

■ Contraponto Brown Sugar⁶⁴

.....André Gardel

Em entrevista ao jornal *O Globo*, Caetano Veloso nos conta que Chico Buarque, ao ler *Verdade Tropical* (VELOSO, 1997), considerou injustas as reflexões presentes no livro sobre o trabalho de Augusto Boal no período do Tropicalismo. Caetano se justifica dizendo que apenas “quis relatar os desencontros entre as ambições tropicalistas e os artistas de esquerda”, e que o criador do Teatro do Oprimido era “um expoente máximo dessa corrente” à época. Mas aponta na obra de Boal a realização do verdadeiro marco histórico de modernização do teatro brasileiro, o espetáculo *Zumbi*, mesmo que *O rei da vela* tenha sido mais decisivo para os tropicalistas. E, para reparar ainda mais as más interpretações suscitadas, sublinha o fato de que o teatrólogo não seguiu o caminho da TV, “como fizeram todos os seus companheiros de arte engajada”. Fechando seu discurso com um símile de natureza tipicamente tropicalista, diz que Boal “agiu como os Racionais MC’s. Mas com naturalidade. É um atestado de grandeza”⁶⁵.

A grandeza reside no fato de ter agido como os Racionais, negando qualquer negociação com o *sistema*; no entanto, guardando uma qualidade diferente da dos *rappers*⁶⁶ paulistas: *naturalidade*... A radicalidade política *forçada* dos Racionais contrastou, segundo Caetano, com “o orgulho cultural sensualizado”⁶⁷ que Carlinhos Brown, descendente mais profícuo da linhagem tropicalista, mostrou ao

64 “Brown Sugar”, nome de um rock dos Rolling Stones e expressão que significa *açúcar marrom*, uma gíria usada para se referir à droga heroína.

65 Entrevista de Caetano Veloso concedida a Antonio Carlos Miguel no jornal *Globo on – Diversão* em 1999.

66 Rapper: intérprete de *rap*, expressão que é uma sigla para *rhythm* (ritmo) and (e) *poetry* (poesia). Trata-se de um gênero de música afro-americana dos anos 80 e 90 no qual a letra é declamada com acompanhamento musical rítmico muito marcado. Surgida originariamente entre os discotecários de *reggae* jamaicanos dos anos 60, posteriormente veio a se tornar um gênero musical representativo da cultura dos guetos de maioria negra de alguns bairros pobres de Nova York. Junto com o *break* (dança de rua cheia de movimentos quebrados) e o *graffite* (arte plástica feita nos muros e paredes das ruas) formam o que se convencionou chamar de cultura *hip hop*.

67 Entrevista de Caetano Veloso concedida a Antonio Carlos Miguel no jornal *Globo on – Diversão* em 1999.

cantar uma música do Ilê⁶⁸, por ocasião da distribuição dos prêmios dos melhores do ano de 1998 da *MTV* brasileira. Evento que acabou em polêmica, com o grupo paulista hostilizando as posturas de busca de diálogo cultural do compositor do Candeal. Atitude que, como trataremos de mostrar, é parte integrante de todo um complexo de propostas pan-periféricas e centradas na afirmação da diferença identitária negra, que perpassa o não-iluminismo racional desses jovens artistas oriundos dos bolsões de pobreza das grandes cidades.

Antes de entrarmos no contraponto Brown Sugar propriamente dito, vamos nos deter sobre as razões do incômodo de Chico Buarque diante das palavras de Caetano. Trata-se de uma defesa da causa da esquerda, dos artistas de esquerda, intelectuais que mantêm acesa a chama da revolta contra a barbárie da civilização liberal capitalista. Agora em definitivo solitária no poder das ideologias, sem qualquer grande corrente que a questione (anarquismos, socialismos, comunismos, desbundes contraculturais, orientalismos), com todo o Ocidente vendendo a alma para a *puta* Babilônia, em todos os níveis, sem culpa, como, em tom profético previra Pasolini nos anos 60. Mas, curiosamente, Chico talvez dê valor para um tipo de conflito cultural cada vez mais enfraquecido; quem sabe por ainda estar preso à dicotomia de geração que impregnou sua relação com Caetano. Pois tanto Boal como o próprio Chico, Caetano ou Gil, assumem, direta ou indiretamente, a mesma função de mediadores letrados transculturais nas relações de intercâmbios estéticos e sociais com os excluídos.

Ora, esses excluídos, essas vozes infantis da nação que agora, no geral, negam a ideia de nacionalidade, na sociedade globalizada contemporânea, devido à pulverização das grandes e monolíticas gravadoras e às facilidades de produção local, passaram a ter, de alguma forma, voz independente ou uma fatia de mercado, sem qualquer mediação. Não têm grandes compromissos com a cultura culta ocidental, atuando diretamente em suas comunidades sem o desejo ou a necessidade de negociar com intelectuais esclarecidos ou congêneres, em plena realização prática do conceito sócio-antropológico de cultura: termo de sema rotativo, que se modifica de acordo com as práticas comuns de cada comunidade, que o legitima como tal, distante de um possível valor estético específico, nacional ou universal.

Dentro dessa visão, a beleza monstruosa, requintada e de denúncia social inteligentíssima de uma canção como *Ode aos Ratos* (BUARQUE DE HOLAN-

68 Primeiro Bloco Afro baiano, que só permite o desfile de pretos – morenos e mulatos não – numa postura ironicamente em espelho invertido à de Mano Brown, líder dos Racionais, e da política racial norte-americana, que considera pretos os mulatos e mestiços.

DA, 2006), do último CD de Chico, talvez não signifique muito, não expresse para os *ratos* urbanos o mundo e a vivência cotidiana deles, apesar do gênio poético-político, do porte de um Drummond ou de um Maiakóvski, do compositor carioca. Como talvez signifique bem pouco – para os líderes periféricos ou quaisquer outras vozes do morro ou do asfalto sangUíneo – o desejo tropicalista de Caetano de organizar o movimento ou de orientar o carnaval, ou mesmo a pretensão, tempos depois, de achar que as coisas migram e o homem velho serve de farol.

