

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS**

VINÍCIUS DE OLIVEIRA PRUSCH

**MUNDO-SAMPLE:
A Transição Neoliberal do Brasil na Forma do Rap Nacional**

**Porto Alegre,
2021**

VINÍCIUS DE OLIVEIRA PRUSCH

**MUNDO-SAMPLE:
A Transição Neoliberal do Brasil na Forma do Rap Nacional**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Universidade Federal do Rio Grande do Sul para
a obtenção do título de licenciatura em Letras.

Orientador: Dr. Carlos Augusto Bonifácio Leite

**Porto Alegre,
2021**

AGRADECIMENTOS

Não poderia deixar de começar agradecendo aos meus pais, Fabiana e Otalibio, por todo o apoio que sempre me deram e por sempre terem me ensinado e me aconselhado a colocar a educação como uma prioridade, acreditando que eu poderia ter acesso àquilo que não tiveram. Tenho convicção de que, não fosse isso, não teria chegado até aqui, da mesma forma que, não fossem as leituras que tu me fazia quando pequeno e as conversas sobre tudo que sempre tivemos, mãe, não teria me interessado pela literatura e pelo ensino.

Agradeço ao Guto, por ser um orientador que sabe, ao mesmo tempo, promover a autonomia e dar todo o auxílio necessário, mas também por ser uma pessoa extremamente querida e um professor tão bom e que me marcou tanto que, não tivesse feito Brasileira A contigo em 2016, não sei se teria seguido na Letras e me encontrado tanto nos estudos da literatura.

Aos meus amigos da Letras Anna, Fê, Iago, Jones, Livia, Mai, Matt e Rê. Obrigado pelos papos sérios, pelas trocas de conhecimentos e experiências, pelas risadas nos melhores momentos e também nos mais difíceis e por terem se tornado, basicamente, minha segunda família. Amo vocês e sei que nossa amizade não termina aqui.

Às madrinhas e padrinhos Ana, Claudia, Eduardo e Fernanda. Sou muitíssimo grato por tudo que sempre fizeram por mim.

Aos colegas do grupo de pesquisa Literatura, Canção e Sociedade no Brasil dos Séculos XX e XXI e, especialmente, ao Pedro e ao Rodrigo, pelas trocas sobre Rap, e ao Hugo, que, em pouco tempo e à distância, já se tornou um amigo dos melhores. Muito do que está neste trabalho se deve aos nossos debates e à nossa construção coletiva.

A todos que foram meus alunos em algum momento dos últimos anos e a todas as escolas e professores que me receberam de braços abertos. A educação vale à pena, e, apesar de todas as forças que a vêm tentando destruir, há que lutar por ela.

Aos ex-presidentes Lula e Dilma e ao ex-ministro da Educação Fernando Haddad. Se posso olhar criticamente para o lulismo hoje, é porque estou na universidade, e não estaria nela se não tivesse seu acesso sido ampliado para que pessoas como eu, de classe trabalhadora, pudessem estudar.

“É evidente que o homem, por meio de sua atividade, altera as formas das matérias naturais de um modo que lhe é útil. Por exemplo, a forma da madeira é alterada quando dela se faz uma mesa. No entanto, a mesa continua sendo madeira, uma coisa sensível e banal. Mas tão logo aparece como mercadoria, ela se transforma numa coisa sensível-suprassensível. Ela não só se mantém com os pés no chão, mas põe-se de cabeça para baixo diante de todas as outras mercadorias, e em sua cabeça de madeira nascem minhocas que nos assombram muito mais do que se ela começasse a dançar por vontade própria.”

Karl Marx

“pensei: se eu não tivesse me lembrado de que a frase não era minha
ela seria minha?
pensei: se eu me lembrasse onde li todas as frases que escrevi
alguma seria minha?”

