráter da formação social e cultural brasileira que, se não se inspiraram diretamente na produção artística sua contemporânea para embasar a reflexão (Candido parte de um romance do século XIX), ao menos apresentam alguma afinidade com ela. É o que pretendo demonstrar a seguir.

a.1) malandragem, antropofagia

Uma das questões levantadas nesta Tese (e uma de suas inspirações primeiras) tem a ver com a curiosidade em observar e entender a forma com que a nossa cultura lida, ao longo do tempo, com as influências estrangeiras, demonstrando ora uma inclinação para a

¹²⁹ Para uma reflexão acerca da maneira como a dialética da marginalidade propôs uma problemática inédita ao nosso sistema cultural, exercendo pressões no centro desse mesmo sistema e gerando a necessidade de uma rearticulação em seu interior no sentido de “responder” a esse desafio (o desafio da “revanche da periferia”), ver: MATTE, Gustavo. *Identidades literárias da violência na cidade do Rio de Janeiro*: reconfiguração de forças e pluralização de vozes. Dissertação de Mestrado em Letras – Teoria da Literatura. Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2015

“abertura” e ora para a “resistência”. O debate sobre isso no Brasil é antigo, radicalizando-se especialmente a partir da independência em 1822, através de nomes como Francisco Adolfo de Varnhagen e Joaquim Norberto de Souza Silva, dentre outros, e assume, em cada geração, as características próprias que lhes forem convenientes. A esse respeito, um evento muito importante foi a formulação, em 1924 e 1928, respectivamente, dos manifestos *Pau-Brasil* e *Antropófago*, por Oswald de Andrade, que propunha uma direção nova e interessante de lidar com a questão, convocando para uma produção artística brasileira “não catequizada”, “bárbara e nossa”, ou seja, não “submetida”, mas sem no entanto negar as informações culturais vindas de fora: muito pelo contrário, tratava-se de degluti-las, digeri-las, absorvê-las e integrá-las ao próprio corpo seletivamente.

Gosto de pensar que o gesto antropofágico proposto por Oswald parte da vontade de prezar pela “gerência do artista sobre as informações que obtém na cultura”, ou seja: sua participação ativa e crítica em relação às referências, sempre autoconsciente ou, no mínimo, autoperceptiva¹³⁰. Muito mais que a simples colagem/mistura de modelos heterogêneos disponíveis no sistema da cultura, como às vezes é compreendido, o método antropofágico seria, no ponto de vista que quero propor, uma ferramenta criativa que possibilita a entrada subversiva do artista do mundo colonizado no código do colonizador. Seus procedimentos demandam as habilidades de um “hacker” que possa manejar esse código e reconfigurá-lo a partir de si, inserindo vírus ou informações virulentas no seio de seus processos de significação. Um exemplo muito claro de como isso funciona é o caso do conjunto paulista tropicalista *Os Mutantes*: li, certa vez, ainda antes de começar meu curso de doutorado, em alguma revista online que não estou mais conseguindo resgatar no momento, a resenha de um jornalista estrangeiro que, para definir o som da banda brasileira, usou palavras parecidas com estas: “crianças curiosas que pegaram os *Beatles*, desmontaram para ver como era dentro e, depois, montaram de novo, tudo errado – com peças faltando e outras sobrando” – algo mais ou menos assim, o que me marcou bastante, e passei todos estes anos com suas palavras me retornando à cabeça sempre que ouvia *Os Mutantes* e aumentava a clareza de que a definição do estrangeiro tinha algum fundamento. Assim, tirada de contexto, a afirmação do jornalista pode parecer depreciativa, como se os brasileiros fossem mera cópia malfeita da matriz estrangeira; no contexto da crítica inteira, muito favorável ao disco, no entanto, era uma afirmação entusiasmada sobre a poética antropofágica – um termo que o jornalista provavelmente nem conhecia.

¹³⁰ “Só me interessa o que não é meu”, mas com uma “consciência participante” e “contra todos os importadores de consciência enlatada” (*Manifesto Antropófago*).

O que deixou o jornalista impressionado com o som da banda brasileira foi justamente o espanto causado pelo simultâneo reconhecimento e estranhamento do código definido pelos *Beatles*: se, por um lado, sua presença como influência é evidente, por outro lado os vetores da verticalidade hierárquica entre as culturas bagunçaram-se pela maneira com que os músicos brasileiros intervêm nesse código, tornando-o intrigantemente confuso aos ouvidos acostumados com ele – talvez muito mais do que um código que fosse completamente novo para o estrangeiro, como, digamos, o samba, e justamente porque a operação simultânea de reconhecimento e estranhamento resulta num processo de dificuldade classificatória ao ouvinte. O artista antropófago é sempre um comentador externo do código “original”, seu (meta)-aperfeiçoador; ao mesmo tempo, é um agente operando taticamente no interior do campo hegemônico – aquele dos códigos culturais do colonizador.

É claro, “malandragem” e “antropofagia” não são a mesma coisa, mas possuem fundo comum na suposição/reivindicação de uma espécie de capacidade tipicamente brasileira para lidar de forma maleável com o diferente, com o “outro”, com o estrangeiro – ou com as leis, as regras e as verticalidades hierárquicas, subvertendo-as em favor próprio. Além disso, a antropofagia é um conceito absolutamente operativo para pensarmos a maneira de a cultura lidar com as pressões exercidas pela globalização no sistema nacional, as formas de abertura ou resistência apresentadas pelo sistema ou setores do sistema em relação à cultura de massas globalizada e o problema do imperialismo global contra a autonomia local. Por isso, o fato de os tropicalistas terem optado pelo método antropofágico possui um sentido em si, que é o sentido do próprio método: a abertura crítica, nem submissa e nem completamente fechada ou impermeável em relação à informação cultural vinda do “império”. Para um artista antropófago na década de 1960, a afirmação de uma identidade nacional pela via folclórica ou nacionalista – que nega a cultura do dominador para defender um espaço próprio de funcionamento para si (estratégia) – não servia, o que não significava, também, a aceitação passiva do sistema de desigualdades internacional operado pela indústria capitalista, inclusive a indústria da cultura. Muito pelo contrário: a poética antropofágica deveria ser justamente o reconhecimento da desigualdade do sistema internacional e uma subversão *dentro* dele (tática), pois é justamente por conta da disposição desigual de forças e importâncias no sistema internacional da cultura que o artista na periferia do capitalismo tem a chance de ser sempre um leitor, um comentador e um sofisticador do código do dominador. Esses códigos “iniciais”, localizados em contextos socio-históricos específicos, portanto, só se tornam “universais” quando submetidos ao processo de deglutição a partir das culturas colonizadas. É

aí (pelas peças que faltam e pelas outras que sobram¹³¹) que revelam seu dado principal – e sistêmico – de discurso colonial pretendendo universalidade.

Como afirma Michel de Certeau (1998, p. 261): “supõe-se que ‘assimilar’ significa necessariamente ‘tornar-se semelhante’ àquilo que absorve, e não ‘torná-lo semelhante’ ao que se é, fazê-lo próprio, apropriar-se ou reapropriar-se dele.” Certeau está se referindo à maneira elitista de julgar o consumo cultural das massas como se fosse uma recepção passiva, subordinada, completamente orientada pelo discurso vertical da indústria da cultura. Na mesma linha, Oswald entendeu muito cedo que o problema da colonização (agenciada artisticamente na ideia de “influência”) poderia ser revertido ou compensado através de um método apropriado de abordagem do material “absorvido”, que valorizasse a gerência pessoal do artista, sua manipulação antropofágica do código do dominador de maneira a tirar proveito próprio, subversivo, criativo¹³² – e não submisso – do processo. Assim, ao contrário do malandro candidiano, o antropófago oswaldiano não pode ser absorvido pelo “polo convencionalmente positivo” num sentido harmônico; pelo contrário, ele é quem, antes, absorve o polo positivo em si; e depois, se for o caso, é reabsorvido pelo sistema dominante de forma ruidosa, desarmônica, quase como um “hacker cultural”.

Creio que a leitura tropicalista da situação antropofágica não tenha passado muito longe dessa percepção. A canção *Cérebro eletrônico*, de Gilberto Gil, já analisada neste trabalho, é um bom exemplo disso. A respeito dela, disse anteriormente que o gesto cibórguico da tropicália, integrando os instrumentos eletrônicos ao corpo humano e à cultura sem o pessimismo dos apocalípticos, mas com a confiança antropofágica de que a digestão orgânica sempre prevaleceria, apostava que a aproximação crítica em relação às técnicas poderia servir para liberar o seu (das técnicas) potencial humano. Essa interpretação pode ser expandida se atentarmos com mais detalhe para a letra da canção, que começa assim:

O cérebro eletrônico faz tudo
Quase tudo
Quase tudo
Mas ele é mudo
O cérebro eletrônico comanda
Manda e desmanda
Ele é quem manda
Mas ele não anda

O “cérebro eletrônico” pode ser entendido como uma alegoria das inovações tecnostéticas, de matriz estrangeira e imperialista, da cultura de massas. Ele faz tudo, mas ele é

¹³¹ “A contribuição milionária de todos os erros” (*Manifesto da poesia Pau-Brasil*).

¹³² “Contra o gabinetismo” (*Manifesto da poesia Pau-Brasil*).

mudo; ele comanda, manda e desmanda, mas ele não anda. Ou seja: não há por que ter medo de perder a autonomia frente a ele; a opção final será sempre do artista, do sujeito, que possui gerência no processo de escolher e manipular as tecnologias e objetos da cultura. Se o mergulho, para o bem ou para o mal, acabará sendo inevitável, por que não transformá-lo num processo consciente e crítico, que faz não com que o trabalho artístico seja consequência inconsciente de sensibilidades colonizadas, mas signo de uma subversão (descolonizadora) e de uma escolha? A referência estrangeira e as citações não significam tanto dentro de uma obra antropofágica quanto, antes, o próprio gesto de referenciar, que denota a abertura destemida no contexto específico em que a referência é feita.

Depois, o eu-lírico tropicalista de *Cérebro eletrônico* reivindica a própria vitalidade (“eu posso decidir se vivo ou morro”) e deixa claro duas coisas: a primeira delas é que não espera redenção na cultura de massas (ou seja, nos mecanismos técnicos que busca para operar suas próprias intenções), já que “cérebro eletrônico nenhum me dá socorro / em meu caminho inevitável para a morte”; a segunda é o apontamento de que o tropicalismo surgiu como movimento de ocasião (tática) e, por isso, inseparável de seu próprio impulso de extinção: “sou muito vivo e sei / que a morte é nosso impulso primitivo”. É quase um manifesto de guerrilha-antropofágica-tropicalista para furar o cerco da defensividade da música nacionalista de esquerda, encarnada especialmente na canção de protesto, que via na influência da cultura de massas uma adesão à linguagem imperialista (o “eu” hegemônico) impedindo a liberação das forças populares da cultura nacional.

A antropofagia, no entanto, ao operar tal forma de hackeamento do código do dominador, consegue devorar suas referências e devolvê-las transformadas para circular no sistema de uma maneira que o objeto permaneça reconhecível como o “eu” hegemônico, criador do código inicial, mas envolvido em um ruído incômodo, desestabilizando sutilmente suas estruturas de identificação. É essa a espécie de transformação que caracteriza o gesto antropofágico: “eu” e “outro” coabitam a ponto de se tornar difícil o traçado das fronteiras, a repartição, o “aqui” e o “lá”. A radicalidade desse gesto reside no fato de que o espectador, ao ser “vítima” de uma obra antropofágica, não pode simplesmente reconhecer-se em identidade ou alteridade em relação ao que está sendo apresentado. Ele sente o convite da participação comum, mas é repellido pelo “bizarro” da situação: nem “eu”, nem “outro”, mas um “outro eu”, ou “eu-outro”.

Nesse sentido, o efeito antropofágico da experiência artística tem traços paralelos ao efeito desestabilizador causado por determinados “tipos” nas classificações burocráticas que tentam enquadrar a fluidez das identidades e da cultura. Penso, por exemplo, para ficar apenas

no caso dos debates contemporâneos no Brasil, o quanto a figura da pessoa parda costuma gerar panes recorrentes no interior da função identitária rígida. Não é raro, por exemplo, saber que algumas instituições universitárias enfrentam problemas no momento de conceder a uma pessoa auto-declarada parda o direito de acessar vagas públicas garantidas por cotas para pessoas negras, pardas ou indígenas, precisando rever constantemente os critérios: afinal, como delimitar com precisão onde “termina” o fenótipo branco e “começa” o fenótipo pardo? Qual é o traço físico ou o tom de pele que os separa?¹³³ Por outro lado, também já ouvi um relato de um garoto pardo que, ao tentar se inscrever para um *slam* de poesia exclusivo para negros (e organizado por pessoas negras), foi impedido de participar por não ser “suficientemente” negro.

Há também o caso das questões de gênero, em que as pessoas transexuais são rejeitadas pelo feminismo radical (*radfem*) por serem consideradas incompatíveis com os traços sócio-identitários que caracterizam a luta feminista: por terem sido socializadas como homens, não sofreram as agruras que as mulheres estão acostumadas a sofrer e contra as quais lutam – embora sofram, sim, outras. No fim das contas, qual banheiro, masculino ou feminino, usar?¹³⁴ Nisso tudo está implícita a ideia de que a identidade é construída “a partir de fora”, ou seja: pela maneira com que somos tratados em sociedade e pelos códigos através dos quais aprendemos a nos socializar e adequar em papéis. E no interior desses códigos, tanto o caso do mestiço como o do(a) transexual apresentam uma problemática persistente sobre a questão identitária. É claro que, por serem desfavorecidos pela conformação social, tanto pardos como transexuais acabam sendo vistos como integrantes das minorias sociais, e inclusive recebendo a simpatia e o apoio dos movimentos progressistas; mas, por estarem no interstício, o pardo e o transexual causam uma espécie de pane na lógica rígida das identidades, escapando, na vida prática, a classificações estáveis. Neles, o sujeito hegemônico encontra uma imagem distorcida de si mesmo (ou melhor, daquilo que atribui a si): um homem, ao olhar para uma mulher, reconhece nela sua alteridade de gênero; ao olhar para um(a) transexual, por outro lado, encontra não apenas uma alteridade, mas também uma identidade. Há algo seu ali, e a subversão daquilo que considera próprio é um gesto

¹³³ É importante deixar claro que essa “zona indefinida” não desmerece em nenhum aspecto a política de cotas, que merece ser fortalecida para garanti-la contra fraudes e contra qualquer retrocesso político. De qualquer maneira, o debate público gerado pela firmação da lei de cotas cai com bastante frequência (e muito barulho) na questão da identidade parda, o que mostra a dificuldade das classificações duais em lidar com o elemento híbrido.