Descentramento e fragmentação multicultural, ataques frontais à cordialidade e à ideia de democracia racial brasileira, imposição do politicamente correto extraído de modelos americanos, violência social explícita e descaracterização ideológica, qualquer papel por grana/fama e busca de caminhos alternativos, reciclagem e *revival* são alguns dos sintagmas que podem delinear o espírito de nossos tempos. Tempos em que, aparentemente, não faz mais sentido nem a mediação do intelectual ilustrado que quer recriar, preservar ou sublinhar a força revolucionária ou poética da cultura popular, nem a postura de estar no olho do furacão da multiplicidade para, a partir de um centro ou de uma costura transversal, construir um discurso híbrido de fundo totalizante, nacional ou não.

Mas, voltemos à expressão usada por Caetano para demarcar uma diferença de lugares de fala, e que é a célula que inicia o movimento de nosso contraponto Brown Sugar: *naturalidade*... O que o poeta de Santo Amaro da Purificação sente falta nas atitudes dos Racionais é a *cordialidade*, o pensar e agir com o coração, que pode visitar extremos, conceito delineado por Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil*. Ideia que se desdobrou de modo múltiplo, em infinitas interpretações, como base psicológica de nossa individualidade nacional, e que nos gestos artísticos e vitais de Caetano – sua releitura existencial do homem cordial – ganhou relevância estética. E que está na base do projeto de incorporação curiosa e crítica da diferença e do estranho (“Tinjo-me romântico mas sou vadio computador”, Caetano Veloso, 1981), de rizoma pop-antropofágico, que norteia a produção pós-tropicalista em geral.

Pois bem, na ambiência de guerrilha urbana em que vivem os personagens das letras dos Racionais e que se confundem com a vida dos *rappers* que as cantam, segundo suas entrevistas e ações, pois a proposta é a da arte como veículo de conscientização e bandeira de luta revolucionária, o que se nega é justamente a cordialidade, o pensar e agir com o coração. Racional é o que tem cabeça, o que pensa duas vezes antes de agir, o que delimitou alguns valores humanísticos de fundo moral (uma miscelânea de crenças oriundas de diferentes religiões e lugares-comuns éticos populares) e os segue nos momentos mais trágicos e ten-

ou medo para lidarmos com recorrentes problemas como preconceito e miséria, pensando a dinâmica da “mistura não como produto, mas como processo”. O que significa imaginá-la não como síntese acabada e sim como um movimento “no qual as diferenças não se desfazem, mas enriquecem o todo por permanecerem diferentes ocupando o mesmo espaço”.

Agora nosso contraponto *Brown Sugar* ganha contornos mais precisos. Ao negar a cordialidade e a miscigenação, o canto falado dos Racionais é o produto mais acabado, no universo da música popular brasileira contemporânea, da invasão – que vem se dando em diversos setores das artes, do pensamento e da política brasileira – do modelo politicamente correto norte-americano por estas plagas tupiniquins, que prevê, inclusive, em sua estrutura heterogênea, a pasteurização liberal de diferentes vozes marginais. Ao afirmar a mistura e a cordialidade, o canto do pós-tropicalista Carlinhos Brown é o desdobramento atual do modelo miscigenante modernista brasileiro, globalizado numa hibridização em processo que mantém as diferenças vivas, sem síntese, num mesmo espaço. Daí usarmos a imagem do Homem Omelete (BROWN, 1998), nome de uma de suas canções, para definirmos sua *poética*.

Americanos inclassificáveis

Na música popular brasileira contemporânea, duas letras sugerem a revitalização criativa do modelo étnico-cultural crioulo, a partir de leituras não-hifinizadas de nossa cultura. Em “Americanos”, Caetano Veloso (1992) põe frente a frente, no espelho turvo das identidades, os dois modelos, insinuando o conceito de indefinição como o regime sob o qual nós, luso-americanos, vivemos. Em “Inclassificáveis”, Arnaldo Antunes (1997) concebe nosso universo cultural como desierarquizado, assistemático, rebelde e vital. Inicia sua letra/poema com perguntas indignadas, em resposta a uma possível afirmação de nossa etnia a partir do mito das três raças: “Que preto, que branco, que índio o quê?/ Que branco, que índio, que preto o quê?/ Que índio, que preto, que branco o quê?/ Que preto branco índio o quê?/ Branco índio preto o quê?/ Índio preto branco o quê?”

Utilizando-se dos procedimentos barrocos da pergunta iniciativa, de simetria e de máquina composicional lúdica do poema, a voz poética sugere que a ordem dos fatores e suas insinuantes hierarquias não modificam o produto racial inclassificável da cultura brasileira. Que em sua dinâmica e abertura de fluxos contínuos, prende e solta tipos e raças, como as *palavras-valise* de que se utiliza para expor a miscigenação constante, numa expressiva superposição linguístico-cultural: “Aqui somos mestiços mulatos/ Cafusos pardos mamelucos sararás/ Cri-

louros guaranisseis e judárabes/ Orientupis orientupis/ Ameriquítalos lusos nipo-
caboclos/ Iberibárbaros indo ciganagôs/ Somos o que somos/ Inclassificáveis”

No refrão, a série de ambiguidades contidas no termo que nomeia a canção (Inclassificáveis) se entremostra para (in)definir nossa brasilidade: “Não tem um, tem dois/ Não tem dois, tem três/ Não tem lei, tem leis/ Não tem vez, tem vezes/ Não tem deus, tem deuses/ Não tem cor, tem cores/ Não há sol a sós”. O tira e bota dos sintagmas: “tem/ não tem” constrói a dinâmica da dialética barroca, na qual a diferença se resolve em oposição, esta em simetria e, finalmente, em nova identidade na qual o mesmo vira outro. Assim, descreve nossa reconfeção das leis oficiais em favor das leis que surgem no dia-a-dia das comunidades, com aplicação prática na vida em detrimento de nossa abstração doutoresca; nossa multiplicidade gradativa de tons e cores raciais e/ou naturais; nossa pluralidade de possibilidades religiosas e míticas em sincretismo negociante, em duplo expansivo: “não tem vez/ tem vezes”. A ambivalência fonética do verso final do refrão traz nova reverberação espelhada, guardando, por um lado, a possibilidade de leitura de todo tipo de sol, negro inclusive (não há sol, há sóis) e, por outro, a força solar que só brilha em nossa inevitabilidade agregante rotativa última (não há sol a sós).