Ana Martins Marques

RESUMO

Parte da cultura Hip-Hop, que começa a se desenvolver no Bronx dos anos 70 e a chegar no Brasil na década seguinte, o Rap se constitui de um canto falado encaixado em uma batida, essa sendo instrumental criado, geralmente, a partir de trechos de fonogramas pré-existentes, movimento a que, por sua vez, se dá o nome de *sampleagem*. Interessado no *sample* enquanto forma e na análise das formas por uma perspectiva dialética, que focaliza relações entre elas e seu contexto histórico, o presente trabalho buscou iluminar os movimentos de *sampleagem* de dois artistas do Rap brasileiro: Racionais MC's e Makalister. A análise se deu com base, centralmente, nos trabalhos de Theodor Adorno e Fredric Jameson, atentando para as ideias de identidade, não-identidade e pós-modernidade. Trabalhou-se, também, com a ideia de racionalidade neoliberal, sobretudo a partir do trabalho de Pierre Dardot e Christian Laval. Já o contexto mais especificamente brasileiro foi observado em um diálogo com autores como Andre Singer e Ricardo Antunes. Os resultados apontam para uma relação entre *sampleagem* e abstração histórica a partir da crescente financeirização da economia desde Collor, mas também para uma raiz afrodiaspórica, existindo aí uma tensão fundamental para a compreensão do Racionais. Por fim, o lulismo figura como processo social fundamental para a compreensão da instituição da racionalidade neoliberal no Brasil, marcando a dicção de Makalister, na qual os respiros que existiam anteriormente, sobretudo a partir do trabalho do próprio Lula e do PT, começam a desaparecer.

Palavras-chave: Rap; *sample*; lulismo; pós-modernidade; neoliberalismo.

ABSTRACT

Part of the Hip-Hop culture, which started developing in the Bronx of the 70's and being embraced in Brazil in the following decade, Rap is formed by a rhythmic speech synchronized to a beat, which is an instrumental created, generally, from pieces of pre-existing phonograms, movement which is, in turn, called *sampling*. Interested in sampling as an art form as well as in the analysis of aesthetic forms through a dialectical perspective, which focuses on the relations between these forms and their historical context, this work aimed to cast light on the sampling movements of two artists of Brazilian Rap: Racionais MC's and Makalister. The analysis was made based mainly in the works of Theodor Adorno and Fredric Jameson, focusing on ideas such as those of identity, non-identity and postmodernity. The idea of neoliberal rationality, approached especially via the work of Pierre Dardot and Christian Laval, was also crucial. Brazil's particular context, in turn, was observed in dialogue with authors such as Andre Singer and Ricardo Antunes. The results point to a relation between sampling and historical abstraction as of the increasing financialisation of the economy since Collor but also to its afro-diasporic roots, a tension which is vital in comprehending the work of Racionais. Lastly, "lulismo" is seen as a social process which is crucial to the understanding of the establishment of neoliberal rationality in Brazil, whose outcomes are highly visible in the work of Makalister, in which the breathing spaces that once existed, especially through the work of Lula himself and the PT, began to vanish from sight.

Keywords: Rap; sample; *lulismo*; postmodernity; neoliberalism.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Quadro 1 - Uma tipologia da sampleagem no Rap	47
Figura 1 - Capa do vinil de <i>Escolha seu caminho</i> (1992)	61
Figura 2 - Contracapa do vinil de <i>Escolha seu caminho</i> (1992)	62
Figura 3 - Capa do CD de <i>Sobrevivendo no inferno</i> (1998)	62
Figura 4 - Contracapa do CD de <i>Sobrevivendo no inferno</i> (1998)	63
Figura 5 - “Mal dos Trópikos de Makalister”, primeira capa do álbum <i>Mal dos Trópikos, construindo a ponte da prata roubada</i> (2018)	78
Figura 6 - “Nightmare cover”, segunda capa do álbum <i>Mal dos Trópikos, construindo a ponte da prata roubada</i> (2018)	78
Figura 7 - Arte que acompanha o álbum <i>Mal dos Trópikos, construindo a ponte da prata roubada</i> (2018)	79
Figura 8 - Arte que acompanha a faixa “Corpos de cera no incêndio”	79
Figura 9 - Arte que acompanha a faixa “Quando as sombras brilharem”	80
Figura 10 - Arte que acompanha a faixa “d.A.Z.a city”	80