¹³⁴ Existem relatos de mulheres trans sendo expulsas do banheiro feminino por causarem insegurança nas outras mulheres (afinal, o que impede um homem, potencial estuprador, de entrar vestido de mulher num banheiro?). Há casos desse tipo que terminam na justiça. O que fica claro é que a forma como a sociedade se organiza (mesmo em seus aspectos mais básicos) não contempla a transexualidade.

incômodo, como se lhe causasse a sensação de descaracterização de si (sendo, claro, que para o sujeito hegemônico o “eu” é a regra): ainda sou “eu”, mas um “eu-outro” ou “outro-eu”, não completamente próprio e algo alheio, complexificando as coordenadas simbólicas necessárias para a operação de identificação rígida e, por isso, desorientando o sistema. Se pensarmos na impressão do jornalista gringo em relação a *Os Mutantes*, veremos que a antropofagia opera mais ou menos da mesma forma: *Os Mutantes* ainda são *Os Beatles* (“eu”), mas *Beatles-Mutantes* (“eu-outro”). O nome do grupo paulista não poderia ser mais adequado à receita.

De qualquer maneira, essa forma “intrusiva” com que a antropofagia opera faz com que sua atitude não seja apenas a assimilação crítica dos valores estrangeiros, mas inclusive a ação *neles*, de maneira que a distorção operada no código entre em circulação no interior do próprio código, misturando-se a ele e gerando desorientação, poluição e ruídos. Uma das dimensões do gesto antropofágico é sua reverberação infiltrada e dissonante, mais ou menos como as *Inserções em Circuitos Ideológicos*, de Cildo Meireles, que, entre 1970 e 1975, fazia interferências “invisíveis” em garrafas vazias e retornáveis de Coca-Cola, com mensagens contra o regime militar e contra o imperialismo norte-americano, que apenas apareciam quando a garrafa estivesse novamente cheia; e carimbava mensagens parecidas em cédulas de Cruzeiros, a moeda da época, valendo-se do veículo de troca dominante, que circula entre todos de maneira opressiva, para passar a mensagem das vozes silenciadas pelo regime político e econômico.

Cabe apontar para o fato de que o próprio processo de modernização da sociedade brasileira e sua inserção cada vez maior no mercado internacional trouxe consequências para o entendimento (e a prática) da antropofagia oswaldiana. Se, na década de 1920, carregava em si preocupações de ordem mais “antropológica” a respeito da “originalidade nativa” e sua fascinação com a arte europeia, na década de 1960 os aspectos ressaltados foram mais “geopolíticos”, trabalhando com os materiais do neocolonialismo e da mundialização da cultura. Nos anos 1920, ainda numa sociedade pré-burguesa, o sentido antropofágico (e aqui inspiro-me em Roberto Schwarz, 2014) propunha uma interpretação “triunfalista” do atraso, apontando para a possibilidade de um rumo histórico alternativo e não-burguês que aproveitasse “o progresso material moderno para saltar da sociedade pré-burguesa diretamente ao paraíso” (SCHWARZ, 2014, p. 90)¹³⁵. Esse paraíso derivaria da aliança entre

¹³⁵ “Da Revolução Francesa ao Romantismo, à Revolução Bolchevista, à revolução Surrealista e ao bárbaro tecnizado de Keyserling” (*Manifesto Antropófago*).

o progresso técnico e a inocência e falta de maldade brasileiras¹³⁶, “fruto de cristianização e aburguesamento apenas superficiais” (2014, p. 90), fazendo do modernismo de 1922 um modernismo que Schwarz considerava crítico e libertário, onde o Brasil é reposicionado como tendo algo a oferecer: a deglutição antropofágica regeneradora, que poderia devolver à cansada cultura europeia o sentido moderno¹³⁷.

Esse “sentido moderno” remete à herança humanista tristemente atropelada pela distopia capitalista-colonialista da primeira guerra mundial. Em 1922, a parte mais importante (e que interessava à esquerda) do projeto moderno-iluminista parecia perdida na Europa, precisando da juventude regeneradora que talvez a cultura brasileira pudesse ofertar (com um retorno malicioso da figura do bom-selvagem?). Na década de 1960, entretanto, os papéis praticamente se invertem: o projeto moderno humanista, encarnado nas vertentes socialista ou liberal/socialdemocrata, reavivava-se no *welfare state* estadunidense e europeu do pós-segunda guerra, enquanto parecia irremediavelmente perdido do horizonte da esquerda brasileira recém derrotada pelos militares de 1964. Como o próprio Roberto Schwarz aponta em outro texto,

a vitória da contrarrevolução em 1964-70, com a decorrente supressão das alternativas socialistas, havia propiciado a passagem precoce da situação moderna à pós-moderna no país, entendida esta última como aquela em que o capitalismo não é mais relativizado por um horizonte possível de superação. Em linha com esse esquema, a bossa nova seria um modernismo tardio, e a tropicália um pós-modernismo de primeira hora, nascido já no chão da derrota do socialismo (2012, p. 79-80).

Assim, sutilmente, do rumo histórico regenerativo proposto por Oswald de Andrade, as futuras gerações modernistas (os “modernistas da mídia” da década de 1960 em diante) tornam-se complacentes com o rumo conservador, conformando-se a ele e desobrigando-se da pauta revolucionária: “se o povo, como antípoda do privilégio, não é portador virtual de uma nova ordem, esta desaparece do horizonte, o qual se encurta notavelmente” (SCHWARZ, 2012, p. 79). E no encurtamento de horizontes, fica favorecida a atuação ocasional, “tática”, pela festa e pelo riso, que no campo da cultura brasileira acaba adquirindo os traços bem malandros de buscar absorção no *establishment* mesmo sendo contrário a ele. Os

¹³⁶ “Temos a base dupla e presente - a floresta e a escola. A raça crédula e dualista e a geometria, a álgebra e a química logo depois da mamadeira e do chá de erva-doce. Um misto de ‘dorme nenê que o bicho vem pegá’ e de equações. Uma visão que bata nos cilindros dos moinhos, nas turbinas elétricas, nas usinas produtoras, nas questões cambiais, sem perder de vista o Museu Nacional” (*Manifesto da poesia Pau-Brasil*).

¹³⁷ “Queremos a Revolução Caraíba. Maior que a revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem. A idade de ouro anunciada pela América. A idade de ouro. E todas as girls” (*Manifesto Antropófago*).

antagonismos tornam-se conciliáveis, e as oposições estacionárias (os contrastes do Brasil) trocam de sinal:

De descompassos e vexames, passavam a retrato assumido e engraçado da nacionalidade, verdadeiros logotipos com toque ufanista, em suma, à revelação festiva, ainda que embaraçosa, do que “somos”. Uma ideologia carnavalesca da identidade nacional harmonizava e caucionava os desencontros de nossa formação social, desvestindo-os da negatividade que haviam tido no período anterior, de luta contra o subdesenvolvimento. Os termos opostos agora existiam alegremente lado a lado, igualmente simpáticos, sem perspectiva de superação. Saltando a outro plano, distante mas correlato, essa acomodação do presente a si mesmo, em todos os seus níveis, sem exclusivas, era a imitação ou assimilação subjetiva — mais satírica do que complacente? — do ponto de vista da programação comercial da cultura. Também as estações de rádio ou de TV trabalham com todas as faixas de interesse do público, do regressivo ao avançado, desde que sejam rentáveis. O mundo cheio de diferenças e sem antagonismos toma a feição de um grande mercado. (SCHWARZ, 2012, p. 98 – 99)

A dureza da leitura que Roberto Schwarz faz do tropicalismo (ao menos do tropicalismo musical) aponta nossa atenção para um aspecto importantíssimo: de fato, a colagem de extremos da canção tropicalista acaba resolvendo os conflitos do Brasil em uma musicalidade alegre, bacana, festiva, operando uma distensão entre os opostos apesar de sua discrepância. A heterogeneidade de experiências sociais, deixando de ser conflitiva e desvestindo-se do caráter negativo, mostra um apaziguamento muito similar ao da sociedade regida pela lógica da malandragem de Antonio Candido, em que mesmo as transgressões são vistas com naturalidade e absorvidas sem grandes juízos morais pelo tecido social. Assim, a postura descompromissada com um programa de transformação social buscava ganhar de todos os lados, apostando no uso de referências e procedimentos que pudessem agradar pluralisticamente o espectro político da direita e da esquerda (algo importante numa sociedade ideologicamente dividida como o Brasil pós-64), tornando-se quase inclassificável aos parâmetros disponíveis para a apreciação cultural da época e gerando, no fim das contas, muita desconfiança em ambos os lados. O resultado é sabido: prisão e exílio por parte do governo de direita; execração de alienados pelos militantes de esquerda. A postura “rebelde”, no entanto, interessava, e tinha a capacidade, pela polêmica constante, de deixar os artistas tropicalistas sempre em visibilidade.

Em termos de projeto de interpretação da nação, então, o tropicalismo equaliza os contrastes e os oferece como ingredientes de importância equivalente na formação do *melting pot* brasileiro, com ares de uma conhecida utopia lusotropical que apresenta o Brasil miscigenado como alternativa civilizatória para o ocidente – ecoando, sim, o projeto oswaldiano, mas com uma diferença: o que em Oswald se apresentava como proposta de

superação das desigualdades e desarmonias, na canção tropicalista costuma aparecer como um retrato, uma apreciação da convivência (arranjada harmonicamente) de opostos, ignorando o fato de que a miscigenação no Brasil nunca pôde resolver o problema das ideias de “pureza” e da desigualdade de poder e direitos herdada pela experiência da colonização, da neocolonização e do colonialismo interno. Assim, quando o tema é a identidade nacional, o projeto tropicalista usou a antropofagia na forma de uma leitura multicultural liberal, eclética (no sentido de igualar valores), a mesma que Silviano Santiago aponta ter sido adotada pelo estado e pelas elites no processo de construção da nação e que servia para desobrigar as classes dominantes de suas responsabilidades históricas, apelando para o “companheirismo profundo e horizontal” dos membros da comunidade nacional, sem tocar nas desigualdades (SANTIAGO, 2004, p. 57). Afinal, se tudo possui o mesmo valor, a necessidade de compensar defasagens torna-se inexistente.

As diferenças étnicas, linguísticas, religiosas e econômicas, raízes de conflitos intestinos ou de possíveis conflitos no futuro, foram escamoteadas a favor de um *todo* nacional íntegro, patriarcal e fraterno, republicano e disciplinado, aparentemente coeso e, às vezes, democrático. (...) A construção do Estado pelas regras desse multiculturalismo teve como visada prioritária o engrandecimento do estado-nação pela perda da memória individual do marginalizado e em favor da artificialidade da memória coletiva. (SANTIAGO, 2004, p. 58)

Mas é o próprio Silviano Santiago quem demonstra, no mesmo texto, que esse tipo de multiculturalismo vem sendo emparelhado por outro, em que as identificações deslocam-se para além das fronteiras nacionais e ganham feição internacional de classe: uma classe de despossuídos mundiais que se reconhece (a si e entre si) e constrói espaços de articulação e defesa de interesses. É o processo que ele chama de “cosmopolitismo do pobre”, caracterizado pela presença maciça de migrantes pobres (refugiados da miséria ou da guerra) nas megalópoles modernas e pela busca de reconstituição das histórias e memórias dos grupos étnicos e sociais desfavorecidos no “processo (...) de multiculturalismo a serviço do estado-nação” (SANTIAGO, 2004, p. 59). Em ambos os casos (os migrantes pobres ou os marginalizados do estado-nação), a luta política é fortalecida pela atuação de movimentos políticos de caráter transnacional, especialmente as Organizações Não Governamentais (ONGs), graças – como também acredito – “ao fato de que o país (...) se adentra pelas cada vez mais baratas e velozes rodovias intercontinentais da internet. Uma sociedade civil na periferia é paradoxalmente impensável sem os avanços tecnológicos da informática” (p. 59).

A primeira publicação desse texto de Silviano Santiago foi no ano de 2002 – contemporânea, portanto, da ideia de uma “revanche da periferia” milton-santiana e da

popularização do movimento hip-hop no Brasil. Em consonância com eles, seu “cosmopolitismo do pobre” assume a forma do estreitamento de laços entre culturas afins que, até então, trocavam poucas informações ou até desconheciam-se mutuamente: os movimentos negros no Brasil, nos EUA e na África, movimentos de classe em vários países do mundo, ou mesmo organizações comunitárias periféricas dispersas em várias regiões de um mesmo estado-nação. A troca de informações diretas com habitantes de outras partes do mundo deixa de ser um privilégio da classe rica e ociosa, de diplomatas e intelectuais, abrindo um espectro de novas possibilidades, através da internet, que os artistas das periferias do Brasil e do mundo souberam de fato utilizar. Afinal, do ponto de vista de um escritor favelado, talvez os favelados de outros países lhe pareçam mais próximos do que as próprias elites nacionais que habitam as mesmas cidades. Numa perspectiva assim, e pela vontade de construir a superação da condição miserável a que são relegados no processo de modernização capitalista, talvez o fato de dividirem uma exclusão social praticada em escala internacional seja mais forte para criar identificação do que as diferenças nacionais e de língua para criar antagonismos, e alguns traços disso podem ser observados na formação do movimento hip-hop no Brasil.

a.2) marginalidade, periferias

Quando o movimento hip hop começou a ganhar circulação fora das favelas, através das rádios nos anos 1990 e, principalmente, de maneira geral após o sucesso de *Sobrevivendo no inferno*, o tipo de reação negativa como a da jornalista Barbara Gancia não foi incomum¹³⁸. Por não representar uma continuidade em relação ao que havia se consolidado como a tradição da música brasileira, e por inserir-se em um movimento internacional que nasceu nos Estados Unidos, foi muito difícil para uma parte de nossa elite bem-pensante encontrar, no rap, algum valor nacional. Para pessoas como Bárbara, em uma reviravolta surreal, ouvir rap era sinônimo de ser “colonizado”, de falta de consciência sobre o valor da *própria* cultura nascida no solo da *própria* nação, que ela contrapõe ao hip hop falando em Machado de Assis (!) e Guimarães Rosa (!!). São os espasmos da minoria sempre privilegiada em reconhecer-se a si mesma na imagem que construiu da nação deparando-se agora com a organização coletiva (cultural, estética, política) de seus subalternos. E o fenômeno não é exclusivo do Brasil: segundo o depoimento da professora e pesquisadora da Universidade de Buenos Aires, Lucía Tennina, no livro de Alessandro Buzo, o processo foi similar na Argentina: “o cúmulo do

¹³⁸ Refiro-me ao artigo de opinião *Cultura de Bacilos*, que Barbara publicou na Folha de São Paulo no dia 16 de março de 2007 e no qual demonstra bastante dificuldade para lidar com o debate estético e cultural. O artigo pode ser consultado em < <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff1603200703.htm> >.

escândalo desta manifestação artística, segundo o sentido comum midiático, se alcança porque o hip-hop não teria nada a ver com a ‘essência’ argentina, (...) seria uma ‘má cópia’ das produções norte-americanas” (BUZO, 2010, p. 293).