E fecha o poema/ letra com novas palavras miscigenadas: “Egipciganos tupinamboclos/ Yorubárbaros carataís/ Caribocarijós orientapuias/ Mamemulatos tropicaburés/ Chibarroçados mesticigenados/ Oxigenados debaixo do sol” (Inclassificáveis, 1997). Este último verso, numa suprema ironia inclassificante, concentra possibilidades riquíssimas de leituras. Uma das mais sedutoras entrevê uma espécie de *branqueamento* parcial consentido, muito comum entre jovens negros e mestiços, de clarearem seus cabelos, bigodes, sobrancelhas, pêlos do corpo, como uma espécie de adorno que incorpora a diferença branca sem nenhuma perda para sua condição racial, sem qualquer síndrome de Michel Jackson. Outra brinca com a ideia de uma santificação tropical, solar e artificial, ou, ainda, de que nossas partes do corpo que podem ser oxigenadas, são pelos raios do império de cima, do norte, branco e iluminista... Por essas e por outras é que somos o que somos, cada vez mais, inclassificáveis...

No poema falado⁶⁹ “Americanos”, Caetano (VELOSO, 1992) confronta, sem meias palavras, os dois modelos culturais:

69 Luiz Tatit (2006) afirma que o rap, o canto falado, é a origem crua da canção (arte específica que junta letra e melodia e que não é nem só poesia nem só música), que nasce do desbordamento da entoação de nossa fala cotidiana. Portanto, defende a tese de que a ideia de uma degeneração na música popular brasileira melódica e romântica, devido ao atual império do

*Para os americanos branco é branco, preto é preto e a mulata não é a tal
Bicha é bicha, macho é macho, mulher é mulher e o dinheiro é o dinheiro (...)
Enquanto aqui em baixo a indefinição é o regime
e dançamos com uma graça cujo segredo nem eu mesmo sei
entre a delícia e a desgraça,
entre o monstruoso e o sublime.*

A voz do outro lado do espelho, do lado de baixo, ao sul, ou, ainda, bakhtinianamente *rebaixada* (BAKHTIN, 1987), vive sob o regime da indefinição em que a mulata (produto mestiço *for export*) é a tal. As velhas relações de *favor*, do *jeitinho*, da maleabilidade, comuns em nossa tradição cultural, conjugam-se com o suíngue da graça mestiça que desatina (“nem eu mesmo sei”) e com nossa miséria e glória, belezas e mazelas sociais, absurdos e sublimidades. A voz de cima, *entronizada* (idem), demarca espaços sociais e sexuais, concretiza o adágio popular “amigos, amigos, negócios à parte”, e assim supera a indefinição, conquistando uma sociedade das leis e dos direitos, sem *jeitinho*, sem misturas, sem negócio por fora: “E assim ganham-se, barganham-se, perdem-se, concebem-se, conquistam-se direitos” (VELOSO, 1992).

Em *Verdade Tropical*, Caetano se aprofunda na compreensão das desse-melhanças entre as nações diante do “Império Americano”, afirmando ainda que se todos “os países do mundo, hoje, têm que se medir com a América”; o Brasil “apresenta a agravante de ser um espelhamento mais evidente e um alheamento mais radical”. Nosso país é o Outro, “a sombra, o negativo da grande aventura do Novo Mundo”, no jogo de duplos entre os gigantes americanos, um é o “gigante adormecido”, o outro se encontra “deitado eternamente em berço esplêndido”: “Os Estados Unidos são um país sem nome”, “o Brasil é um nome sem país”; o Brasil é “o outro *melting pot* de raças e culturas, o outro paraíso prometido a imigrantes europeus e asiáticos” (VELOSO, 1997). Com isso, obviamente, os resultados socio-político-culturais deveriam ser – e foram outros – e precisam ser encarados como tais, como *alteridade*.

A voz poética remenda-se ao final do poema, superando a dicotomia americano/ brasileiro, para logo depois, na sequência, retornar à opinião anterior, num gesto que demarca um lugar de fala dialeticamente indefinido, brasileiro também na enunciação do discurso, por isso mesmo uma fala de força poética polidimensional: “Americanos não são americanos/ São os velhos homens humanos/ Che-

rap, é um contra-senso. A nosso ver, o que ocorre, na verdade, é mais uma volta pós-moderna reciclante às origens da canção.

gando, passando, atravessando/ São tipicamente americanos.” (VELOSO, 1992). O que insinua também, por outro lado, uma tentativa de ver a América como um todo (Sul e Norte), humanizada, com mais semelhanças de Novo Mundo do que dassemelhanças, em que ser *tipicamente americano* significa ser, acima de tudo, tipicamente humano.

Essa abertura de foco do nacional para o supranacional, para o humano demasiadamente humano, com subsequente fechamento em *close*, insinua o lado cíclico da história, o eterno retorno de um novo Império, um novo poder que se expande e dita regras e costumes, que sempre quer dominar, subjugar, se impor e que, naturalmente, em algum momento vai ruir, numa espécie de *patologia* recorrente na natureza política do humano. Assim, num vaticínio aos novos tempos, ou numa percepção premonitória do agora (em contraponto à anunciada *Nova Ordem Mundial* pelos americanos ao término da Guerra Fria), afirma, em outra canção de sua autoria, “Fora da Ordem” (VELOSO, 1991), que nenhuma lei ou ordem é absoluta e que “Alguma coisa está fora da ordem / Fora da nova ordem mundial”.

Os versos finais do poema falado apresentam uma intuição misteriosa e levemente cínica de Caetano: “Americanos sentem que algo se perdeu, / Algo se quebrou está se quebrando” (Veloso, 1992). O que seria? O sonho americano, o *american way of life*, o império das ideias hifenizadas antiideologia da miscigenação, a estátua da liberdade?

Rap tupiniquim

MV Bill, mais *cabeça* e intelectualizado, e Mano Brown, mais intuitivo e revoltado, apesar de se autodenominar racional; um, carioca da Cidade de Deus, o outro paulistano da periferia; são as figuras principais de nosso *rap* tupiniquim. Ambos vendem a imagem de porta-vozes da realidade cruel dos subúrbios e periferias, com suas galeras e desafetos mortais, que vivem um cotidiano de guerrilha social urbana infernal, violência policial, tráfico de drogas, falta de perspectiva, exclusão, na fugacidade brutalista dos trágicos e rápidos altos e baixos do poder que nasce – e morre – com um revólver na mão, nas regiões economicamente abandonadas da sociedade.