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. O CONTEMPORÂNEO POR LENTES DIALÉTICAS	14
1.1. PÓS-MODERNIDADE, IDENTIDADE E ESQUIZOFRENIA	14
1.2. RACIONALIDADE NEOLIBERAL E O SUJEITO-EMPRESA	21
1.3. O CASO BRASILEIRO: LULISMO E RACIONALIDADE NEOLIBERAL	28
1.3.1. O SUJEITO PERIFÉRICO DE SÃO PAULO E O EMPRESARIAMENTO DE SI	37
1.3.2. NEOLIBERALISMO E CONSERVADORISMO EM SANTA CATARINA	39
2. MUNDO-SAMPLE	43
2.1. O SAMPLE ENQUANTO FORMA	44
2.2. SEM FESTIM E SEM DUBLÊ: AS COLAGENS POLITIZADAS DO RACIONAIS MC'S	49
2.2.1. REVANCHE CONTRA A MÁQUINA E NEGATIVIDADE: LENDO RACIONAIS COM BENJAMIN E ADORNO	65
2.3. PROGRAMADO TAL O SHOW DE TRUMAN: A RACIONALIDADE DO BRASIL NEOLIBERAL EM MAKALISTER	70
2.3.1. SIGNIFICANTES VAZIOS CONTRA SUJEITOS VAZIOS: LENDO MAKALISTER COM ADORNO E JAMESON	85
CONCLUSÃO	90
REFERÊNCIAS	93
GLOSSÁRIO	102

INTRODUÇÃO

Foi no Bronx dos anos 1970, onde imigrantes caribenhos conviviam com imigrantes latinos e com afro-americanos (TEPERMAN, 2015, p. 17), que surgiu a cultura musical que recebeu o nome de Rap. 11 de agosto de 1973 é a data tida como marco da primeira festa de Hip-Hop, e, ainda que seja simplista afirmar que essa cultura tenha nascido do zero em um único dia, as festas nas quais Kool Herc (ele mesmo imigrante jamaicano, tendo tido contato com as festas ao ar livre frequentes no país) colocava discos de Soul e Funk para tocar no sul do Bronx constituem, certamente, o marco inicial de muitos dos elementos que conhecemos hoje do Hip-Hop e, mais especificamente, do Rap¹.

Já é bastante difundida a noção de que o termo Rap seria uma sigla para “*Rythm and Poetry*” [“Ritmo e Poesia”], mas, antes mesmo de incluir letras e receber esse nome, já ocorria a utilização de trechos de músicas pré-existentes — principalmente dos gêneros citados no parágrafo anterior — na criação de *loops* direcionados ao entretenimento e à dança (conhecida como *breakdance*), algo que será tão fundamental para o Rap quanto o canto falado que será incorporado posteriormente. Esse movimento recebe o nome de *sampleagem* (do inglês “*sample*”, que pode ser traduzido como “amostra” ou “prova”), e acredita-se que tenha sido Herc a primeira pessoa do Hip-Hop a fazer uso desta técnica de repetição de um trecho musical curto para criar uma música nova.

Fundamental para esse movimento foram alguns equipamentos que, através do tempo, expandiram as possibilidades do processo de sampleagem. O primeiro deles é o toca-discos ou vitrola, aparelho de reprodução musical transformado em instrumento nos primórdios da cultura Hip-Hop. Selecionava-se uma música que tivesse um *breakdown*² e, utilizando dois discos iguais em *pick-ups* diferentes, geralmente com marcações em giz indicando onde começava a seção escolhida, conseguia-se criar um *loop* de modo bastante profícuo — esse procedimento ficou conhecido como *back to back* ou, como chamado por Herc, *Merry-Go-Round*. Posteriormente, surgiram os *samplers*, instrumentos que permitem que se use pequenos excertos musicais de modo digital, de forma que a aplicação de filtros e efeitos torna-se algo bastante acessível. Fez-se possível, também, isolar apenas um bumbo de

¹ A cultura *Hip-Hop* é bastante ampla, não se reduzindo apenas ao *rap*. Há também o *breakdance* e o grafite que, ainda que atualmente sejam menos proeminentes que o *rap*, foram muito fortes antes de o gênero deslanchar comercialmente e seguem tendo seu lugar e importância.

² Definições de termos específicos do Rap utilizados aqui podem ser encontrados no glossário ao fim do trabalho.

determinada música, por exemplo, para criar um padrão rítmico completamente novo a partir dele. Finalmente, nos dias de hoje, mesmo que ainda haja artistas que utilizam tecnologias mais antigas, a sampleagem pode se dar de modo completo em um computador, sendo o *software* mais utilizado para isso o *Fruity Loops* ou *FL Studio*.