Mas o tipo de posição como a de Barbara, apesar da precariedade intelectual e vontade hegemônica latente, apontava de fato, com dedo sujo e torto, para um fenômeno muito interessante que vinha acontecendo através do rap: toda uma forma consolidada de pertença à nação estava sendo negada e diretamente enfrentada. Num texto brilhante a respeito do disco *Sobrevivendo no inferno*, Acauam Silvério de Oliveira demonstra a maneira como os Racionais formularam um tipo novo de voz (uma voz coletiva) que iria alterar radicalmente o cenário cultural do país:

A novidade não está necessariamente na incorporação das vozes dos marginalizados ao campo da música popular, uma vez que uma das marcas mais poderosas da canção brasileira, e que a distingue de maneira radical de outras artes como a literatura e o cinema, é o protagonismo popular. Porém, ao contrário de outros gêneros – como o samba, por exemplo –, o sujeito que fala no rap não pode ser incorporado enquanto símbolo de uma coletividade nacional. (OLIVEIRA, 2018, p. 24)

Não pode, pois a construção de um discurso de classe, tentando falar para os seus e contra as elites, busca justamente apontar a exclusão de camadas inteiras da população (com as quais o rapper se identifica) da ideia que a nação faz de si mesma – e criando, ao mesmo tempo, nesse processo, um esquema de fraternidade intraclasses. Isso afasta o rap decisivamente da linha de desenvolvimento da canção no país – a “linha evolutiva” de Caetano Veloso, do Samba à Bossa Nova à MPB – que, conforme salienta Acauam, é pautada “pelos princípios do encontro e das mediações culturais” (2018, p. 25). Ao não continuar a linha que resultou na MPB, o rap dos Racionais encarna a forma de um “cosmopolitismo do pobre” que propõe um caminho próprio através de outras alianças, não apenas dentro da mesma nação e do mesmo idioma, mas também inspirando-se nos guetos americanos¹³⁹.

¹³⁹ O punk, no Brasil, é uma espécie de antecessor do rap em alguns desses aspectos. Quando a cena punk começou a se formar no ABC paulista, na passagem para a década de 1980, tinha também forte poder de atração sobre a classe operária, mas pautada numa liberação delinqüente, e não no apelo à consciência e à militância que são mais típicos do rap. De qualquer maneira, os meninos pobres do punk também tiveram recepção bastante complicada – e com frequência sensacionalista – nas coberturas da mídia. Eles adotaram postura de ataque frontal em relação à MPB e aos signos comuns de brasilidade, como o futebol, o carnaval e o samba, de que a música *Johnny*, dos Garotos Podres, é um bom exemplo. Há também o caso de um fanzine chamado *Lixo Cultural* que, em uma de suas edições, publicou um texto intitulado “O sistema ataca novamente”, que se dedicava a acusar Gilberto Gil de charlatanismo e de ser o “guru da burguesia”, associando-o com a indústria do disco num esquema conspiratório para descaracterizar o movimento punk na música (de Gil) *Punk da periferia*, cujos versos os punks consideraram imprecisos e ofensivos. Ou seja: nos anos 1980, a MPB parece ter se tornado incapaz de atingir os setores jovens das classes populares, ou pelo menos parte importante desses setores. Inversamente, os ritmos que atingiram esses setores parecem ter sido justamente os mesmos que respondiam aos

Afinal de contas, como cantam os Racionais, “periferia é periferia em qualquer lugar / gente pobre”, numa faixa de *Sobrevivendo no inferno*. A ideia de uma comunidade nacional coesa é desfeita em dois tempos: primeiro, pela designação de uma ruptura inconciliável entre a “nação” e seus “restos”; depois, pela direção a uma fraternidade supranacional desejanse de identificações com qualquer “gente pobre” do mundo. Em termos de cultura brasileira, é uma reproposição de coordenadas bastante radical:

A aposta dos Racionais, ao contrário, está na construção de uma identidade formada a partir da ruptura com essa tradição conciliatória, por meio da afirmação de uma comunidade negra que se desvincula do projeto de nação mestiça concebido até então. Desde o princípio o rap nacional vai se reconhecer enquanto gênero cantado por negros que reivindicam uma tradição cultural negra por meio de um discurso de demarcação de fronteiras étnicas e de classe que denuncia o aspecto de violência e dominação contido no modelo cordial de valorização da mestiçagem. (...) Dessa maneira, podemos dizer que o rap desloca a canção brasileira de um dos seus principais pilares de organização de sentido até então: a identidade nacional pensada em termos de conciliação racial, via mestiçagem, e de classe, via nacional-desenvolvimentismo (OLIVEIRA, 2018, p. 25)

A ruptura que está sendo salientada por Acauam no domínio da canção é exatamente a mesma que João Cezar de Castro Rocha percebe em oposição à dialética da malandragem e a que ele denomina “dialética da marginalidade”. Nas músicas dos Racionais, as formas de representar a visão de um país partido e inconciliável são muitas, da estatística à descrição testemunhal da pobreza, resultando na demarcação de um espaço próprio (de onde o rapper fala) em oposição ao espaço outro (de onde vem a opressão) que já foi bastante debatida neste trabalho¹⁴⁰. A oposição nacional-estrangeiro, que deu a tópica do fim dos anos 1960 na formulação antropofágica tropicalista, com intenções aproximativas, é agora substituída pela investigação do colonialismo interno, em que as classes sociais dentro da mesma nação são postas em oposição não conciliada, ao mesmo tempo em que a irmandade com os excluídos de todo o mundo ganha atenção. Da dimensão antropológica de Oswald, passando pela

anseios dos jovens das classes populares internacionalmente (o punk e o rap), servindo de palco para sua rebeldia. São, de alguma maneira, duas formas de “cosmopolitismo do pobre” que se manifestaram no Brasil. Ao contrário do rap, no entanto, o punk acabou sendo “sequestrado” pelas classes médias intelectualizadas, que acabaram tendo papel decisivo na formação do BRock dos anos 1980: *Titãs, Legião Urbana, Capital Inicial* etc.; e, também ao contrário do rap, o punk parece ter mantido certa ingenuidade juvenil, nunca tendo completado o ciclo de maturação estética dentro das classes populares como foi o caso do rap – ao menos não nas mesmas proporções. Mas devo admitir que não possuo estudos aprofundados sobre o movimento punk para fazer afirmações definitivas. Posso estar cometendo alguns enganos, e torço pra não acabar sendo o próximo guru da burguesia acusado em fanzines como o *Lixo Cultural*.

¹⁴⁰ Sugiuro, ainda, para uma leitura muito interessante das diferenças de formulação do mesmo tema pelas duas gerações: GARCIA, Walter. *Elementos para a crítica da estética do Racionais MC's (1990-2006)*. Ideias|Campinas (SP)|n. 7|nova série|2º semestre (2013). A partir da p. 99, Garcia demonstra a maneira com que Chico Buarque, na canção *Sinhá*, opera amenização formal em uma letra que fala da herança da exclusão social, comparando-a com o tratamento dado ao mesmo tema em *Negro Drama*, dos Racionais MCs.

geopolítica nos tropicalistas, chegamos agora a uma de caráter sociológico pela denúncia da exclusão social. E será que, num contexto de opostos sem síntese, ainda é possível pensar em antropofagia?

O caso é que o poeta periférico e agitador cultural Sérgio Vaz lançou seu próprio *Manifesto da antropofagia periférica*, em 2007, por ocasião da *Semana de Arte Moderna da Periferia*, um evento de cinco dias organizado pelo próprio Vaz e pela Cooperifa com exposições, exhibições, oficinas, mostras, saraus, palestras, debates etc., com o objetivo de divulgar as produções artísticas oriundas das periferias. Além de o evento possuir o mesmo nome dos antecessores modernistas de 1922, o cartaz de divulgação da *Semana da Periferia* trazia uma releitura do anterior, onde a árvore em forma de broto de 1922 é atualizada para uma versão crescida e cheia de frutos (ver anexo 2) – o que passa uma ideia de continuidade entre os dois movimentos, como se a árvore modernista houvesse vingado e frutificado em terreno periférico.

O manifesto de Vaz, no entanto, apresenta alguns desafios frontais ao projeto de 1922. Onde Oswald de Andrade dizia: “Só a ANTROPOFAGIA nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente”, Vaz substitui por: “A Periferia nos une pelo amor, pela dor e pela cor”. A possibilidade de união nacional (sócio-econômica-filosófica) pela via antropofágica é, assim, descartada, e outra é reivindicada em seu lugar: a união dos excluídos habitantes das periferias, irmanados pela dor da segregação, pela cor da pele negra herdeira da escravidão, e pelo amor como gesto necessário para dar conta dessa situação cotidiana. A antiga ideia malandro-antropofágica da nacionalidade é contrariada de início como sendo incompleta, agregando apenas alguns setores da sociedade e da qual os periféricos ficam excluídos. A tônica, então, precisa ser outra: onde Oswald fala contra a catequese (da religião europeia), Vaz fala contra a escravidão produzida no interior do próprio povo; onde Oswald faz um trocadilho antropológico (“tupi or not tupi”), Vaz o reformula sociologicamente (“ter ou não ter”); e, embora a reivindicação de consciência e agência no trabalho artístico permaneça, é agora de outro tipo, inclusive acusando a anterior: “contra o racismo, a intolerância e as injustiças sociais das quais a arte vigente não fala”, clamando por um “artista-cidadão” a serviço da comunidade. O resultado, como afirma Victor Hugo Adler Pereira, é “um ‘nosostros’ que no tiene más la dimensión nacional” (2014, p. 145).

Embora os Racionais MCs e o movimento amplo de artistas participantes que compunham os saraus de periferia tenham frequentemente dado forma de manifesto à sua produção, com feição dissertativa/argumentativa, não é apenas na denúncia explícita que podemos perceber a formulação artística do “país dividido com inclusão restritiva”. O caso de

Cidade de Deus é exemplar: quando Vilma Areas aponta que no livro opera uma força neutralizadora que “mantém o equilíbrio das classes inalterado” (2007, p. 587), está se referindo precisamente ao fenômeno que João Cezar, oito anos depois (o texto de Vilma é de 1998), iria desdobrar na formulação da “dialética da marginalidade”. Não podendo nunca ter o mínimo ganho permanente e tranquilo – já que cada pequeno gesto, lícito ou ilícito, na tentativa de superar a condição miserável, fracassa ou até traz mais problemas para o indivíduo (perseguição policial, inimizade com outros bandidos etc.) –, a vida dos favelados no livro acusa a falsidade da vigência de uma “realidade malandra”, ainda vista como possível pelos bichos-soltos no início da obra, que no entanto fracassam e são substituídos pelo “marginal-empendedor”, o traficante – representado especialmente pelo impiedoso Zé Miúdo, que não deixa inimigo vivo para não “criar cobra” e cujos termos pessoais, mimetizando a realidade social, não admitem negociação: sua lei é a lei inflexível do confronto violento.