As letras são naturalistas na exposição da violência sem peias, apresentando de modo cru o lugar do pobre na sociedade. Os personagens vivem, com isso, dramas psicológicos em primeira ou terceira pessoas, obrigados a decidir cotidianamente entre o bem e o mal, como os tipos bíblicos, só que em outro contexto: entre a vida do crime – um convite sedutor devido à promessa de riqueza instantânea do narcotráfico, presente o tempo todo, bem ao lado, dentro do local

de vivência e não por meio da tevê – e a vida correta, geralmente religiosa e familiar, em viva indignação pela miséria, mas que se mantém *honesto* ou, ao menos, se adequando às leis que mudam de acordo com a alternância de manda-chuvas no poder das diferentes comunidades.

São habitantes das periferias, favelas e afins que, numa espécie de narrativa de formação às avessas, perdem a inocência desde cedo e buscam sobreviver no inferno do abandono e da exclusão, que não propicia igualdade de oportunidades, perspectiva de cidadania plena, multiplicando desempregados, como mostra a letra de “Traficando Informação” (MV BILL, 1999): “Se você tiver coragem vem aqui pra ver / a sociedade dando as costas para a CDD”. O que sempre os deixa expostos à degradação humana, gerando, conseqüentemente, reações belicosas, ao se demarcar um enclave urbano com leis e costumes paralelos. Em “Como Sobreviver na Favela” (idem): “Se vacilar o bicho vai pegar / CDD não tem lei, não é bom duvidar.”

No samba e na cultura da *malandragem*, sempre tivemos uma tradição de *bambambãs barra-pesadas* como Madame Satã ou Geraldo Pereira, sem falar no canto de navalhas e tamancos arrastados de Wilson Batista (1982), ou na *malandragem* assumida do pessoal do Estácio, que introduziu a famosa batida rítmica considerada como específica do samba carioca, quase todos, além de sambistas, jogadores, cafetões, pequenos ladrões (SANDRONI, 2001, p. 182-183). Contudo, contemporaneamente, apenas com Bezerra da Silva a bandidagem tem voz ativa na *mpb* (muitos dos compositores gravados pelo partideiro assinam com pseudônimos por terem problemas sérios com a justiça); embora Jorge Benjor (19750, com uma visão mais romântica do líder bandido do morro em “Charles, Anjo 45”, tivesse antecipado a temática nos anos 70. O mesmo Benjor, cuja composição “Jorge da Capadócia”, que nada mais é do que uma oração a São Jorge musicada, abre o disco dos Racionais MC’s (s/d) nos anos 90.

O verdadeiro antagonista do *sambandido* é a polícia, como podemos ver em “Colina Maldita”, de Jorge Garcia e Julinho Belmiro, em que o clima de guerra urbana fica claro, é bala daqui, bala dali: “Agora deram uma blitz na colina / Deram coronhada, tiro e pescoção / Mas também levaram eco de escopeta / De metralhadora, fuzil e canhão” (BEZERRA DA SILVA, 1997). Nos casos de MV Bill e Mano Brown, a luta é contra a PM, os *playboys* e os ‘*alemão*’ mas, no fundo, afirmam que seu verdadeiro inimigo usa “terno e gravata”. Os personagens principais de ambos vivem conflitos internos, fazendo de tudo para não usar *da violência*, e só a usam se alguém *vacilou feio*, quebrou todas as leis de convivên-

cia da comunidade em que a estória se passa, mas não sem antes tentar esfriar a cabeça para *não estragar* sua vida.

Parece que a tensão, vivida numa espécie de zona ífera encravada no meio da cidade, nos enclaves urbanos, nos feudos em que se tornaram as favelas e bairros periféricos, não sumirá nunca daquele ambiente: mães chorando por filhos mortos, estupros, vinganças bárbaras, ódio desmedido, sangue... Um retrato em ritmo de poesia, cordel (sub)urbano, periférico, das manchetes dos jornais mais escabrosos, em tom confidencial e de denúncia, devolvendo para a sociedade o que a sociedade deixou nascer pelo descaso e pelo abandono.

Várias questões vêm à mente diante desses fenômenos. A primeira diz respeito à violência exposta que se apresenta viva nessas letras. Violência esta que sempre existiu nas festividades e cotidianos do pessoal do samba e das favelas, no carnaval dos blocos e cordões rivais que, quando se cruzavam nos antigos agitos momescos populares do princípio do século, deixavam um rastro de mortos e feridos. E, também, na passionalidade das convivências amorosas e interculturais periféricas, que nunca foram descritas na *mpb* de modo tão objetivo e realista, nu, sem qualquer projeto de poetização melodiosa ou bem-humorada, projeção que o samba, bem ou mal, sempre apresentou em suas letras e atitudes.

Com isso, estaríamos vivendo uma nova carnação do realismo/ naturalismo em nossas letras – no caso, literalmente, na letra de *canção*? As suas últimas aparições tinham sido as denúncias feitas pelos *contos-notícias* e *romances-reportagens* (naturalismo explícito) ou pela *prosa alegórica* (naturalismo figurado) da época da repressão, cuja meta era desentranhar a verdade dos porões da ditadura, oculta e silenciada na grande imprensa, na política oficial (FLORA SÜSSEKIND, 1993, p. 239). Se a resposta à nossa hipótese for positiva, por que esse novo ímpeto estaria surgindo agora fora das bases do *darwinismo social* do estilo de época do naturalismo originário, ou da purgação da problemática rural do romance realista da segunda fase modernista, ou ainda, dos desmascaramentos de tortura e barbárie do período da ditadura em sua terceira aparição nas letras nacionais? Indo ter lugar num dos veios da cultura popular urbana globalizada que se quer voz periférica dos excluídos, de filosofia antiideologia mestiça (MV Bill ainda fala em negros e brancos pobres, Mano Brown e os Racionais vêem os brancos, no mínimo, apenas como *playboys*...) e de afirmação dos movimentos político-culturais negros?

Acreditamos que as *reportagens-verdade*, *jorra-sangue*, dos programas de tevê, jornais nacionais e tablóides diários e semanais em sua superexposição midiática, virtual ou letrada da violência acaba por embotar e esconder o fun-

do verdadeiramente trágico dessas questões. É preciso, portanto, que a realidade cotidiana dos excluídos seja exposta de dentro, pela experiência dos que vivem, não apenas vêem e ouvem, o fulcro de barbárie que nasce do abandono, que os projetos *neoilumistas* dos governos e estados tentam jogar para debaixo do tapete, produzindo, dessa forma, essa nova radicalização de discursos que almejam expor a verdade nua e crua.