Além desses equipamentos, Guilherme Botelho, DJ e mestre em filosofia pelo Instituto de Estudos Brasileiros da USP, em uma fala feita no Ciclo de Discos Brasileiros de 2020 a respeito do disco *Escolha o seu Caminho*, do Racionais, comenta um processo que teria sido comum nos primeiros anos do Rap no Brasil, tendo ficado conhecido como “giletagem”: cortava-se e colava-se fitas com as músicas que se almejava samplear em estúdio. Na falta de *samplers*, que teriam demorado um pouco a se tornarem acessíveis no país, improvisou-se uma nova forma de criar batidas.

De acordo com as entrevistas presentes no documentário *Nos Tempos da São Bento* (2010), dirigido pelo mesmo Guilherme Botelho, porém, o primeiro elemento da cultura *Hip-Hop* a chegar com força no Brasil foi, na verdade, o *breakdance*. No início dos anos 1980, jovens de periferia que se depararam com a dança na televisão começaram a se reunir na rua 24 de Maio, em São Paulo, e, posteriormente, na estação São Bento. Jr. Blaw é considerado um dos primeiros frequentadores do local a fazer Rap, e o início do gênero teria se dado de modo muito mais rudimentar que no Bronx, com a base musical constituindo-se, muitas vezes, de uma percussão improvisada nas latas de lixo. Somente com o tempo as gravadoras passaram a dar atenção ao que até então se constituía menos de um gênero musical e mais de uma cultura musical de rua, e não foi sem tensões que se deu esse processo: como demonstra, mais uma vez, Guilherme Botelho (2018), as gravadoras não estavam preparadas para o som característico que os artistas buscavam produzir, principalmente no que diz respeito às frequências mais baixas, que eram percebidas como um defeito pelos profissionais de estúdio (BOTELHO, 2018, p. 33).

Também basilar para o desenvolvimento da cultura *Hip-Hop* no Brasil foram os bailes black que ganharam força nos anos 1970 (PLÁCIDO, 2019; VALVASSORI, 2018): do Samba-Rock ao Soul, todo um repertório de música negra se formou, e ele receberia seguimento com os artistas do Rap como referências e objeto de sampleagem. Segundo Roberto Camargo de Oliveira (2015, p. 43), até mesmo o Rap chegava a alguns bailes, sendo exibidos videoclipes:

Por ser um estilo musical que se utilizava de fragmentos e texturas sonoras de outras composições, às vezes já conhecidas pelo público, e pela sua semelhança com o Miami bass, era chamado, ironicamente, de “funk falado” ou “tagarela”.

Existe, assim, uma continuidade sonora entre a cultura musical negra existente no Brasil nos anos 1970 e o Rap. Existe, também, continuidade no que diz respeito à importância da cerimônia (MC é mestre de cerimônia, não nos esqueçamos), à ocupação do espaço da cidade — já que os bailes levavam pessoas da periferia ao centro a lazer — e à construção identitária coletiva a partir da valorização da negritude (“*Black is beautiful*”). Outro seguimento está na presença da vitrola e na figura do DJ, ainda que com transformações claras. A respeito disso, chama a atenção, especialmente, os bailes do Sr. Oswaldo, citado como um dos primeiros DJs de São Paulo. Conforme recupera Plácido (2019, p. 72), ele colocava a vitrola atrás de uma cortina, criando o que foi chamado de “orquestra invisível”.

Feita esta breve recuperação do começo do Rap e do começo do Rap no Brasil, no presente trabalho, serão enfocados, em uma análise alinhada ao materialismo histórico dialético, os movimentos de sampleagem de dois artistas do *Rap* brasileiro: Racionais MC’s e Makalister. A hipótese a ser confirmada diz respeito à presença, neles, de decantações do processo social brasileiro entre o início dos anos 1990 e os anos 2010, período em que teria se dado a transição do Brasil para aquilo que entendemos como neoliberalismo. Enquanto o Racionais MC’s lida com as consequências do neoliberalismo emergente na economia, Makalister teria conseguido produzir, ao radicalizar a lógica da sampleagem, levando-a além do seu lugar original, uma forma que se coloca diante de um mundo no qual o neoliberalismo já chegou também enquanto racionalidade, tendo, portanto, adentrado a própria constituição dos indivíduos.