Há uma cena muito interessante, ainda no início do livro (p. 31 da edição consultada nesta pesquisa), que, por vários motivos, demonstra o grau de distância que a funcionalidade da lógica malandra possui da vida das personagens. Façamos uma breve análise:

Tutuca (...) foi para o fundo do quintal, sentou-se com a cabeça encostada na parede da casa e deixou as lágrimas se desentocarem dos olhos. Não foram as velhas que o deixaram triste, elas apenas o fizeram lembrar de uma outra ocasião, quando foi assaltar o caminhão de gás sozinho e a polícia surgiu na hora; não dava para correr sem atirar e foi o que fez. Uma das balas do seu revólver estuporou a cabeça duma criança. Ele viu o nenê balançar no colo da mãe e os dois caírem no chão com o impacto do tiro. Repetia para si mesmo que aquele crime fora sem querer, numa tentativa de aliviar-se da culpa, porém o desespero de ter matado uma criança tomava conta dele sempre que se lembrava disso. Sabia que poderia arrepender-se de seus pecados e ganhar o reino dos Céus, mesmo assim aquele pecado era muito grande, sempre ouvira os pais falarem dos pecados mortais. Não tinha jeito, iria direto para o quinto dos infernos. Olhou para o céu, depois para o chão, concluiu que Deus ficava muito longe. Os aviões voavam alto e não chegavam nem perto do paraíso. A Apollo 11 só fora até a Lua. Para chegar ao céu tem que passar por todas as estrelas e as estrelas ficam longe pra caralho. Se o inferno é embaixo da terra ele está muito mais próximo. Temia a ira de Deus, mas tinha vontade de conhecer o Diabo, faria um pacto com ele pra ter tudo na Terra. Ao perceber a proximidade da morte, se arrependeria de todos os pecados, ganharia dos dois lados. Foda seria se morresse de repente. Resolveu parar de pensar em besteiras. Voltou para perto dos amigos. (LINS, 2007, p. 31)

A vida bandida não é sem consequências: o acaso de uma bala perdida atingir a cabeça de uma criança não é um acaso feliz, muito menos uma infelicidade que possa ser relativizada ou remediada. Tutuca constrói subterfúgios argumentativos para convencer a si mesmo da sua ausência de culpa, mas é impossível. Uma culpa como essa o deixa irremediavelmente preso ao polo negativo, já que o pecado era muito grande para o reino do Céu. A constatação

religiosa tem correspondência material: o polo negativo (o inferno) fica geograficamente muito mais perto de Tutuca que o polo positivo (o Céu). Disso, Tutuca depreende que seria mais fácil tentar encontrar o diabo e obter dele a satisfação de seus desejos – que é o que acaba fazendo adiante no livro. A alegoria da cena é a seguinte: na impossibilidade de chegar ao polo positivo por estar muito longe, Tutuca desce aos extremos do polo negativo, na marginalidade profunda, tentando sua forma “possível” de ascensão social. Planeja, ainda, uma cartada malandra, para tentar ganhar dos dois lados: enquanto estiver vivo, joga com o diabo e ganha com ele; no leito de morte, arrepende-se e passa para o lado de Deus. O bandido sabe que, se há alguma maneira de passar para o lado positivo, é apenas depois de morto, já que o diabo está na sua vida terrena, e Deus não. No entanto, mesmo essa possibilidade de vitória malandra possui um problema: e se morrer de repente – sem ter tempo de se arrepender dos pecados? Não é um problema pequeno, tendo em vista que é assim que quase todos os bandidos do livro acabam. Pensar do jeito malandro, dadas as cartas que recebeu na sua vida e o jogo de que dispõe para jogá-las é, na situação de Tutuca, uma “besteira”: mesmo a ascensão de sua trajetória espiritual está neutralizada.

E, se me permitem uma digressão um pouco mais livre, tendo por objeto uma cena muito curiosa de *Manual prático do ódio*, de Ferréz, encaminho-me ao final das reflexões deste excerto. A cena, narrada entre as páginas 241 e 242 da edição consultada nesta pesquisa, mostra a preparação de um churrasco de carne humana na casa de um bandido que capturou, matou e esquartejou seu rival. Enquanto os preparativos vão sendo feitos – a churrasqueira, o carvão, o fogo, o corte da carne – a cena toda parece apontar para um clímax em que haverá canibalismo, mas a antropofagia acaba não se realizando. A morte do inimigo não é ritualizada da mesma forma como ocorre nas descrições sobre os indígenas: nesta cena de Ferréz, a violência contra o outro não resulta em uma síntese, em uma ideia de incorporação do outro a si; antes, o gesto violento, a performance ritualística grosseira de brincar com o corpo do inimigo morto, tem sentido em si mesma, sem necessidade da resolução digestiva. A ênfase acaba caindo na própria agressão, no gesto conflitivo “eu” *versus* “outro”, no ato de sobrepujar o inimigo e humilhar o seu corpo, e é inclusive algo irônico o fato de que o braço assado de Mágico, na contração muscular gerada pelo calor da churrasqueira, termine numa pose de pugilista, como que jurando vingança ou entrando em guarda para se preparar para a luta, reencenando eternamente o conflito, sem qualquer possibilidade de superá-lo ritualisticamente.

b) De qualquer maneira, a antropofagia oswaldiana tornou-se um conceito de tradição tão operante para pensar a cultura no Brasil que nem mesmo a geração dos artistas de periferia da passagem para o século XXI conseguiu escapar de recuperá-la explicitamente. Por isso, a fim de investigar mais a fundo a importância do método antropofágico para a história da cultura brasileira, ocorreu-me sugerir a futuros pesquisadores (na impossibilidade de eu próprio conduzir a investigação no momento) a ideia de uma leitura comparada que situasse não apenas seu desdobramento ulterior na tradição de nossas artes (como continuidade ou ruptura), mas também as consequências decisivas que a proposta oswaldiana teve para definir rumos próprios na arte brasileira em comparação com o restante do continente sul-americano.

O esquema que proponho é o seguinte: tomando *Panamerica*, de José Agrippino de Paula, como um herdeiro de Oswald nos anos 1960, podemos compará-lo não apenas diacronicamente, como venho fazendo, em relação ao *Cidade de Deus* de Paulo Lins, mas também sincronicamente com o *Cem anos de solidão* de Gabriel García Márquez que, assim como o livro de José Agrippino, foi publicado em 1967 – mas, ao contrário do brasileiro, tornou-se sucesso mundial. A comparação entre os três parece-me interessante pelo fato de todos apresentarem uma espécie de painel amplo, panorâmico (da indústria cultural, da favela, da linhagem hispano-americana), composto de forma épica (em que as inflexões individuais possuem dimensão coletiva) e na chave da desproporção e do excesso¹⁴¹, mas com resultados absolutamente distintos: fantástico-otimista; lisérgico-debochado; realista-pessimista – para, respectivamente, *Cem anos*, *Panamerica* e *Cidade de Deus*.

Tenho a impressão de que o livro de Gabriel García Marquez (que tomo inadvertidamente como metonímia de todo o realismo fantástico, um movimento amplo e que certamente possui feições diversas na variedade de seus autores, merecendo investigação profunda) – de qualquer maneira, tenho a impressão (suficiente para iniciar meu raciocínio) de que seu livro, ao operar uma folclorização do subdesenvolvimento pela idealização sentimental do “atraso” das culturas colonizadas, admite e internaliza uma leitura saudosa da colonização, dando crédito a um espírito de “ingenuidade popular” como forma de manter o mundo permanentemente “encantado” apesar da chegada da modernidade: em *Cem anos de solidão*, as novidades tecnológicas vindas de fora (geralmente levadas a Macondo pelos ciganos) são vistas como deslumbrantes feitos mágicos, alquímicos, em detrimento da consciência técnica ou da pesquisa científica modernas. É como se a ingenuidade popular

¹⁴¹ Inclusive, *Panamerica* e *Cem anos de solidão* possuem uma cena igualzinha em que as personagens realizam uma competição de comida. Em ambos os casos, as quantidades descritas são surrealisticamente desproporcionais.

fosse capaz de inserir qualquer coisa no interior da sua lógica mágica de tal forma a deixá-la (a essa lógica) relativamente inalterada. O método antropofágico, por outro lado, tende a admitir a coexistência de referências “avançadas” e “atrasadas” no seio de uma mesma cultura, sem que o mundo rural e arcaico perca o seu arcaísmo e sem, também, que a técnica deixe de ser compreendida como produto histórico de conquistas científicas.

Talvez isto esteja na raiz do fato de que, no mesmo ano de 1967, Gabriel García Márquez tenha publicado um livro que traça um imenso panorama épico-folclórico da vida latino-americana e José Agrippino de Paula, no Brasil, *Panamerica*, que é um panorama, também épico, do imaginário *pop* da indústria cultural, visualizado a partir da periferia do capitalismo. O mesmo livro de José Agrippino foi, além disso, central na formação do movimento tropicalista, para o qual não encontrei, até hoje, paralelos na cultura hispano-americana – cuja canção popular, até onde tenho conhecimento, nos anos 1960 e 1970 girou muito mais em torno da canção de protesto ou da exaltação do povo e seu papel na resistência política. A efetividade dessas impressões está para ser investigada, mas intuo que a resposta para essas minhas supostas inflexões diferentes nos contextos brasileiro e hispano-americano, caso confirmadas, tenha muito a ver com a antropofagia oswaldiana e a possível ausência de um projeto cultural parecido no restante do continente. Oswald, provavelmente, lançou as bases de um caminho paralelo, que habilitaria as gerações futuras a pensar a forma de uma contracultura *dentro* da tradição nacional, assim como uma modernização artística que pudesse receber a referência externa sem nunca abrir mão das referências locais, de uma forma que talvez não tenha acontecido em nenhum outro lugar.

Ao proceder dessa forma em relação à inserção da modernidade técnica em contextos periféricos, é como se o livro de García Márquez dissesse um grande “não” à cultura de matriz estrangeira identificada com o colonizador, buscando reafirmar, pelos traços folclóricos, o caráter local. Dizer “sim” para a influência estrangeira – e esse era o argumento do pessoal da música de protesto no Brasil – seria o mesmo que dizer sim à neocolonização. Para lidar com isso, afirma-se um “próprio” latino-americano em que o elemento estrangeiro é estranho, incompreensível ou distorcido ao ser integrado num código pré-moderno que não o comporta – e levando a América Latina basicamente para “fora da história”, como se não fôssemos parte crucial do processo de expansão do Ocidente e de mundialização do capitalismo. Por outro lado, o aprendizado que os tropicalistas tiveram em Oswald de Andrade era justamente o de que não seria preciso proceder em negativa, de que era possível manter-se “próprio” dizendo sim ao estrangeiro, confiando na capacidade de entender e inclusive aprimorar o código de fora – que, afinal, também é nosso, já que integramos o

sistema do mesmo movimento civilizatório. O povo oswaldiano não é ingênuo ou infantilizado: é um povo sagaz, que sabe operar muito bem com os instrumentos que recebe de fora. Além do mais, mesmo quando há negativa, é apresentada pela via de um espírito independente, sem deslumbramento mágico, inclusive às vezes virando o jogo e propondo os próprios recursos como alternativa:

Erro de português

Quando o português chegou
 Debaixo de uma bruta chuva
 Vestiu o índio
 Que pena!
 Fosse uma manhã de sol
 O índio tinha despido
 O português.
 (ANDRADE, 2017, p. 183)

Papo de índio

Veu uns ômi di saia preta
 cheiu di caixinha e pó branco
 qui eles disserum qui chamava açucrí
 aí eles falarum e nós fechamu a cara
 depois eles arripitirum e nós fechamu o corpo
 aí eles insistirum e nós comemu eles.
 (CHACAL, 2016, p. 346)

O que a tropicália fez, então, amparada na tradição antropofágica aberta por Oswald de Andrade, foi superar o espírito “romântico-revolucionário” (RIDENTI, 2005) que acompanhou o florescimento cultural e político dos anos 1960 no Brasil, e que valorizava a “vontade de transformação, a ação para mudar a História e para construir o *homem novo* (...)” (2005 p. 84). O grande paradoxo, no entanto, era que o “homem novo” dos romântico-revolucionários era buscado no passado, “na idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior, do ‘coração do Brasil’, supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista”. (2005, p. 84) No entanto, se no Brasil essa busca do espírito revolucionário no povo folclorizado foi sobrepujada pela vitalidade cínica e debochada da tradição paulista-oswaldiana-antropofágica que os tropicalistas reencarnaram, a falta de um tipo de pensamento assim parece ter permitido a criação de raízes mais fundas do romantismo-revolucionário no restante do continente. E a aposta oswaldiana na sagacidade periférica em operar com os instrumentos do dominador revela-se ainda mais interessante se pensarmos na maneira como os artistas das periferias brasileiras, na passagem para o século XXI, aprenderam a usar as técnicas de massa domésticas para fazer uma reproposição ampla

do sistema de nossa cultura e do debate de questões tão cruciais quanto o da pertença à ideia hegemônica sobre a nacionalidade¹⁴².

¹⁴² Espero poder ser perdoado pela brevidade (e talvez leviandade) destes últimos apontamentos. A ideia ocorreu-me e pareceu-me preciosa – mas, não dispondo de tempo para investigá-la em profundidade, optei por deixá-la como sugestão – para mim mesmo ou quem sabe outros que se queiram debruçar sobre ela em trabalhos futuros.

6 F.A.Q.

a) A tropicália foi “adesista”?

Esta é uma pergunta muito difícil de responder. Pra começar, se por “adesismo” você está se referindo a uma atitude oportunista de aliar-se às correntes predominantes de um período de modo a obter vantagens pessoais dessa “aderência”, em detrimento de uma ética pessoal ou política rigorosa, então precisaríamos antes perguntar: quais eram as forças predominantes da época tropicalista? A globalização? A contracultura ocidental? O regime militar? A esquerda ortodoxa? A modernização das comunicações e da indústria da cultura no Brasil?

Eu diria que um pouco de tudo isso – embora em alguns casos as forças sejam complementares e, em outros, contraditórias. Quer dizer: a modernização das comunicações e da indústria cultural e o governo militar, por exemplo, são convergentes, visto que foi sob a mão dura desses presidentes que o mercado (e a burguesia) nacional se internacionalizou com grande intensidade; por outro lado, o mesmo governo militar e a esquerda ortodoxa (que, mesmo tendo sido derrotada no campo político, continuava sendo a principal força no campo artístico) divergem em princípios. Então, dentre estas e outras possíveis, a quais teria o tropicalismo, se o fez, aderido?

Há toda uma forma de pensar, protagonizada por Roberto Schwarz, que entende o tropicalismo por uma conotação de implicações adesistas, atribuindo ao movimento o papel de motor num suposto processo de esvaziamento da organização política, aproximação entre classes sociais e compreensão crítica dos problemas e disparidades do país – que teriam caracterizado, no campo das artes, o período anterior. Ainda em 1970, quando redigiu o célebre texto *Cultura e política, 1964 – 1969*, Schwarz afirmou o seguinte:

Houve um momento, pouco antes e pouco depois do golpe, em que ao menos para o cinema valia uma palavra de ordem cunhada por Glauber Rocha (que parece evoluir para longe dela): “por uma estética da fome”. A ela ligam-se alguns dos melhores filmes brasileiros, *Vidas Secas*, *Deus e o Diabo* e *Os Fuzis* em particular. Reduzindo ao extremo, pode-se dizer que o impulso desta estética é revolucionário. O artista buscaria a sua força e modernidade na etapa presente da vida nacional, e guardaria quanta independência fosse possível em face do aparelho tecnológico e econômico, em última análise sempre orientado pelo inimigo. A direção tropicalista é inversa: registra, do ponto de vista da vanguarda e da moda internacionais, com seus pressupostos econômicos, como coisa aberrante, o atraso do país. No primeiro caso, a técnica é politicamente dimensionada. No segundo, o seu estágio internacional é o parâmetro aceito da infelicidade nacional: nós, os atualizados, os articulados com o circuito do capital, falhada a tentativa de modernização social feita de cima, reconhecemos que o absurdo é a alma do país e a nossa. A noção de uma ‘pobreza

brasileira’, que vitima igualmente a pobres e ricos – própria do tropicalismo – resulta de uma generalização semelhante. Uns índios num descampado miserável, filmados em technicolor humorístico, uma cristaleira no meio da auto-estrada asfaltada, uma festa grã-fina, afinal de contas provinciana –, em tudo estaria a mesma miséria. Esta noção de pobreza não é evidentemente a dos pobres, para quem falta de comida e de estilo não podem ser vexames equivalentes (SCHWARZ, 1978, p. 76 – 77).