E que resgatam, de alguma forma, o paradigma da narrativa oral concebido por Walter Benjamin (1994) em “O Narrador”, na tipologia do narrador viajante que traz a experiência vivida em outros mundos para sua comunidade ávida de novidades. Só que, no caso, os outros mundos estão encravados dentro deste nosso mundo, porém devidamente segregados, e a avidez da comunidade globalizada por se inteirar de tais vivências é uma espécie de purgação da indiferença de nossas classes dirigentes, que legitimam historicamente a miséria e a desigualdade social neste país.

Os Racionais “eme ces”

Mano Brown, líder dos Racionais *eme ces* – como Caetano Veloso (1999) gosta de chamar o grupo paulista –, utilizando um discurso que mistura as dicções caudilhistas, dos fora-da-lei, dos movimentos segregantes, da brutalidade policial, de táticas de guerrilha, em entrevista concedida à revista *Trip* (edição 72, ano 12, p. 94), apresenta-nos suas opiniões políticas: “Essa porra de Brasil não tem saída se não for pela força. Só pela força”. Apesar de ter votado no PT, o *rapper* não acredita em voto para solucionar o impasse criado pela existência de um abismo entre um Brasil rico e um Brasil pobre: “Relatório do Banco Mundial aponta o Brasil como o país em que há maior desigualdade social e de renda do mundo. A matéria informa que os 20% mais ricos detêm 67,5%, enquanto os 20% mais pobres detêm apenas 2,1% (...) da renda brasileira”. A saída seria a luta armada, que “(...) já tem, né mano? Só que as armas estão viradas para o lado errado. As armas estão viradas pra nós mesmos: morro daqui contra morro dali. O dia que virar todo o mundo pra lá (...)”.

Mano Brown também não acredita na educação oficial para mudar a realidade: “Mesmo estudando, é 500 anos. Nossa geração não vai ver essa porra melhorar. Estão é perdendo tempo na escola”. Fala na possibilidade do sequestro para conscientizar os ricos: “(...) o Ronaldinho comprou uma Ferrari de 500 mil dólares, 600 mil dólares. Só os juros disso aí (...) Mete um sequestro nele, dá um meio de sumiço nele pra ver se ele não pára com essa putaria”. É contra o uso de drogas e bebida alcoólica: “Proibir bebida alcoólica. Proibir bebida em dose, fe-

char o bar depois das 11”. Vê como inevitável a opção pelo crime entre os jovens da periferia: “Hoje em dia o crime é a saída para os moleques, não tem jeito, não.” Acredita que haja uma opção no esporte: “Só o esporte segura, porque esporte vira dinheiro, morou? (...) Se valorizar o esporte, dá emprego para metade desse povo aqui” (MANO BROWN, entrevista Revista *Trip*, op. cit.).

Exemplo claro da lógica dos que acreditam em “excluir quem os exclui” (PAULO VAZ, 1999), de recuperação de alguma força da tradição para quem vive num lugar sem lei, buscando fundar uma construção identitária em bases marginais e religiosas, ao criar um “verso violentamente pacífico”, de um “revolucionário insano ou marginal”, Mano Brown se diz “um sobrevivente”⁷⁰ do inferno – escapou por sorte do acaso aos 18 anos de uma *ação* de justiceiros, que se identificaram como policiais do Deic, conhecidos como *pés de pato* que acertaram quinze pessoas e mataram sete no Jardim Santo Eduardo, Zona Sul de São Paulo. E reflete bem, por outro lado, a nova ligação do artista com sua comunidade, reterritorializante, em ambiência global, que vem ocorrendo na música popular atual.

Tanto Carlinhos quanto Mano Brown, neste aspecto coincidindo, estão presos às suas comunidades locais por ações sociais privadas, defendendo, implicitamente, o trabalho assistencial do ídolo de entretenimento de massa, que passaria a se confundir assim com o líder da política de bairro. Insistem na manutenção de suas raízes comunitárias, quando mais não seja por ser o local onde reside a fonte de suas pesquisas culturais refolclorizantes, o que daria a identidade última de sua produção globalizada, reafirmando a permanência em suas comunidades de origem, quase sempre pobres, ao invés de abandoná-las como muitos outros moradores famosos que vieram da pobreza fizeram, indo viver no luxo da fama da *high society*.

A postura racial de Mano Brown fica explícita em um artigo publicado na mesma revista *TRIP* (edição #38) chamado *Revolução*. Usando o recurso da hifenização para se referir aos negros (Afro-americanos) da diáspora africana, inicia o artigo cinicamente agradecendo “a toda putada real portuguesa e européia em geral pelo estrago que fizeram ao longo dos séculos no berço da humanidade – África e seus descendentes” e aos EUA “por patrocinar a exploração, a inflação, a fome e a miséria do nosso povo”. A seguir, mantendo o tom cínico de seu raciocínio, define que “negro bom é aquele que não oferece perigo”, e que não exige muito, como seu pai, seu avô, seu bisavô, e o “bisavô de seu patrão” que “também era patrão”, para manter a mesma “branca ordem, explorados e exploradores. Tudo na mais perfeita ordem e progresso”. O cinismo esconde (explícita) a

70 Encarte do CD *Sobrevivendo no inferno* dos RACIONAIS MC's.

denúncia da exploração do trabalho semi-escravizado dos pobres, as dificuldades para obtê-lo, e a indignação resignada que aceita as condições do jogo impostas por quem manda, pelo sistema, que “tenta tapar o sol com a peneira fazendo uma COHAB aqui, outra ali – sempre bem longe do centro, é claro”.

No CD *Sobrevivendo no Inferno*, em meio às muitas vozes que se cruzam no *rap* como balas em tiroteio, surge uma vinheta com registro estatístico: “A cada quatro pessoas mortas pela polícia, três são negras. Nas universidades brasileira apenas 2% dos alunos são negros. A cada quatro horas, um jovem negro morre violentamente em São Paulo”. Há uma mudança de tom, do cínico para o sarcástico, quando o *rapper* vai nos apresentar os modos de lidar com o racismo, brasileiro e norte-americano. Por aqui nós não sabemos com quem lutar, pois todos se dizem nossos amigos, com a arma sendo apontada pelas costas; ao contrário, nos EUA, “a arma é apontada pela frente, os brancos de lá são menos covardes” (MANO BROWN, revista *Trip*, edição #38). Depois, assume a voz informativa, didática, para definir os grupos radicais, que optaram pela violência bárbara na questão racial, do tipo Ku Klux Klan, os Grupos de Extermínio e os Justiceiros.