Poderia-se, é claro, questionar qual o sentido ou a validade de um estudo concentrado na sampleagem vindo de um trabalho do curso de Letras. Deverá ficar claro, contudo, que as análises que se seguirão não estarão somente interessadas no som, mas também nas relações que se estabelecem entre as formas em análise e as formas sampleadas de modo mais geral, incluindo-se as letras. Além disso, no caso de Makalister, o entendimento da sampleagem passa do recorte de sons somente para um movimento que também, e, talvez, principalmente, é de linguagem. Minha análise, no fundo, está interessada nas relações entre batida e letra, algo não tão distante de leituras como a de Luiz Tatit (2002), cujo centro está na entoação, ou

seja, no imbricamento entre letra e melodia. Não argumento, assim, estar na batida a centralidade das estéticas em questão, tampouco nego a importância das letras; apenas defendo a hipótese de que o foco na sampleagem pode iluminar forças que ficam pouco claras ou mesmo ausentes quando esse tipo de procedimento é ignorado.

A leitura que proponho foi desenvolvida a partir de um projeto de pesquisa em curso desde 2018 no qual, em um primeiro momento, partia-se da leitura de Jonathan Crary (2016) a respeito do capitalismo tardio — relacionada à colonização, cada vez mais aprofundada, de espaços de ócio e lazer pela forma-mercadoria — para fazer uma análise da estética de Makalister centrada no problema da insônia. Os resultados desse primeiro momento da pesquisa foram formalizados em um artigo, publicado na *Música Popular em Revista* com o título “Makalister e a estética da insônia: um estudo do rap no mundo 24/7” (PRUSCH, 2019).

A análise concentrou-se em dois raps, “A Terça Parte da Noite Não Dormi” e “*Breaking the Waves*”, e cobriu letras, *beats*, *flow* e videoclipes, conseguindo apontar diversas características da estética do artista que puderam ser relacionadas ao funcionamento do capitalismo contemporâneo. Dentre elas, uma figura como base da problemática posta no presente trabalho: o profundo caráter de *palimpsesto*³ da arte de Makalister, relacionado a uma superabundância de referências. Posteriormente, percebeu-se que isso não era exatamente algo inédito dentro do Rap, mas que poderia ser lido enquanto radicalização do movimento de sampleagem, de modo que se passou a dar centralidade a ele na busca de diálogos entre forma estética e materialidade sócio-histórica no Rap.

O título deste trabalho, “Mundo-*sample*” está relacionado exatamente a esse diálogo, indicando uma isomorfia entre certos processos presentes no *Rap* dos artistas em análise e a forma social do neoliberalismo emergente. A inspiração para se chegar a ele foi o texto “O mundo-provêrbio (Ensaio sobre I Malavoglia)”, de Antonio Candido (1972), no qual é feito um movimento de análise similar de um romance do escritor Giovanni Verga.

Alguns trabalhos a respeito do Rap nacional também foram fundamentais, seja no entendimento do fenômeno como um todo, seja em leituras específicas que serão utilizadas nas próximas páginas. Dentre eles, destacam-se a análise de Tiarajú D’andrea (2013) a respeito do sujeito periférico, enfocando o contexto da São Paulo da década de 1990, o já citado trabalho de Guilherme Botelho (2018) envolvendo questões referentes à batida do Rap

³ “Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo.” (GENETTE, 2010, p. 5) Trata-se, assim, de um texto construído sobre ou a partir dos “restos” de outro(s) texto(s).

e ao seu processo de incorporação à indústria cultural no Brasil, e também as leituras da estética do Racionais MC's feitas por Maria Rita Kehl (1999), Walter Garcia (2013), Acauam Oliveira (2015), Guto Leite (2018) e Rodrigo Mendes (2020).