De fato, em suas memórias, Caetano Veloso descreve o tropicalismo como a “aventura de um impulso criativo” que pretendia dar conta “da revolta visceral contra a abissal desigualdade que fende um povo ainda assim reconhecivelmente uno e encantador” ao mesmo tempo que desejava a “fatal e alegre participação na realidade cultural urbana universalizante e internacional”, tudo isso buscando ultrapassar a “vinculação automática com as esquerdas” (VELOSO, 1997, p. 16). Mas, ao contrário do que diz Roberto Schwarz, Caetano julgava-se não uma espécie de radar que identificasse os fracassos e vexames do Brasil de um ponto de vista modernizado e distante, e sim um *médium* que pudesse entender suas *potencialidades* enquanto nação: “penso e ajo como se soubesse *na carne* quais as potencialidades verdadeiras do Brasil, por ter entrado num diálogo com suas motivações profundas - e simplesmente *não concludo que somos um mero fracasso fatal*” (1997, p. 467).

De qualquer maneira, preciso admitir que julgo o otimismo de Caetano bastante limitado, já que geralmente se manifesta pela aposta no uso efusivo e desordenado da arte, do corpo e da linguagem como liberação individual, em detrimento da ação política organizada, e falha de maneira grosseira na hora de listar as supostas “potencialidades” do Brasil, que apenas pincela vagamente e sem grandes comprometimentos de ordem histórica – quase rescendendo a um espírito mítico de sebastianismo luso-tropical que aguardasse em berço esplêndido para desabrochar numa praia ensolarada da “ilha Brasil” como o retorno do paraíso terrestre aos olhos do mundo. Além disso, sua evocação da noção de fracasso (“não somos um mero fracasso fatal”) não pode ser lida sem o cotejamento com a régua internacional e a busca de ajuste à ideia da modernidade ocidental como algo disponível para todos que queiram “alcançá-la”, num espírito que lembra as forças mais liberais e reformistas de nosso espectro político quando entendem que seria bastante ao país que se organizasse racional e tecnocraticamente dentro das instituições vigentes para obter sua participação plena nos benefícios do capitalismo¹⁴³. Talvez este seja um dos pontos cruciais da divergência entre os dois, Caetano Veloso e Roberto Schwarz, já que o crítico paulista adota um ponto de vista

¹⁴³ Afinal, uma das principais “denúncias” do tropicalismo não é exatamente o “absurdo Brasil”? Esse absurdo, no entanto, só se torna evidente porque a referência de normalidade é a organização racional das sociedades mais “desenvolvidas” do Norte.

teórico-crítico em que o “atraso” não é entendido como uma defasagem na teleologia capitalista da história. Muito pelo contrário: ele é tão contemporâneo quanto o “desenvolvimento”, e não apenas temporalmente, mas sobretudo por seu papel crucial na dinâmica de forças que mantém o sistema operante. Nosso atraso, nessa perspectiva, é parte sistêmica da história contemporânea do capital e da consolidação das instituições burguesas. Já Caetano parece acreditar que a superação de nosso “fracasso” seja possível sem abrir mão dessas mesmas instituições. Sua crença no inevitável “progresso mundial” (a “*fatal e alegre* participação na realidade cultural urbana universalizante e internacional”) é a própria fábula da globalização capitalista ignorando que o “atraso” daqui seja a contraface do “progresso” de alhures, já que o sistema capitalista internacional é capaz de orquestrar a convivência global das inovações do progresso burguês com a manutenção das práticas de opressão colonial. Então, a ideia corrente de que o Brasil não poderia se modernizar adequadamente por ser um “fracasso fatal”, rejeitada por Caetano Veloso na aposta da possibilidade de realização plena de uma modernidade brasileira no molde ocidental liberal, é também rejeitada por Roberto Schwarz, mas por motivos diametralmente opostos: para Schwarz, o fracasso não é de fato “fracasso”, e sim um verdadeiro sucesso da burguesia nacional, que é parte da burguesia mundial, em encontrar seu espaço na ordem das coisas:

A nova etapa do capitalismo desmanchava a relação exclusiva com a metrópole, transformava os proprietários locais e administradores em classe dominante nacional, virtualmente parte da burguesia mundial em constituição, e conservava entretanto as antigas formas de exploração do trabalho, cuja redefinição moderna até hoje não se completou. Noutras palavras, a discrepância entre os “dois Brasis” não é produzida pela veia imitativa, como pensavam Sílvio (Romero) e muitos outros, nem marca um curto momento de transição. Ela foi o resultado duradouro da criação do Estado nacional sobre base de trabalho escravo, a qual por sua vez, com perdão da brevidade, decorria da Revolução Industrial inglesa e da conseqüente crise do antigo sistema colonial, quer dizer, *decorria da história contemporânea*. Assim, a má-formação brasileira, dita atrasada, manifesta a ordem da atualidade a mesmo título que o progresso dos países adiantados. Os “disparates” de Sílvio – na verdade as desarmonias ciclópicas do capitalismo mundial – não são desvios. Prendem-se à finalidade mesma do processo, que, na parte que coube ao Brasil, exige a reiteração do trabalho forçado ou semiforçado e a decorrente segregação cultural dos pobres. Com modificações, muito disso veio até os nossos dias. No momento o panorama parece estar mudando, devido a consumo e comunicação de massas, cujo efeito à primeira vista é antissegregador. São os novíssimos termos da opressão e expropriação cultural, pouco examinados por enquanto (2014, p. 98–99).¹⁴⁴

Mas há também outra forma importante de interpretação do tropicalismo que costuma ser muito mais favorável em relação ao valor crítico do movimento. Essa corrente, em que se destaca o livro *Alegoria, Alegria*, de Celso Favaretto (1979), aponta o gesto debochado e

¹⁴⁴ A primeira publicação desse texto é de 1986.

irônico da tropicália como ferramenta estética que produz um distanciamento necessário para o comentário crítico, o que faz com que o enquadramento do tropicalismo como “alienado” ou “reformista” não seja nada simples. Nessa leitura, a tropicália operaria criticamente infiltrando-se no território inimigo (hegemônico) e valendo-se de sua topografia sem nunca realmente fixar-se no meio dela – ou seja, sua adesão é apenas aparente, na forma do procedimento tático de Michel de Certeau que já foi debatido neste trabalho e que também possui semelhanças, em alguma medida, com a malandragem candidiana e a antropofagia oswaldiana.

Tudo bem. Mas e eu, Gustavo Matte, o que acho?

Minha resposta: estão todos certos, cada um na sua medida. Minha dificuldade, ao longo de toda esta Tese, em apontar uma ou outra das duas vertentes (Schwarz ou Favaretto) como a forma correta de interpretar o tropicalismo deve ter deixado clara a minha indecisão. Pudemos ver como o tropicalismo tentou agradar simultaneamente à esquerda e à direita no espectro político, chegando a julgar-se a salvo de ambas – e acabou gerando desconfiança nas duas. O excesso de fluidez, com sentido sempre dúbio e nunca realizando a mostra completa do verdadeiro rosto, ao mesmo tempo em que possibilita a infiltração também abre espaço para a prática descompromissada – e, de minha parte, embora tenda a concordar com Schwarz na visão de que isso seja “errado” (confortável e acomodado) do ponto de vista ético, não me vejo em condições de avaliar o quão poderosos podem ter sido seus efeitos do ponto de vista prático (isto é, sua capacidade de mobilizar uma relação crítica do receptor com a matéria artística e, portanto, produzir uma estética “revolucionária”), a não ser através de um estudo extensivo e extremamente detalhado da recepção de suas obras na história de nossa cultura.

Digo tudo isso pensando que há grande dose de acerto na leitura que Favaretto e outros (como Evelina Hoisel) fazem a respeito das qualidades desse período. Se levarmos em conta que um dos pontos fulcrais do tropicalismo era dar forma estética à questão da modernização e da industrialização cultural no Brasil, e se entendermos que os procedimentos técnicos e estéticos dessa indústria (objeto dos comentários tropicalistas desde José Agrippino) não são mais do que a sociedade capitalista buscando criar uma imagem ideal de si mesma enquanto se representa (como na ideia de “fábula” milton-santiana) – fazendo o espectador experimentar a apologia do sistema estabelecido, “que lhe oferta o fantasma de si próprio e o faz acreditar persuasivamente que o *mesmo* pode ser reproduzido no cotidiano de cada um” (HOISEL, 1980, p. 66) e encobre “o caos dos acontecimentos históricos e as coordenadas que regem a práxis social” (1980, p. 66) – então veremos que o tropicalismo, com seu gesto debochado e irônico, possui grande poder de oposição em relação a essa

mesma indústria, já que, no fim das contas, interfere justamente no lugar em que o processo de familiaridade e adesão do espectador à representação impede-o do “distanciamento necessário à adoção de uma práxis social” (p.66), ou seja: enquanto o discurso da indústria da cultura é um discurso despolitizado e a identificação a ele é acrítica, ironizá-lo não deixa de ser uma forma de produzir um distanciamento crítico e repolitizante, capaz de gerar comentários apurados com alguma destreza.

A forma alegórica, por ser indireta, talvez não possua a potência explícita da denúncia objetiva (“Seu comercial de TV não me engana” – Racionais MC’s, *Capítulo 4, Versículo 3*), mas pode também ser potente. De qualquer maneira, sinto que estou começando a enrolar a resposta, e lamento que a minha falta de responsabilidade em demonstrar uma opinião mais decidida possa parecer uma tentativa bastante malandra de ganhar de todos os lados.

(Talvez a frase acima tenha soado dúbida e com ar debochado, mas não foi a minha intenção. Justamente, esse é o problema com a ironia).

b) É possível afirmar que o fenômeno marginal-periférico está diretamente associado ao surgimento da internet? Isso faz dela uma tecnologia revolucionária?

Sim. E não.

Vamos por partes.

Como deve ter ficado claro em muitos momentos ao longo desta tese, as tecnologias digitais em geral foram essenciais para o estabelecimento de todo o circuito do hip-hop no Brasil, seja no espectro da produção (*softwares* de gravação, aparelhos caseiros como câmeras ou gravadores, *samples* etc.), na circulação (internet), no pós-processamento (*websites* de notícias, resenhas e críticas) ou na recepção (fóruns de debates on-line e espaços virtuais de encontro e articulação comunitária). Creio, inclusive, que a formação desse circuito – que, embora tenha nascido *offline*, acabou encontrando espaço importante de atuação e ampliação *online*, digitalizando-se progressivamente – tenha, por algumas facilidades próprias da comunicação possibilitada pela internet, fortalecido muito o modo de operação da cultura de atuação coletiva, que por seu turno também acaba extravasando a *web* e reforçando as mesmas práticas no cotidiano *offline* dos artistas e das comunidades, redimensionando a força e a importância dos espaços de debate e participação política mais tradicionais. O que quero dizer com isso é que ao mesmo tempo em que o fórum virtual ou o *website* funcionam como espaços de encontro ágil para pessoas com interesses em comum, a descoberta e valorização desse tipo de vivência nas plataformas *online* também pode, inversamente, acabar ampliando a consciência e a participação das populações envolvidas nos espaços tradicionais de reunião

offline, como assembleias de bairro, coletivos identitários ou até mesmo o bar, transformado em palco de performances artísticas e saraus de poesia. A “ágora virtual”, dessa forma, tenderia a fortalecer a noção de participação coletiva inclusive fora das redes, em reforço mútuo.

Mas daí a assumir que a internet seja “por natureza” uma tecnologia revolucionária, o passo é longo. O que aconteceu foi que o seu aparecimento abriu uma série de possibilidades de uso de interesse popular que, na medida do possível, foram efetivadas por uma parcela de nossa população também através do movimento hip-hop. Na tentativa de salvaguardar a proeminência da rua como espaço de encontro criativo em relação à internet, o rapper Emicida chegou a afirmar que nada de fato nasce na internet, mas que ela é apenas a vitrine do que já acontece na rua (BUZO, 2010, p. 263). De forma estrita, não creio que as coisas funcionem exatamente assim, já que, conforme argumentei brevemente acima, a amplitude da importância cultural adquirida pela internet tende a transformar inclusive nossas formas de entendimento e uso da rua, ou até, indo mais longe, as propriedades de nossas formações cognitivas. A internet não é um espaço “alheio” à rua: ela está na rua como está em todos os lugares, tendo em vista que é uma ferramenta cada vez mais importante em nossas formas de internalização e operação de sentidos do mundo. Tornou-se quase uma ferramenta mental que, querendo ou não, carregamos conosco aonde quer que formos – como, aliás, aconteceu com o livro, a televisão ou o rádio em épocas anteriores. Mas, por outro lado, reivindicar, como fez Emicida, uma separação entre os termos e favorecer a rua e a comunidade como habitat primeiro da inspiração e das vivências artísticas é uma forma de asseverar o vínculo do hip-hop com seu território social imediato, o que transparece nas criações dos artistas dessa geração de várias maneiras. O caráter de “cultura testemunhal” observável no hip-hop corresponde diretamente ao pensamento sobre a revolução digital, em que frequentemente se atribui a ela responsabilidades importantes na democratização da informação e dos pontos de vista. E, de fato, o hip-hop no Brasil se relaciona de maneira íntima com a conquista recente de um “espaço de reverberação social da fala” que antes não existia, e com a consequência de dar visibilidade a experiências não contempladas pelas mídias tradicionais. Isso (a vivência *in loco* das matérias apresentadas), por sua vez, reforça mais ainda a legitimidade testemunhal e denunciadora dos poemas e narrativas, como forma inclusive de aumentar a sensação de realismo dos textos.