A definição deste último grupo é significativa: “grupos de extrema direita, formados por pessoas brancas, negras, pardas, policiais, bandidos, comerciantes...” (idem). Parece que a ideia de mistura, de quem se mistura étnica e socialmente, se encontra do lado dos... Justiceiros... do lado dos assassinos... É como se a imensa maioria mestiça e pobre do país surgisse, num processo de compreensão hifenizada da questão, como maioria negra “no Brasil descrito no *rap* dos Racionais”, e a “indefinição mulata” não servisse mais “como valor a ser cultivado como motivo de ufanismo cultural”, pois estaríamos no Brasil “pós-Casa-Grande-e-Senzala”, o Brasil das vozes “não-cordiais da periferia (...)” (VIANNA, 1999).

Os adeptos da *funkificação* (HERSCHMANN, 1997, p. 22) do Rio de Janeiro defendem a tese de que os jovens que participam dos bailes *funks* cariocas, com sua cultura e atitudes, estariam substituindo os sambistas e o samba como gênero musical representativo dos conflitos sociais urbanos, uma vez que depois de sua origem, cantada e decantada, marginal, o samba se espalhou pelas classes médias e altas e foi apropriado pelo Estado como gênero nacional oficial, dessa forma, pasteurizando-se, ganhando uma roupagem excessivamente cordial. Surpreendentemente, os adeptos do *rap*, apesar de pequenas restrições, têm a clareza de saber que são os mesmos atores sociais que frequentam o samba, o *funk* e o pagode e não temem qualquer mistura (Mano Brown chegou a gravar com Netinho, líder da banda de pagode *mauriçola* Negritude Jr., amigos que são desde

a adolescência): “Quem gosta de *rap* vai gostar de *funk*, como gosta de samba. Tudo vai ser um público só. Vamos juntar numa festa o Marcinho & Goró, o Zeca Pagodinho e os Racionais. O morro gosta disso” (SILVIO ESSINGER, 1998).

A cidade do Rio de Janeiro, pela força da tradição das escolas de samba nas diversas comunidades, é o espaço adequado para desmistificar qualquer hierarquia samba/*rap*. A festa de lançamento do CD de MV Bill, *CDD Mandando Fechado*, reuniu a nata do *rap* brasileiro na quadra da escola de samba Mocidade Unida de Jacarepaguá. Hermano Vianna nos narra a *aventura* de ter sido convidado por Cacá Diegues, “o cineasta mais ideologicamente mestiço do Brasil”, para ver um show dos Racionais na quadra da Tradição, uma escola de samba, “ainda por cima chamada de Tradição!”, “epicentro do território de um funk carioca que tudo tem feito para ignorar as lições doutrinárias do *rap* paulista”. E o que mais espantou o antropólogo foi que a platéia sabia cantar todas as letras quilométricas dos Racionais, “como se aquilo não fosse *rap*” e sim “a mais perfeita coleção dos mais assobiáveis *hits pops*” (VIANNA, 1999).

Duas questões estão por detrás desse evento que nos interessam discutir. A primeira se refere à tendência carnavalizante da cultura carioca, que sempre devorou historicamente, em sua música popular, os sucessos estrangeiros ou de outras regiões do país para conformar sua unidade específica, baseada na cultura *afro* (vide toda a obra musical de Sinhô, ou, ainda, a música de Marcelo D2 ou do grupo Rappa, aberta a toda sorte de misturas). A segunda propõe uma reflexão que, evidentemente, duvida da visão unívoca dos Racionais de que a “Periferia é periferia (em qualquer lugar),” sugerindo que o grupo paulista deva aceitar todas essas misturas, em nome de seus ideais revolucionários, afirmando a força dos diversos tipos de *excluídos contra os que excluem*, em todas as periferias – do mundo? do Brasil?

Hermano (*idem*) nos auxilia nessa reflexão ao constatar que “o mesmo estilo musical pode fazer sentido e ter consequências político-culturais completamente diferentes devido a contextos irremediavelmente locais”, e “se a globalização nos empurra para uma inevitável periferia, que esse lugar seja o mais heterogêneo e complexo possível”, o que parece pôr em xeque o projeto dos Racionais em suas bases, pois em cada região do Brasil a periferia deglute o global de modo diferente (O *Manguebit* pernambucano; o *sambafunk* carioca etc.), nos fazendo retornar para as ideias de brasilidades plurais, dinâmicas, cheias de *indefinição*, *inclassificáveis*...

Rimando, por exemplo, *bom* com *Bronson*, a partir do nome do ator de cinema americano Charles Bronson, as letras dos Racionais MC’s fazem recortes

poético-realistas muitas vezes desiludidos, como esse que busca definir o tédio absoluto, a falta de sentido e a visão do abismo que acabam por invadir os presídios que vivem o abandono, em condições subumanas, nas casas de detenção no Brasil: “Tirei um dia a menos, ou um dia a mais/ Sei lá tanto faz, os dias são iguais./ Acendo um cigarro e vejo o dia passar/ Mato o tempo para ele não me matar” (RACIONAIS MC’s, *Sobrevivendo no Inferno*).

Com uma maior radicalidade religiosa, de postura racial, de uso da tintura naturalista nas descrições da violência-verdade do que seu duplo carioca MV Bill, os Racionais MCs da periferia de São Paulo tentam manter sua atitude de não-negociação, que se traduz na representação de um Brasil não-cordial que emerge das vozes excluídas. Postura esta que se mostra também na produção de seus discos, feitos pelo seu próprio selo, *Cosa Nostra* (o ícone do selo é a imagem de São Jorge matando um dragão), sem contato com gravadoras ou programas ligados aos meios de massa, mesmo depois da vendagem de 1 milhão de cópias do álbum que os levou ao *sucesso*, vendido e divulgado, inicialmente, apenas em shows e eventos diversos pelas periferias.