Já no que diz respeito a modelos de análise cancional e musical, não se seguirá nenhum de modo sistemático, mas se lançará mão dos métodos analíticos propostos por Philip Tagg (2003 e 2014), Amanda Sewell (2013) e Sergio Molina (2017) conforme parecer necessário ou proveitoso. Isso se explica pelo fato de nenhum deles dar conta, de modo completo, das especificidades formais do Rap — estando somente o trabalho de Amanda Sewell relacionado diretamente à sampleagem.

Antes de adentrar as análises de raps propriamente ditas, todavia, será feito um percurso teórico que começa na dialética negativa de Theodor Adorno e tem como ponto de chegada o neoliberalismo no Brasil, passando por Fredric Jameson, Christian Laval e Pierre Dardot, Arnaldo Antunes e André Singer, dentre outros teóricos que auxiliarão na leitura do processo histórico enfocado. Dessa forma, espera-se construir uma base sólida sobre a qual o segundo momento deste trabalho será construído. Contudo, ainda que apareça antes com esse objetivo, a parte teórica foi pensada e selecionada sempre a partir daquilo que se percebia nas formas estéticas, num movimento de iluminação recíproca entre obra e matéria social.

1. O CONTEMPORÂNEO POR LENTES DIALÉTICAS

Em seu livro a respeito de Antonio Candido e Roberto Schwarz, Paulo Arantes discorre a respeito de certa “sensação de dualidade” (ARANTES, 1992, p. 14) que estaria impregnada na experiência do sujeito periférico. Se, no centro do sistema, as contradições podem ser, por vezes, suavizadas e invisibilizadas, na periferia elas se dão de modo mais marcante e, por conseguinte, nossas experiências subjetivas estão mais profundamente embebidas na sua existência.

O presente trabalho se inspira nessa tradição, que busca ler dialeticamente formas estéticas nacionais, encontrando nelas sedimentadas as contradições presentes em nossa experiência histórica. Para tal, o presente capítulo buscará construir uma constelação teórica que dê conta daquilo que se tem estudado sob os nomes de pós-modernidade e neoliberalismo, bem como das formas de aparição dessa que seria a forma contemporânea do capitalismo em solo nacional e, mais especificamente, em São Paulo e Santa Catarina, regiões onde foram gestadas as dicções que serão analisadas no capítulo dois.

1. 1. PÓS-MODERNIDADE, IDENTIDADE E ESQUIZOFRENIA

“A dialética é a ontologia⁴ do estado falso” (ADORNO, 2009, p. 18). Essa frase marca um momento importante do pensamento adorniano: o da exposição daquilo a que deu o nome de *dialética negativa*. Seguindo os passos de Marx, o autor busca atualizar novamente Hegel, focalizando o que há de revolucionário em sua teoria e se desfazendo do que não é. A partir desse movimento, o todo que se confunde com a verdade em Hegel (1992, p. 31), por exemplo, será tomado justamente como o inverdadeiro por Adorno (2009, p. 40). A totalidade não é descartada por ele, mas será encarada enquanto problema, ou, mais especificamente, enquanto “estado falso”. Ele critica, em Hegel, aquilo que seria entendido como a positividade da eliminação do contraditório através da identidade entre a identidade e a não-identidade, estando a dialética hegeliana, desse modo, em última análise, a serviço da totalidade existente e de sua reprodução, enquanto que a negativa buscaria resgatar o caráter antissistêmico (ADORNO, 2009, p. 8) em seu interior. É como se Hegel houvesse feito as formulações corretas mas não as tivesse podido levar às últimas consequências (provavelmente mais por

⁴ A ontologia é o ramo filosófico preocupado com as propriedades do ser.

uma impossibilidade material que meramente teórica⁵), terminando por ficar refém da identidade e, portanto, da reprodução do mesmo.

Uma das questões centrais para o pensamento dialético negativo proposto por Adorno é a ideia de que, sendo o próprio conceito uma face da identidade — já que ele precisaria ser igual a si mesmo e igual ao seu objeto para funcionar como tal —, pensar negativamente (ou seja, pensar contra o estado de coisas como ele nos está dado) significaria fazer com que o pensamento pense “contra si mesmo, sem abdicar de si” (ADORNO, 2009, p. 123). Ou seja, se a totalidade é um dado material (e se voltará a este fato com maior clareza nos parágrafos seguintes) e se também o é a identidade, quer dizer que a única forma possível de filosofia radical e antissistêmica seria aquela que mantém a negatividade e a contradição vivas dentro de si. A negatividade não seria mais, assim, algo que surge e é logo subsumido na identidade, mas sim uma força permanentemente presente dentro do pensamento crítico.