Como diz Alejandro Reyes, “há uma enorme diferença entre políticas e ações que contemplam os pobres como *objetos de ajuda* e iniciativas dos próprios pobres como *sujeitos políticos* na contramão do sistema” (2013, p. 236). Na busca de fazer ver o mundo conforme

se apresenta aos próprios olhos e tentarem incluir sua voz nos discursos sobre o caráter nacional, a geração marginal-periférica abriu seu caminho com a ajuda crucial das então pouco desbravadas técnicas digitais domésticas, e o próprio Reyes, que conviveu bastante tempo com os escritores das periferias de Salvador e São Paulo durante sua pesquisa no Brasil, afirma que os escritores de diversas periferias em todo o país mantêm forte vínculo pela rede:

a maioria dos escritores mantém um ou mais *blogs*, que servem não só para compartilhar novas criações, mas, sobretudo, para criar vínculos políticos, sociais e literários, anunciando eventos, denunciando situações de repressão, violência e demais arbitrariedades, convocando a mobilizações, compartilhando conhecimento e, em geral, participando em um esforço coletivo por pensar a contemporaneidade a partir de uma visão crítica e engajada (REYES, 2013, p. 48).

De qualquer maneira, como “depoimento” e “testemunho” são palavras recorrentes na discussão sobre o trabalho dessa geração, acho plausível que a resposta à pergunta sobre a relação da internet com o movimento hip-hop venha também da boca dos próprios envolvidos. Abaixo, apresento um breve apanhado de afirmações úteis, somando-se a outras que já apareceram anteriormente no texto desta Tese, extraídas do livro de Alessandro Buzo *Hip-hop: dentro do movimento*:

Comecei no final dos anos 1980, com um grupo chamado *Esquadrão MCs*. Era tudo muito complicado, as gravações eram feitas em fitas K-7, para produzir era caro demais, não tinha gravadoras interessadas, só tínhamos a força de vontade como aliada, mas vencemos mais uma barreira. (...) Hoje temos acesso a tecnologias que facilitam tudo, temos ótimos artistas surgindo e mandando ver (entrevista com Japão em BUZO, 2010, p. 169 - 170).

Me lembro de juntar grana com o Serginho (VL – Cartel Central) para comprar a *The Source* e a *Rap Pages*, que eram as únicas revistas que chegavam pra gente, e nelas havia algumas matérias específicas sobre grafite art e também uma seção para o grafite, e assim tive algumas possibilidades de observar grandes nomes que publicavam seus trabalhos, pois naquele tempo não tinha internet, loja ou revistas específicas de fácil acesso, pois só algumas pessoas detinham a informação (entrevista com Bonga em BUZO, 2010, p. 245).

Nada nasce na internet além de boatos. A internet é apenas uma vitrine pra o que está sendo feito nos locais. Alguns grupos com uma musicalidade semelhante passaram a utilizar este veículo antes de outros, mas para expor o que já faziam nas ruas (entrevista com Emicida em BUZO, 2010, p. 263).

c) De que maneira a geração marginal-periférica participa disso que você chama uma “moderna tradição brasileira”?

Na forma de contestação, ruptura e, em alguma medida, revisão crítica. Mas é necessário problematizar a noção de “tradição” para responder a essa pergunta.

O que chamamos de tradição nas letras de um país diz geralmente respeito ao processo de institucionalização e sacralização do passado em uma série de obras que, por sua qualidade e importância baseada em critérios de inegável função política, devem funcionar como a memória de um povo e o modelo e baliza para julgar o valor dos trabalhos novos que forem surgindo no interior do sistema. Essa seleção, obviamente, é feita no campo aberto das disputas de poder e disparidades de forças entre grupos sociais em uma sociedade, o que faz com que essa “memória” e esse “modelo” tendam a representar a autoimagem das camadas poderosas e dirigentes, relegando ao esquecimento e ao desprestígio a vida cultural e a produção artística das classes subalternas – concedendo-lhes, quando muito, o direito de possuírem “folclore”.

Aqui entra outra questão: o “folclore”, que é como as classes dirigentes costumam classificar a cultura popular e sua tradição própria – geralmente formulada de um ponto de vista etnográfico a partir de intelectuais das próprias classes dirigentes –, é sempre apresentado com conotação mítica, mágica e capaz de produzir o reencantamento do mundo que foi perdido no processo de racionalização de nossa sociedade enquanto se modernizava. No folclore, a imagem que as elites produzem do povo é a de uma gente “atrasada”, pré-moderna e simpaticamente ingênua, como se também não houvessem sido integradas ao motor total do desenvolvimentismo que foi o grande processo sócio-político-econômico de nossa sociedade ao longo do século XX.

Ao longo desse processo de modernização, conforme camadas cada vez maiores da população passaram a participar da sociedade de mercado nacional e internacional, os objetos (inclusive simbólicos) da modernidade passaram a integrar o cotidiano de tal forma e com tal sedimentação que a ideia de modernidade como o valor “novo” em contraste com o “velho” da sociedade tradicional precisa ser repensada. A opinião de Renato Ortiz é a de que a modernidade industrial, ao se tornar cultura e possuir memória do próprio processo de consolidação, construiu em seu rastro sua tradição, uma “moderna tradição”¹⁴⁵. Isso também é

¹⁴⁵ Enquanto eu escrevia estas linhas, por exemplo, estava conectado ao *Youtube* ouvindo algumas faixas instrumentais e, de repente, no intervalo comercial entre os vídeos, uma propaganda da *Coca-cola* anunciou: “certeza que nossos pais dividiram uma *Coca-cola* nos tempos de namoro, mas o gás dessa *Coca-cola* aqui, ó, é pra gente que reinventou o amor”, com a imagem de um casal de jovens homoafetivos, e no meio de várias outras comparações entre a participação do refrigerante na vida das pessoas em épocas anteriores e hoje em dia,

verdade para a produção artística e, no caso específico da literatura brasileira, chega a compor uma sequência de obras que se referenciam entre si e se encadeiam em continuidade, numa relação íntima de nossas letras com a formação de uma sociedade industrial e uma cultura de mercado no Brasil, especialmente pela implantação do sistema de comunicação industrial que conecta todo o território e produz conteúdos em escala massiva. É a isso, à construção da continuidade e ampliação dessa relação, que chamo nesta Tese de uma “moderna tradição brasileira”, e que poderia ser exemplificada na “linha sucessória” que começa vagamente no gesto inaugural da antropofagia oswaldiana, busca ampliar-se durante os anos 1950 com a bossa-nova e a poesia concreta, consolida-se nos anos 1960 e 1970 com a tropicália e a marginália e torna-se hegemônica nos anos 1980 e 1990 com a “geração coca-cola” de Renato Russo.

Mas nenhum desses movimentos acima citados é representativo da experiência coletiva das classes subalternas no Brasil – ao menos não na forma do acesso às condições de produzir e difundir sua própria versão a respeito do processo de consolidação da “moderna tradição”. Mas a verdade é que se, no sistema das artes, estiveram sempre alijados de participar como *produtores*, pelo menos desde os anos 1970 nunca deixaram de ser integrados na condição de consumidores/receptores dos bens simbólicos da cultura de massas, o que deve ser levado em conta. Como sujeitos participantes da sociedade modernizada – e ponto culminante de todas as suas injustiças –, a passagem para o século XXI marca a primeira vez em que essa parcela majoritária da população brasileira, antes homogeneizada como um “receptor genérico” dos meios de comunicação tradicionais, encontra ferramentas que lhe garantam espaço de fala, prontamente usado na elaboração de uma expressão divergente, fora da chamada “linha evolutiva” de nossa canção popular ou da tradição consolidada (a conciliatória e cordial) de nossa cultura.

De certa maneira, portanto, o que esses artistas apresentam é um gesto de ruptura pela criação de parâmetros completamente novos para pensar o Brasil. Ao desfolclorizar o oprimido (ou seja, desfolclorizar-se a si próprios), falando com os pés firmes no terreno da modernidade perversa, não fabulosa, o que fazem é pôr em evidência uma nova forma de pensar a pobreza e o conflito de classes, sem a idealização do subúrbio ou da favela malandra que tende a fazer os extremos de nossa formação social conviverem pacificamente, e sim com o realismo cruel do cotidiano das *neofavelas*, as favelas do capitalismo global, arrastadas para

mostrando que, apesar das transformações comportamentais, o produto anunciado permanece como um elo que une diferentes épocas. Este é o link para assistir ao comercial na íntegra: <https://www.youtube.com/watch?v=t-OIKigMYWU>, acesso em 02.01.2020.

a total monetarização da vida mas escassas de meios e condições para consumir, em que moram os não-absorvidos no processo de modernização conservadora sem distribuição de renda ou qualquer justiça social do Brasil.

Por todos esses fatores, a tradição da “nossa” cultura talvez não lhes sirva como referência – tradição esta que, inclusive, foi feita também a partir de espólios das culturas marginalizadas¹⁴⁶, num processo concomitante de proibição e usurpação. Exceto, em alguma medida, pelo caso de *Cidade de Deus*, em que o diálogo com a forma naturalista e com o romance social mostra-se evidente, em nenhuma outra obra pertencente a essa geração que tenha sido analisada neste trabalho parece haver continuidade com a forma com que a tradição, especialmente em sua forma moderna, foi se estabelecendo no Brasil¹⁴⁷ – o que faz com que essa ruptura possa ser vista, ao mesmo tempo, como mais que mera ruptura, mas um verdadeiro caminho paralelo que pouco ou nada partilha com o caminho oficial¹⁴⁸.

Porém, seja como for, há também um aspecto de continuidade, já que o processo do estabelecimento do hip-hop como movimento integra e acompanha a transformação das formas comunicacionais modernas exatamente no momento em que as mídias domésticas principais vão deixando de ser a televisão ou o rádio e tornam-se a internet e os aparelhos digitais, aproveitando essa transformação e continuando um processo anterior de aposta na apropriação subversiva das técnicas – que já era um desejo em Oswald mas uma realidade no tropicalismo e, principalmente, na marginália. Nesse sentido, é possível apontar a manifestação explícita de Ferréz, no seu *Terrorismo literário* (2005), quando insere a literatura marginal-periférica num contínuo progresso, afirmando que “o mimeógrafo foi útil, mas a guerra é maior agora” (p. 12). Que guerra é essa? Não mais exclusivamente contra o conservadorismo comportamental, mas especialmente contra o colonialismo interno e contra os grandes meios de comunicação que “estão aí, com mais de 50% de anunciantes por edição, bancando a ilusão que você terá que ter em sua mente” (p. 12). De qualquer maneira, são guerras diferentes, mas enfrentadas por ao menos um procedimento parecido: a busca de contornar o monopólio industrial da fala por métodos caseiros disponíveis para a produção e difusão de conteúdo.

Em sua linguagem, que se manifesta sempre combativamente e com uma contundência bem informada, inegociável e nada hesitante, os artistas dessa geração integram, assim, um

¹⁴⁶ E segue sendo: “enquanto estamos limitados a falar: ‘morô, mano, tá ligado?’, os boys estão aí, tirando onda e tendo acesso a tudo o que pertence a eles, e como sobremesa comendo tudo o que é nosso.” (entrevista com Celso Athayde em BUZO, 2010, p. 143)

¹⁴⁷ E quem sabe poderíamos atribuir aos *Racionais MCs* também o rótulo de “canção naturalista”?

¹⁴⁸ Embora deva-se dizer que é possível encontrar nos marginais periféricos a presença de uma memória forte de antepassados como Lima Barreto e Carolina Maria de Jesus.

movimento amplo de reproposição dos códigos e coordenadas de nossa cultura conformada pela tradição do acordo e do apaziguamento social, interferindo decisivamente em nossa experiência sobre nós mesmos enquanto povo “uno e encantador” (Caetano Veloso). O efeito emparelha-se com o pensamento de Jacques Rancière na *Partilha do sensível*, quando diz que

a política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem ‘ficções’, isto é, rearranjos *materiais* dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer. (...) Os enunciados políticos ou literários fazem efeito no real. Definem modelos de palavra ou de ação, mas também regimes de intensidade sensível. Traçam mapas do visível, trajetórias entre o visível e o dizível, relações entre modos do ser, modos do fazer e modos do dizer (2009, p. 59).

Essa é a forma de participação dos marginais periféricos em nossa moderna tradição, traçando um novo mapa para os seus sentidos, visibilidades e modos de ser e dizer (ao mesmo tempo, e não por acaso, que a internet fazia algo parecido em nosso dia-a-dia em relação às mídias tradicionais), em guerra declarada contra a grande indústria de significação que produz cotidianamente a fábula, “a ilusão que você terá que ter em sua mente” (Ferréz), e que são os próprios instrumentos que deram sentido e existência a gerações anteriores do “modernismo da mídia” no Brasil.

d) Por que a antropofagia, que foi celebrada por importantes artistas brasileiros desde os anos 1950, não parece servir como procedimento à geração do início do século XXI?

Basicamente, porque prevê um tipo de convivência que é retratada como impossível pelos artistas marginais periféricos. Mas, outra vez, vamos um pouco mais fundo nesta resposta:

Em um país que, como todo o “Novo Mundo”, nasceu do processo de expansão das fronteiras da Europa (que não é um processo exógeno, “vindo de fora”, mas a própria forma na qual países como o Brasil passam a existir, ou seja: a partir de dentro da mundialização europeia), a ideia inaugural de si passará sempre pelo resgate da imagem do encontro cultural entre invasores e nativos. Temos, aí, duas coisas importantes para pensar a antropofagia oswaldiana como gesto perifericamente moderno: a primeira é que o descobrimento da América pelos europeus pode ser entendido como um dos eventos inaugurais da modernidade, estabelecendo os primeiros momentos da formação de uma sociedade (e um mercado) global pelo colonialismo; a segunda é que o estabelecimento da modernidade, em seu processo

intrínseco de expansão imperial, é acompanhado da violência dos processos de invasão e extermínio de outros modos de vida¹⁴⁹, a que (a essa interação cultural violenta) a antropofagia busca criar uma alternativa¹⁵⁰.