A bufonia neotropicalista do homem-omelete do Candéal

Parece que as mudanças espaciais, os deslocamentos, estão nas origens das *revelações de redescoberta* do Brasil vivenciadas pelos principais modernistas. Por um lado, o elemento estrangeiro surge como essencial para *abrir os olhos* de nossos intelectuais, tanto na figura de alguma personalidade como Blaise Cendrars, que revela, por meio de sua *negrophilie*, as forças primitivas explícitas em nossa sociedade para os artistas modernistas (MADEIRA e VELOSO, 1999, p. 175), quanto nas viagens, gerando um distanciamento de visão da pátria que acaba por se tornar encantatório, despertando paixões e vivos interesses nacionais, como a ida de Sérgio Buarque para a Alemanha, a de Oswald para Paris ou a de Freyre para os EUA. Há, por outro lado, as aventuras internas de deslocamento, igualmente reveladoras, como as viagens do *turista aprendiz* Mário de Andrade, do *pernambucano mal-carioquizado* Manuel Bandeira ou de Câmara Cascudo pelo país.

Tais perspectivas nos levam a pensar numa ideia de brasilidade que incorpora o deslocamento para viabilizar seu modo de ser. Deslocamento interno e externo, de dentro e de fora a um só tempo, descentrado, com eixos rotativos e interferentes. Proposta que se assemelha à releitura do *texto-Brasil* de Sérgio Buarque feita por Mônica Velozo e Angélica Madeira, a partir da imagem de *rizo-*

ma, contraponto botânico complementar da metáfora de *raiz*, colhida no prefácio de Deleuze e Guattari da obra *Mil Platôs*:

(...) as plantas de rizoma – as samambaias e seus tubérculos, os cipós aéreos, as begônias com seus bulbos – se distinguem das plantas de raízes, com seus sistemas centrados em torno de um eixo, seus modelos estáveis e hierarquizados.

Se o símile do rizoma – ausência de uma raiz central, mas “alimentado por uma rede descentralizada de micro-raízes” – é usado pelos pós-estruturalistas para realizar “um corte com uma certa tradição do pensamento moderno”, ao mesmo tempo em que sugere “uma proposta de retomada da ideia heiddegeriana de pensamento sem fundação”, as autoras o usam para caracterizar a cultura brasileira.

(...) espaço de convergências e dissociações de tradições culturais existindo de forma precária e fragmentada; espaço de remanejamentos identitários permanentes, articulações e linhas de fuga, processos de territorialização e de desterritorialização (MADEIRA e VELOSO, 1999, p. 172).

Nossas raízes ibéricas, por si sós, “já vieram frouxas e fracas, da terra do colonizador (...), exposto desde sempre ao convívio interétnico”. Como em outros territórios de bordas – Inglaterra, Rússia, Bálcãs –, abertos às comunicações com outros mundos, as raízes são “duvidosas, meio nômades, migrando com facilidade, a deslocar e a retraçar fronteiras” (ibidem, p. 173); às quais, no caso brasileiro, entrelaçam rizomas.

(...) fluxos migratórios vindos de todos os continentes, misturas de valores e normas culturais, redes sutilíssimas de mensagens e bens de consumo, várias redes superficiais, fasciculadas e superpostas, que fornecem outras imagens, outras possibilidades de leitura e, para isso, exigem novas categorias para se pensar sobre a sociedade brasileira (ibidem, p. 167).

Sem modelos estáveis e hierarquizados, com os poros abertos para o novo e para a alteridade, para o mundo, deslocado e descentrado firmemente em sua comunidade local, o *homem-omelete* Carlinhos Brown incorpora e amplia o modo de ser moderno brasileiro. A (des)equalização entre o singular e o universal que realiza tem identidade plural, multiplicativa, como um conjunto sobreposto de subjetividades, e não é mediada por um projeto político de Estado-nação ou por um sentido angustiado de *missão* de um corpo de intelectuais diante de um povo analfabeto e infante, procurando solucionar problemas seculares. Nas pala-

bras de Carlinhos Brown (O homem do candeal, Jornal do Brasil, s/d): “Não sou catequizado. Sou um resultado positivo da colonização brasileira. Falando como negro, em parte como negro, pois somos miscigenados, posso falar como italiano, como árabe...”.

Na verdade, a voz de Carlinhos Brown (assim como a de Mano Brown, em outras bases, com seu projeto de unidade revolucionária negra pan-periférica), que nunca terminou a escola primária, é já a voz do povo *infante* sem a mediação oficial dos saberes institucionais, uma vez que os projetos educacionais de inserção social dos Estados pós-coloniais não conseguiram disseminar nem impor a cultura iluminista moderna de modo minimamente equitativo a essas sociedades. Transpondo a noção segregante de raça em nome de uma agregação cultural, posicionando-se diante da questão da brasilidade, Carlinhos Brown (idem) apresenta sua construção identitária num mundo globalizado:

Hoje eu não faço música nordestina ou música baiana, faço música brasileira. Pois eu não quero ficar sucumbido nesse rótulo de nordestino ou preto ou pobre, porque na verdade isto é dispersão social.

A obra de Carlinhos Brown é um desdobramento da Tropicália por sua afrobaianidade, por transitar livremente por toda sorte de gêneros musicais, produzindo hibridações incessantes, amalgamando mau e bom gosto, informações residuais da alta cultura, do folclore, das vanguardas. Suas letras vivem na zona tensa entre o som e o sentido, entre significante e significado, frequentemente escravas mais das pulsões rítmicas do que das semânticas. Cria, com isso, um caleidoscópio de informações, incorporando elementos de um surrealismo agreste do tipo Zé Ramalho da Paraíba, da estética *Qualquer Coisa* de Caetano Veloso, dos improvisadores nordestinos, da poesia fragmentária moderna urbana, dos profetas missionários delirantes do sertão. Sofre, ainda, a influência dos movimentos negros norte-americanos, da sonoridade e capas dos discos da *Motown*, *black power*, *dirty streets*, em suas (trans)versões soteropolitanas refofclorizantes. Sua bufoneira eletrônica do Candeal é a manutenção, em bases pós-modernas, da tradição de grandes percussionistas/ compositores/ *performers* brasileiros, iniciada por Jackson do Pandeiro e desenvolvida experimentalmente por Naná Vasconcelos.

No *site* oficial de Carlinhos Brown na Internet, Marisa Monte assim define o artista: “*Omelete man* por natureza, por simbiose com seu meio, com seu passado, com sua geração e que evolui e expande com mestiça personalidade”. Sua obra é uma mistura de ritmos musicais multinacionais em bases brasileiras, a produção e gravação de seus discos também é multinacional (França, EUA, Rio,

Salvador), a escrita de suas letras é translinguística (português, inglês, yoruba, sons inventados, francês), os instrumentos que surgem nos arranjos de suas músicas têm origens diversas (da mola de colchão ao sintetizador); enfim, mais do que homem-sanduíche (apenas com dois lados, duas faces, escravo do *marketing* e da fugacidade das ruas das megalópoles), Carlinhos Brown é verdadeiramente um homem-omelete, feito em casa, produto de uma mistura batida com tudo de comestível que aparece ao redor, que sobra, sendo usado num prato único, particular (cada um cria o seu tipo de omelete), reciclado, pronto para ser mais uma vez alimento para o corpo e para o espírito.