Em seu livro *Late Marxism: Adorno, or, The Persistence of the Dialectic* (*Marxismo Tardio: Adorno, ou, A Persistência da Dialética*), Fredric Jameson (2007) chama atenção para um trecho específico da *Dialética Negativa*, que argumenta ser mais central do que poderia, a princípio, parecer para o entendimento da filosofia adorniana. Trata-se do momento no qual Adorno se refere ao “valor de uso segundo a terminologia marxista” como aquilo que “não pode ser subsumido à identidade” (ADORNO, 2009, p. 18). Se, a um leitor menos familiarizado com o pensamento de Adorno como um todo, a presença do marxismo pode parecer escassa nesse livro, Jameson demonstrará que é impossível entender a dialética negativa senão a partir de Marx. Isso se daria porque, conforme ele tenta demonstrar, “o valor de troca, [...] a emergência de um terceiro termo, abstrato, entre dois objetos incomparáveis [...] constitui a forma primordial através da qual a identidade emerge na história humana” (JAMESON, 2007, p. 23, tradução nossa).

A intervenção de Jameson nos ajuda a compreender o quanto, por mais que seja possível filosofar negativamente, mantendo-se, assim, a potencialidade da contradição, o pensar não é capaz de desestruturar a identidade e, por extensão, a totalidade existente. Estando nossas categorias racionais imbricadas ao capitalismo enquanto sistema (JAMESON.

⁵ A respeito disso, Vladimir Safatle (2019b, p. 40) afirma que “a dialética hegeliana é a dialética necessária para as possibilidades históricas da experiência no início do século XIX, assim como a dialética marxista o é para o final do século XIX e a dialética adorniana o é para meados do século XX”. A dialética seria, desse modo, uma *ontologia em situação*.

2007, p. 24), a única forma de fazer valer de fato a não identidade seria através do desmantelamento desse sistema.

Fica mais claro, também, a partir do exposto, o que se pode entender por totalidade em Adorno e porque ele não se desfaz desse conceito. A totalidade diz respeito ao sistema de produção no qual nos inserimos, o sistema capitalista. Dessa forma, compreende-se que aquilo que Adorno está recusando em Hegel é, centralmente, a não postulação da necessidade de desestruturação desse sistema e, ao contrário, a defesa da sua continuidade. A inverdade do todo da qual se falou, portanto, diz respeito à falsidade que a vida adquire quando dominada pela forma-mercadoria.

Escritos aproximadamente vinte anos antes, já figurava, nos estudos a respeito do esclarecimento, a ideia de que “a sociedade burguesa está dominada pelo equivalente” (ADORNO, 1985, p. 23). Na busca pelo domínio da natureza e pela extinção dos mitos, reduziu-se tudo ao calculável e à técnica, desaparecendo, cada vez mais, o qualitativo em nome da substitutividade universal, processo que se acentua a partir da divisão do trabalho e do advento do valor de troca. O que seria, talvez, o mais relevante neste livro para as discussões aqui propostas, entretanto, se encontra no seu penúltimo capítulo, intitulado “A Indústria Cultural: O Esclarecimento como Mistificação das Massas” (ADORNO, 1985, p. 113-156). Nele, Adorno nos mostra como a eterna repetição do mesmo pode se apresentar também em formas estéticas: o caráter compulsivo do esclarecimento se internaliza na cultura de massas, que apresenta produtos que parecem diferentes mas que, no fundo, se mostram constituídos dos mesmos elementos. Dessa forma, o descanso passa a se assemelhar ao trabalho, já que a mesma repetição está presente em ambas as esferas, e a identidade se torna um fator também interno aos indivíduos, como aponta Safatle (2019b, p. 29):

Adorno sabe que a força do capitalismo está não apenas nas promessas econômicas que ele, momentaneamente, pareceu capaz de realizar (ao menos durante os trinta primeiros anos do pós-guerra). Ela está na capacidade de *conformar a imaginação à gramática de repetições e identidades que se impõem a nós através dos campos da cultura e do entretenimento* e que constituem o núcleo real de nossa adesão às formas atuais de vida. [Grifos nossos.]