De qualquer forma, mesmo que um país como o Brasil seja uma consequência da própria modernidade, a ideia de modernidade como “estágio avançado de desenvolvimento econômico” (com, obviamente, suas contrapartidas técnicas, sociais e culturais), finalidade última da história que deveria ser perseguida e finalmente atingida pelas sociedades periféricas, prevaleceu operante (e protagonista) nos discursos artísticos e políticos brasileiros, na forma de um verdadeiro projeto de desenvolvimento nacional em busca de “atingir a modernidade”. Novamente Renato Ortiz:

a ideia que dominou nossa imaginação sempre se associou à necessidade concreta de se construir uma moderna sociedade brasileira. Modernismo, modernidade e modernização são para nós termos intercambiáveis, pois dizem respeito a uma situação que ainda não havia se realizado de fato. No entanto, esse “modernismo” possui uma história, e se no início do século ainda é uma “ideia fora do lugar”, ao longo dos anos ele se ajusta à sociedade que se desenvolve (ORTIZ, 2001, p. 209).

Ortiz está falando da natureza específica do modernismo no Brasil, com seu caráter utópico, caracterizado essencialmente por dispor de um estado de espírito incongruente com o espaço social em que ocorre, enquanto na Europa esse ajuste (pensamento/realidade) é mais evidente. No entanto, à medida que a sociedade brasileira se desenvolve e o projeto de modernização é instaurado e consolidado, o que antes era “utopia” torna-se “ideologia”, buscando garantir a própria hegemonia e reforçar a ordem estabelecida (ORTIZ, 2001, p. 209). Enquanto, nas primeiras décadas do século XX, o modernismo europeu tinha um aspecto explosivo e/ou de ruptura em relação à modernidade, no Brasil ainda nos faltava a própria modernidade (entendida, aqui, como progresso técnico, racionalização e desenvolvimento econômico). A antropofagia oswaldiana aparece nesse momento crucial, estabelecendo um espectro complexo de proposições: projetar a modernização nacional e ao

¹⁴⁹ Uma reflexão interessante a respeito da importância do encontro (e dominação) cultural para o estabelecimento de uma sociedade moderna (única e global) pode ser verificado no seguinte excerto de Renato Ortiz: “(a modernidade) difere das antigas concepções de mundo. (...) Suas universalidades integram, dentro de um mesmo sistema interpretativo, sociedade, indivíduo e natureza. Elas se definiam a partir de suas centralidades. O que se encontrava ‘fora’ de suas fronteiras não fazia ontologicamente parte do ‘mundo’. As sociedades, na sua inteligibilidade, se separavam umas das outras. Ao se expandir, a modernidade-mundo corrói, no seu âmago, a especificidade dos universos culturais. As tradições locais já não mais serão a fonte privilegiada de legitimidade. Elas irão traduzir, resignificar os novos valores”. (2000, p. 52-53)

¹⁵⁰ Tanto, como já tentei argumentar, pela digestão crítica das referências do dominador; quanto pelo processo reverso, quando o colonizado, após ter interferido e rearranjado o código do dominador, devolve-o à circulação para que seja reintegrado por este, de maneira a proporcionar-lhe o estranhamento de uma imagem distorcida de si mesmo escarnecendo de suas pretensões de pureza.

mesmo tempo comentar, criticamente, a cultura europeia, cansada e desencontrada do sentido moderno, que o Brasil poderia, também ao mesmo tempo, devolver, realizar e até superar. Ou, nas palavras de Roberto Schwarz: aproveitar “o progresso material moderno para saltar da sociedade pré-burguesa diretamente ao paraíso” (2014, p. 90).

A simpatia de Roberto Schwarz pelo modernismo oswaldiano (que ele considera um modernismo crítico) e sua pouca simpatia em relação às gerações futuras, que ele chamou de “modernistas da mídia”, parece ter origem justamente na constatação da perda do sentido utópico e inclinação a um sentido ideológico pelos novos artistas, o que fica muito evidente na leitura que o crítico faz a respeito do tropicalismo, já mencionada no desenrolar desta Tese. Em tal raciocínio, conforme o projeto de modernização transforma-se, mesmo que desfigurado, em realidade, a produção artística de caráter “modernista/vanguardista” deixa de ter impulsos transformadores e torna-se, ainda que não aparentemente, “conservadora”. Se eu concordo ou não com esse ponto de vista é algo que já tentei debater no tópico “a” deste capítulo. Mas há aqui um aspecto em aberto para o qual sinto necessidade de voltar a atenção antes de prosseguirmos.

Evelina Hoisel, numa passagem sobre *Panamerica*, de José Agrippino de Paula, afirma que ele apresenta um “*texto multinacional*, que assume a perspectiva industrial, tecnológica e hiperbólica do universo das multinacionais” (HOISEL, 1980, p. 152). Quando leio e releio esse fragmento, julgo encontrar nele uma imprecisão: pois será que “multinacional” é realmente o termo correto para pensarmos o livro? Será mesmo que *Panamerica* ainda tem algo a ver com a ideia de “nação”? Na minha opinião, o livro de José Agrippino apresenta uma imersão absolutamente total no potencial desterritorializante da cultura de massas, diferindo do tropicalismo musical – já que este, sim, tende a ter aspecto “multinacional”, no sentido de que usa o elemento “estrangeiro” em diálogo com o “nosso”, no fim das contas reafirmando a nação em seu sentido unitário; ou seja: tenta, de alguma maneira, engendrar uma articulação entre várias esferas que, no entanto, são tidas como distintas (*multi*). Em última análise, o tropicalismo é como um olhar para a integração dos fenômenos pop e dos meios de massa *na* cultura brasileira. *Panamerica*, por outro lado, não parece apresentar intenções de debater o Brasil ou qualquer outra nação que seja, mas sim a cultura de massas e a modernidade industrial em seu próprio âmago. E qual seria esse âmago? Ora, justamente seu caráter *supranacional*, sem território, sem nacionalidade, sem lugar: um “não-lugar”.

O termo não-lugar foi cunhado pelo antropólogo francês Marc Augé para definir alguns espaços típicos da modernidade, como os hipermercados ou os aeroportos, em que a

racionalização total e a organização objetiva das funcionalidades operam em detrimento das relações interpessoais, que no fim das contas são justamente o que dá identidade ao espaço (um “lugar” é uma fração de espaço construída por práticas intersubjetivas, que lhe atribuem sentido coletivo). Renato Ortiz define assim os não-lugares de Augé:

contrariamente aos “lugares”, carregados de significado relacional e identitário, o espaço desterritorializado “se esvazia” de seus conteúdos particulares. Os *free-shops* nos aeroportos, as cidades turísticas (Acapulco, Aruba), os hotéis internacionais parecem constituir uma espécie de “não-lugares”, locais anônimos, serializados, capazes de acolher qualquer transeunte, independentemente de sua idiossincrasia. Espaço que se realiza enquanto sistema de relações funcionais, circuito no qual o indivíduo se move. (...) Espaço impessoal, no qual o indivíduo se transforma em usuário, isto é, em alguém capaz de decodificar a inteligibilidade funcional da malha que o envolve (ORTIZ, 2000, p. 105 - 106).

Ora, ao ler uma definição como essa, algo bastante evidente me salta à mente: pois não é exatamente um procedimento parecido o que faz José Agrippino de Paula em seu *Panamerica*? Seria exagero dizer que *Panamerica* é um livro que funciona como um aeroporto, um *shopping center*, enfim, um “não-lugar” em que qualquer indivíduo de qualquer ponto da modernidade mundial poderia transitar tranquilamente, apenas seguindo as coordenadas serializadas que seu universo fornece? Até agora, em minhas leituras, não encontrei nada no livro de José Agrippino que me faça crer no contrário. Seu texto, no fim das contas, apresenta um universo completamente fora da dependência com qualquer realidade “local”, brasileira ou outra, aderindo, como diz Caetano Veloso, sem mediações ao drama atual do mundo e com uma radicalidade que ainda não foi alcançada (VELOSO, 2001, p. 9). Seu “eu” “fragmentário e não-subjetivo” “boia lúcido e sem afeto num *mundo rico de variedade e intensidade mas desprovido de sentido*” (VELOSO, 2001, p. 6, grifos meus), de uma maneira tão extrema que “pareceria não ser possível no tão pré-moderno e tão cordial Brasil de metade dos 60” (2001, p. 6), terminando por ser um livro “radicalmente impermeável a qualquer disfarce do humanismo ou do espírito brasileiro” (p. 6-7, grifo meu).

A relação com o território no trabalho dos artistas da geração marginal periférica é exatamente a oposta, na forma de autor “narrativamente comprometido com o local de sua fala, que se torna porosa e, portanto, excessivamente receptiva da dicção local, como se o autor dividisse a autoria da obra com o território da ação” (LITERATURA MARGINAL, acesso em 19.08.2019). Mesmo que o bairro Cidade de Deus tenha sido planejado racionalmente e construído antes (quase antes, sejamos corretos) de ser habitado, a maneira como aparece no livro de Paulo Lins valoriza formas de trânsito enviesadas, repletas de vielas e becos, sem o trânsito livre (tão livre que chega a ser quase total) observado no livro de

Agrippino de Paula. Na favela, transitam aqueles que conhecem subjetivamente o lugar e são capazes de entender seu sentido íntimo¹⁵¹, sendo que as referências espaciais insistentemente repetidas no livro (os apês, a rua do meio, a rua do braço direito do rio etc. etc.) são coordenadas vazias para quem é de fora e não é participa da conformação do espaço pela *convivência*. A favela Cidade de Deus é um espaço tão marcado pelo encerramento em si mesmo e pela inacessibilidade aos “de fora” que até hoje, em janeiro de 2020, o Google Maps não disponibiliza imagens no modo *street view* de suas ruas. Como cantariam os Racionais MCs: “só quem é de lá sabe o que acontece” (em *Pânico na Zona Sul*).

Mas sinto que estou perdendo a linha do raciocínio. Aonde quero chegar com tudo isso é no argumento de que esse caráter “hiperlocalizado” da fala desses artistas, tornando a cultura local impermeabilizada às pressões globais, caracteriza um procedimento distinto do leque possibilitado pela *tática* antropofágica, pois a hiperlocalização exige a percepção e construção de um espaço próprio de atuação que define limites para diferenciar-se e defender-se da opressão de fora. A cultura do hip-hop, como discuti neste trabalho, é *estratégica*, não pode pretender infiltrar-se despercebidamente no território inimigo e desarticulá-lo a partir de lá. “É um caso bem novo e interessante de autoria que por se querer hiperlocalizada traz em sua construção mesma uma das estratégias mais usadas pelas culturas locais em tempos de globalização” (LITERATURA MARGINAL, acesso em 19.08.2019): o “eu-coletivo” local, que assim procede para se proteger da forma descaracterizante e desterritorializante da cultura industrial supranacional.

No processo de globalização, a cultura dominante, que traz em si a formação racionalizada da modernidade, possui o poder de uniformizar e totalizar. Já a cultura dominada, por mais que encontre sua penetração na curiosidade estrangeira, constará sempre como uma opção exótica dentre muitas outras (como a cozinha étnica indiana, tailandesa, mexicana, chinesa etc.). Não acredito que, em algum país do mundo, o *fast food* norte-americano seja considerado comida étnica ou exótica, já que passa a ser incorporado, na verdade, como um verdadeiro valor da modernidade, que tende a se mundializar.

Em sua tentativa de resistir a essa totalização, os artistas marginais periféricos acabam operando um gesto duplo: opor-se à globalização enquanto enfraquecimento de sua identidade

¹⁵¹ Talvez o trânsito da polícia na favela seja uma exceção, pela objetividade própria do tipo de seu trabalho, mas o fato é que mesmo os policiais no livro de alguma maneira parecem também viver a favela como um lugar de afetos e (sobretudo) desafetos, encontros e (sobretudo) desencontros. Conforme o tráfico de drogas vai se estabelecendo, a operacionalização racional do espaço vai ganhando proeminência (é justamente isso a *neofavela* de que fala Paulo Lins); mas nunca deixa de ser, no fim das contas, o lugar em que os moradores convivem e partilham intersubjetivamente, com bailes, com samba, com brincadeiras infantis, com namoros, crimes passionais e esperanças – enfim, com todo um modo de ser específico.

e memória local, resistindo à massificação da cultura que acaba por lhes engolir; mas fortalecer laços identitários *internacionais* (*inter*, pela reinclusão da troca minimamente parelha entre os locais, que não deixam de ter traços próprios) com outras comunidades de todo o mundo que partilham a história comum de terem sido despossuídas e vitimadas pela voracidade da modernização capitalista. A ideia antropofágica de deglutição do “outro” (geralmente definido como o estrangeiro em termos de nacionalidade), ainda que subversiva, é aqui substituída por uma redefinição completa dos processos de identificação e alteridade – que, usufruindo das possibilidades comunicativas trazidas pela própria modernidade, deixam de ter aspecto nacional e adquirem aspecto de classe: a relação com o estrangeiro não é antropofágica, pois, ao mesmo tempo que tenta se impermeabilizar em relação ao discurso do opressor (que pode ter matriz estrangeira, mas também nacional, ou no limite isso já nem se distingue com tanta clareza), sua aproximação com populações de outros países não é exatamente uma aproximação com o “outro”, pois são parcelas dessas populações vistas como integrantes da mesma luta e ajudantes na construção do mesmo espaço internacional de resistência: são uma parte de “si”, um “eu-coletivo” global para o qual o artista busca apreender o aspecto local.

No fim das contas, ao tornar-se uma forma *ideológica* representativa do pensamento modernista aliado ao estabelecimento dos meios de massa, redundando geralmente em um multiculturalismo a serviço do Estado Nação e das elites nacionais, desobrigando-as de seus compromissos históricos, a antropofagia oswaldiana relida pelos tropicalistas ingressou (talvez não com esse nome, mas como procedimento) na própria indústria de massas, e acabou, nas décadas seguintes, virando uma forma de ecletismo passivo e descompromissado, comercial e sem grandes operações de sentido. A *utopia* da transformação perdeu a sede de si própria e conformou-se à ordem das coisas. Os artistas marginais periféricos, exigindo clareza e objetividade maiores de posicionamento em relação aos descompassos do Brasil, emergindo no cenário cultural em proporção e caráter demográfico, devolveram algum sentido utópico, de projeto de transformação, à nossa cultura: brasileira, mundial e moderna – “por uma outra globalização, do pensamento único à consciência universal”.