Suas letras trabalham basicamente com a oralidade popular, embora às vezes surjam tropos literários, apresentando modos de construção próximos do *nonsense* e da anti-literatura dadaísta. A estrutura do verso de Carlinhos Brown, na verdade, parece se erguer a partir de sua formação musical originária de percussionista: o ritmo tamborilante é que seleciona e arquiteta vocábulos e unidades expressivas que, desse modo, acabam por desconstruir a lógica do discurso. Este torna-se fragmento justaposto, metonímia e dispersão de significados, ou reconvocação a uma outra lógica, a um outro sentido mais sentido (hipertrofiando o nível rítmico da linguagem, portanto, mais próximo do corpo físico) do que pensado...

É curioso pensar que Sérgio Burque de Holanda apontou como índices de conformação precária de nossa *inteligência* – sua função ornamental, sua eloquência vazia, sua repetição de ideias, a inexistência de instituições que garantam a profissionalização da atividade intelectual – o personalismo de fundo ibérico e o fato da base sólida da cultura colonial ser oral: “mais que oral, auditiva, ‘auricular’, tendo, no púlpito e na tribuna, os seus veículos por excelência, e na figura do intelectual, o especialista do verbo fácil, da palavra comovente, o bacharel” (MADEIRA e VELOSO, 1999, p. 175). Como se o saber (literário, científico, religioso), ao ser mais falado do que lido (principalmente nas Igrejas e estabelecimentos políticos), ao ser mais ouvido, ganhasse em frouxidão e perdesse em rigor.

Carlinhos Brown, inteligência pós-colonial, parte das oralidades primária (folclórico-popular) e secundária (da mídia) para manusear com pluralismo estético a massa plástica linguística com que trabalha, invertendo os valores de nossa inteligência tradicional, como bom bufão criativo que é, pois “o bobo é a inversão do rei” (CIRLOT, 1984, p. 120). Recorta o saber popular e culto disperso que, ao ser reestruturado e cantado, lido no encarte e ouvido no aparelho de CD, visto/ouvido nos vídeo-clipes, ganha em força híbrida, abarcando, de modo plural, as pontas extremas de nossa formação.

Como exemplo de uma de suas letras, *Tribal united dance* (1998), que aborda a questão da mistura de culturas pós-modernas, implícita na dança tribal unida que agrega e faz as culturas interagirem, atravessando os tempos, matéria eterna que se alimenta antropofagicamente dos que a compreendem e revigoram e, por isso, agora éter, abstração poética quando saudada na letra da canção: “Sou matéria eterna/ Sou canibal suculento/ Éter now/ Go que a terra requebra/ You are my resurrection/ Éter now”. Pois até os deuses produzem canções para comemorar sua ressurreição contemporânea, no caso, o deus afro-brasileiro Xangô, deus dos raios e tempestades, que envia um *soul* norte-americano, gênero popular negro entre o *gospel* (música religiosa das igrejas metodistas negras), o *blues* e o *jazz*, para *incrementar* a festa dançante: “O soul que Xangô mandou/ Do além raios e trovão/ Pra comemorar”.

Referências

- ANTUNES, Arnaldo. “Inclassificáveis”. CD *O Silêncio* (BMG/Ariola, 1997).
- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília Editora da Universidade de Brasília, 1987.
- BATISTA, Wilson. “Lenço no pescoço”. Contracapa do LP Wilson Batista, Grandes Compositores, História da mpb (SP: Abril S.A. Cultural, 1982).
- BEN, Jorge. “Charles, Anjo 45”. LP *A arte de Caetano Veloso* (Fontana, 1975).
- BENJAMIN, Walter. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. SP: Brasiliense, 1994.
- BILL, MV. “Traficando Informação”. CD *Traficando Informação* (BMG/ Natasha Records, 1999).
- BROWN, Carlinhos. *Tribal united dance*. CD *Omelet Man*, EMI, 1998.
- BROWN, Mano. Entrevista concedida à revista *Trip*, edição # 72, ano 12, p.94.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. Trad.: Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Editora Moraes, 1984.
- ESSINGER, Sílvio. *Revolução Racional*. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 22/03/98.
- HERSCHMANN, Micael. (Org.). *Abalando os anos 90: funk e hip-hop: globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- HOLANDA, Chico Buarque de. “Ode aos Ratos”. CD *Carioca*, Biscoito Fino, 2006.
- MADEIRA, Angélica; VELOSO, Mônica. *Leituras brasileiras: itinerários no pensamento social e na literatura*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

RACIONAIS MC's. "Jorge da Capadócia" (Jorge Ben). CD *Sobrevivendo no Inferno* (Cosa Nostra fonográfica, s/d).

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. RJ: Jorge Zahar Ed.; Editora da UFRJ, 2001. p. 182/3

SILVA, Bezerra da. CD *O melhor de Bezerra da Silva* (BMG/ RCA, 1997).

SÜSSEKIND, Flora. "Ficção 80, dobradiças e vitrines". In: *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1993.

TATI, Luiz. Cancionistas invisíveis. *Revista Cult* n. 105, ano 9, agosto de 2006.

VAZ, Paulo. Artigo sobre Manuel Castells publicado no *Jornal do Brasil*, suplemento Ideias, 30 de outubro de 1999.

VELOSO, Caetano. Introdução falada à música "Jorge da Capadócia" (Jorge Benjor) do CD *Prenda minha* (Polygram, 1999).

_____. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. "Americanos". LP *Circuladô Vivo* (Polygram, 1992).

_____. "Outras Palavras". LP *Outras Palavras* (Philips, 1981).

VIANNA, Hermano. Mestiçagem fora de lugar. Suplemento cultural MAIS!, *Folha de São Paulo*, 27/06/2004.

_____. Vozes não-cordiais. *Folha de São Paulo*, suplemento MAIS!, 28 de março de 1999.

■.....**André Gardel** é professor de Letras e Teoria do Teatro da UNIRIO, compositor de música popular e escritor.