Talvez as complexidades políticas que estamos vivendo agora, nas quais as remodelações da cultura produzidas pelas mídias digitais acabam cumprindo papel decisivo, sejam justamente o sintoma de esgotamento e derrocada desse momento que gerou grande esperança de transformações sociais e políticas definitivas que, no entanto, parecem estar sendo revertidas em velocidade estonteante. Mas é cedo para afirmar, e é muito importante tentar não pensar pelo medo e o susto. Espelhando-me nos marginais periféricos, tendo a crer

que a produção de resistência exige alguma frieza e conquista de espaços próprios que garantam a continuidade de nossos projetos. Isso será essencial para entendermos os rumos que acabamos tomando e como, outra vez, se for o que quisermos e decidirmos, tentar devolver o sentido humanista à cansada cultura mundial, que se encontra assustada e invadida por séries diárias de pensamentos suicidas.

Abdicaremos da modernidade? Ou buscaremos enfim realizá-la em seus potenciais humanistas? Pela via revolucionária? Reformista?

A produção artística e intelectual não escapa e não escapará da necessidade de esclarecer esses pontos.

Abro a mesa para novas perguntas.

REFERÊNCIAS

ACHUGAR, Hugo. Direitos de memória, sobre independências e estados-nação na América Latina. In: ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

AGUILAR, Gonzalo. Antimoda. Disponível em <http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/antimoda-2>, acesso em 16/10/2019.

ANDRADE, Oswald. *Poesias reunidas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ARAUJO, André Corrêa da Silva de. *Mídia e Literatura: o uso dos nomes próprios como metalinguagem crítica dos meios de comunicação*. Trabalho de Conclusão de Curso (graduação em Comunicação Social – Jornalismo) – Departamento de Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

ARÊAS, Vilma. Errando nas esquinas da Cidade de Deus. In: LINS, Paulo. (1997) *Cidade de Deus*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 573-589.

BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota d'Água*. São Paulo: Círculo do Livro, 1975 (ano de *copyright*).

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BUZO, Alessandro. *Hip-hop: dentro do movimento*. Coleção Tramas Urbanas. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.

CANDIDO, Antonio. Dialética da Malandragem: caracterização das Memórias de um Sargento de Milícias. *Revista do Instituto de estudos brasileiros*, São Paulo, USP, nº 8, pp. 67-89, 1970

_____. Literatura e subdesenvolvimento. In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

CARRETERO, Mario. *Construtivismo e Educação*. 2ª ed. Porto Alegre: Artmed, 2002.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada* (4ª ed). São Paulo: Ática, 2006.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1998.

CHACAL. *Tudo (e mais um pouco)*: poesia reunida (1971 – 2016). São Paulo: Editora 34, 2016.

CINEASTA Sganzerla fala de Jimi Hendrix, disponível em <http://taratitaragua.blogspot.com/2016/06/cineasta-rogerio-sganzerla-fala-de-jimi.html>, acesso em 14/10/2019)

COHN, Sergio (org.). *Nuvem Cigana: poesia e delírio no Rio dos anos 70*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2007.

COMPAGNON, Antoine. Exaustão: pós-modernismo e palinódia. In.: COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: editora UFMG, 2010.

CULTURA de bacilos. Artigo de Barbara Gancia. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff1603200703.htm> (acesso em 08/10/2019).

DESAPARECEU a perspectiva de um progresso que torne o país decente. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1108200707.htm> (acesso em 28/01/2017)

DIMIC, Milan V. Polysystem Theory. In: MAKARYK, Irena R. (org). *Encyclopedia of contemporary literary theory: approaches, scholars, terms*. Toronto: University of Toronto Press Incorporated, pp. 151-154, 1993.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem studies. *Poetics Today*, Duke University Press, vol. 11, nº 1, 1990.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria* (4ª ed.). Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

FERRÉZ. *Capão Pecado*. São Paulo: Labortexto Editorial, 2000.

_____ (org.). *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

_____. *Manual prático do ódio*. São Paulo: Planeta, 2014.

GARCIA, Walter. Ouvindo Racionais MC's. *Teresa revista de Literatura Brasileira*. São Paulo, p. 166-180, 2004.

GIL, Gilberto. *Gilberto Gil*. Polygram/Fontana/Philips, 1968 (LP).

_____, Gilberto. *Gilberto Gil*. Philips, 1969 (LP).

GUMBRECHT, Hans Ulrich. História da literatura: fragmento de uma totalidade desaparecida? In: OLINTO, Heidrun Krieger (Org.) *Histórias de literatura: as novas teorias alemãs*. São Paulo: Ática, 1996.

HOISEL, Evelina. *Supercaos: os estilhaços da cultura em PanAmerica e Nações Unidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1980.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

_____. Apresentação da coleção Tramas Urbanas. In: REYES, Alejandro. *Vozes dos porões: a literatura periférica/marginal do Brasil*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013, p. 7.

IDENTIFISIGNIFICADOS: é proibido proibir. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/identifisignificados/e-proibido-proibir/discurso-de-caetano> (acesso em 24/08/2019).

LANDOWSKI, Eric. *Presenças do outro*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. São Paulo: Editora 34, 2010.

LIMA, Marisa Alvarez. *Marginália: arte e cultura “na idade da pedrada”*. Salamandra: Rio de Janeiro, 1996.

LINS, Paulo. (1997) *Cidade de Deus*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007

LITERATURA MARGINAL. Disponível em:

<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/literatura-marginal/> (acesso em 19/08/2019)

MANIFESTOS BRASILEIROS III. Manifesto Música nova de 1963. Disponível em:

<https://www.latinoamerica-musica.net/historia/manifestos/3-po.html> (acesso em 22/05/2018).

Publicação original: Em: Invenção. Revista de Arte de Vanguarda, ano 2, Nº 3, junho 1963.

MATTE, Gustavo. Deixai toda esperança, ó vós que entraís (posfácio). In.: LABES, Marcelo. *Enclave*. São Paulo: Patuá, 2017.

MENSATO, Joice. “*Meu nome agora é Zé Pequeno*”: apelidos e posições-sujeito.

Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

MONSIVÁIS, Carlos. A cafonice. *Revista Serrote*, número 29, julho/2018, pp. 115-135.

NOTÍCIAS de uma guerra particular. [Filme-vídeo]. Direção: Kátia Lund e João Moreira Salles, Produção: Raquel Freire Zangrandi e Mara Oliveira. Rio de Janeiro: VídeoFilmes, 1999.

O BANDIDO da Luz Vermelha. Direção: Rogério Sganzerla, Produção: José Alberto Reis, José da Costa Cordeiro e Rogério Sganzerla. São Paulo (BR): Urânio Filmes, 1968.

OLINTO, Heidrun Krieger. Voracidade e velocidade: historiografia literária sob o signo da contingência. In: MOREIRA, Maria Eunice (Org.). *Histórias da literatura: teorias, temas e autores*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003.

OLIVEIRA, Acauam Silvério de. *O Evangelho marginal dos Racionais MC's* (prefácio). In.: RACIONAIS MC'S. *Sobrevivendo no Inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

OLIVEIRA, Rejane Pivetta de. Literatura Marginal: questionamentos à teoria literária. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v.15, n.2 - Especial, p. 31-39, jul./dez. 2011.

O MAPA DOS ASSASSINATOS NO BRASIL NOS ÚLTIMOS TRINTA ANOS.

Disponível em: <https://exame.abril.com.br/brasil/o-mapa-dos-assassinatos-no-brasil-nos-ultimos-30-anos/> (acesso em 07/12/2017).

O QUE é 1daSul??? <<http://ferrez.blogspot.com.br/2005/06/o-que-1dasul.html>>, acesso em 22/11/2019.

ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

_____. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2001.

_____. *Um outro território: ensaios sobre a mundialização*. Olho D'Água: São Paulo, 2005.

_____. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

OTSUKA, Edu Teruki. Espírito Rixoso: para uma reinterpretação das *Memórias de um sargento de milícias*. *Revista do Instituto de estudos brasileiros*, São Paulo, USP, nº44, p. 105-124, 2007.

PAULA, José Agrippino de. *Panamérica*. São Paulo: Editora Papagaio, 2001.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. La antropofagia como actitud: en las vanguardias, en el tropicalismo y en la literatura periférica. *Cuadernos de Literatura*, vol. XVIII, núm. 35, enero-junio, 2014, pp. 132-149 Pontificia Universidad Javeriana Bogotá, Colombia

PERSEGUIDO pela PM nos anos 90, Consciência Humana volta com novo CD. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/node/12640/> (acesso em 04/10/2019).

RACIONAIS MC'S. *Holocausto urbano*. RDS Fonográfica / Zimbabwe Records, 1990 (CD).

_____. *Escolha seu caminho*. RDS Fonográfica / Zimbabwe Records, 1992 (CD).

_____. *Raio X do Brasil*. Zimbabwe Records, 1993 (LP).

_____. *Sobrevivendo no Inferno*. Cosa Nostra Fonográfica / Zambia, 1998 (CD).

_____. *Nada como um dia após o outro dia*, Cosa Nostra / Zambia, 2002 (2 CDS).

_____. *Cores & valores*. Cosa Nostra / Boogie Naípe, 2014 (CD).

RACIONAIS MC'S, reportagem por Marcelo Rezende. Disponível em:
<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq231203.htm> (acesso em 10/12/2017).

REYES, Alejandro. *Vozes dos porões: a literatura periférica/marginal do Brasil*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.

RIDENTI, Marcelo. Artistas e intelectuais no Brasil pós 1960. *Tempo Social* – revista de sociologia da USP, v. 17, n. 1, junho, 2005, pp. 81-110.

ROCHA, João César de Castro. A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: a “dialética da marginalidade”. *Letras*, Santa Maria, UFSM, nº 32, pp. 23-70, 2006.

SALOMÃO, Waly. Me segura qu’eu vou dar um troço [1972]. In.: SALOMÃO, Waly. *Poesia Total*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 9-106.

SANTIAGO, Silivano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. (2ª ed.) Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 146 – 163.

_____. O cosmopolitismo do pobre. In.: SANTIAGO, Silivano. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. São Paulo: Editora Record, 2000.

SCHMIDT, Siegfried J. Sobre a escrita de histórias da literatura: observações de um ponto de vista construtivista. In: OLINTO, Heidrun Krieger (Org.) *Histórias de literatura: as novas teorias alemãs*. São Paulo: Ática, 1996.

SCHWARZ, Roberto. Pressupostos, salvo engano, de “Dialética da malandragem”. In: SCHWARZ, Roberto. *Que horas são? Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, pp. 129-155.

_____. Cidade de Deus (ou: uma aventura artística incomum). In: LINS, Paulo. (1997) *Cidade de Deus*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 563-572.

_____. Na periferia do capitalismo. In.: SCHWARZ, Roberto. *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. Por que “ideias fora do lugar”? In.: SCHWARZ, Roberto. *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. Verdade Tropical: um percurso de nosso tempo. In.: SCHWARZ, Roberto. *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. Nacional por subtração. In.: SCHWARZ, Roberto. *As ideias fora do lugar: ensaios selecionados*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.

SGANZERLA sobre Hendrix, disponível em <http://materialmaterial.blogspot.com/2011/09/ensaio-sganzerla-sobre-hendrix.html>, acesso em 14/10/2019).

SUSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

VÁRIOS artistas. *Tropicália ou Panis et Circencis*. Philips, 1968 (LP).

VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso*. Polygram/Philips, 1968 (LP).

_____, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. Prefácio da 3ª edição (prefácio). In.: PAULA, José Agrippino de. *Panamérica*. São Paulo: Editora Papagaio, 2001.

WHAT IS MEDIA ECOLOGY? Disponível em: <http://www.media-ecology.org/about-us/#3> (acesso em 08/01/2018).

ANEXOS

Anexo I

 **[Redacted]** · Professor de História at E.E. Eng° Argeo Pinto Dias
Deveria ser o 1°
Like · Reply ·  2 · Dec 30, 2013 2:45pm

 **[Redacted]** Works at ADC Telecommunications
O disco mais importante da história do Brasil...Mudou tudo...
Like · Reply ·  2 · Mar 23, 2014 8:59am

 **[Redacted]**
Pq nem toda lista é perfeita...
Like · Reply ·  2 · Apr 15, 2015 3:17pm

 **[Redacted]** · Técnico de Transporte at Brasil Insurance
Pq nem todo brasileiro tem cultura...
Like · Reply · Oct 23, 2015 1:31pm

 **[Redacted]**
Cultura minha querida, tem de sobra nessa lista. Transa de Caetano, uma obra prima que expressa a angustia de quando o mesmo estava exilado. CS&NZ, uma das últimas coisas boas que surgiram na música brasileira em anos. Novos Baianos, Milton, Jorge Ben..... isso sim é qualidade musical! Não esse lixo que prega apologia ao crime e racismo. Mas é aquela coisa, tem público pra tudo nos dias de hj e esse tipo de música deve servir perfeitamente à pessoas vazias e obsecadas por selfies!
Like · Reply · Oct 23, 2015 5:01pm

 **[Redacted]** · Beilém
importantíssimo!
Like · Reply · Sep 6, 2015 6:00am

Melhores de 2011: músicas nacionais

Melhores de 2011: discos internacionais

Melhores de 2011: discos nacionais

MAIS LISTAS

Moselle é Shootherapy! ⓘ



Capodarte, exclusiva e única.
saiba mais em:
www.moselle.com.br

O Professor das Estrelas



Um método Estranho mas Eficiente Aprenda Inglês em 4 meses.
www.inglesdojerry.com.br

FOTOS & VÍDEOS



1 Comentários sobre o disco *Sobrevivendo no Inferno*, dos Racionais MCs, no site da revista *Rolling Stone Brasil*

Anexo II