Esperando-se que estejam suficientemente bem expostos os argumentos recuperados até então, parto para a questão central da presente seção, qual seja, a atualidade do pensamento de Adorno, tendo em vista o recorte que estipulei para este trabalho. Relativamente a isso, Jameson (2007, p. 5) afirma que “as profecias de Adorno a respeito do

‘sistema total’ finalmente se realizaram, de formas totalmente inesperadas” e que “ele pode acabar tendo sido o analista de nosso próprio tempo, que ele não viveu para ver” (traduções minhas). Se, no período moderno, ainda havia espaços em que a forma-mercadoria não havia chegado, nosso presente seria marcado por sua expansão a todos os espaços, dando luz a uma *lógica cultural* — que deve ser entendida não como um dos níveis do capitalismo, mas como o funcionamento do capitalismo tardio em si, no qual o cultural e o econômico dissolvem-se um no outro, “eclipsando a distinção entre base e superestrutura” (JAMESON, 2000, p. 25).

É importante frisar, neste momento, que o termo “capitalismo tardio” se refere, em Jameson, a um tempo diverso daquele ao qual ele se referia em Adorno. Jameson tem por referência o trabalho de Ernst Mandel (1980), percebendo no capitalismo três momentos ou estágios fundamentais: o capitalismo de mercado, o estágio monopolista ou imperialista e o capitalismo tardio ou multinacional. Não se trata, assim, quando se fala em “capitalismo tardio”, nem de uma quebra completa com as formas anteriores do sistema capitalista, nem de um período de enfraquecimento desse sistema. Trata-se, na verdade, de um aprofundamento da expansão dialética da forma-mercadoria e do que entendemos por modernização. Nos termos de Jameson (2001, p. 147):

os movimentos do capitalismo têm que ser vistos como descontínuos, mas em expansão. Em cada uma das suas crises, ele se transmuta para uma esfera mais ampla de atividade, em um campo maior de penetração, de controle, de investimentos e de transformação [...].

Colocando em diálogo o trabalho de Mandel com o de Giovanni Arrighi (1994), Jameson relaciona os três estágios do capitalismo com a fórmula apresentada por Marx no Livro I d’*O Capital* (2013): DMD’, “na qual o dinheiro é transformado em capital, que agora gera dinheiro suplementar, em uma dialética expansiva de acumulação” (JAMESON, 2001, p. 149). Ou seja, partindo-se da centralidade do comércio e da acumulação primitiva, passando pelo investimento em manufatura e agricultura e chegando, finalmente, na expansão financeira, o que temos seria um movimento de *progressiva abstração histórica*.

Mais uma vez, nos interessa, especialmente, o modo como esse movimento aparecerá nas formas estéticas através do tempo. Jameson relacionará esses três momentos do capitalismo a três manifestações estéticas diferentes: realismo, modernismo e pós-modernismo, respectivamente. Com o perdão da citação bastante longa, vejamos de que modo essa relação se dá para o autor:

Era uma vez uma coisa chamada signo que, quando apareceu, na madrugada do capitalismo e da sociedade afluente, parecia relacionar-se, sem nenhum problema, com o seu referente. Esse *apogeu inicial do signo* — o momento da linguagem referencial ou literal, ou das asserções não-problemáticas do assim chamado discurso científico — deu-se por causa da dissolução corrosiva das formas mais antigas da linguagem mágica por uma força que chamarei de *reificação*, uma força cuja lógica é a da separação violenta e da disjunção, da especialização e da racionalização, de uma divisão do trabalho taylorista em todos os domínios. Infelizmente, essa força — que fez surgir a referencialidade tradicional — seguiu adiante, sem se deter por nada, já que é a própria lógica do capital. Então, esse primeiro momento de decodificação ou de *realismo* não pôde durar muito tempo: por uma inversão dialética, ele mesmo se tornou, por sua vez, objeto da força corrosiva da reificação, que *entra no domínio da linguagem para separar o signo do referente*. Essa disjunção não abole completamente o referente ou o mundo objetivo ou a realidade, que ainda tem uma existência esmaecida no horizonte, como uma estrela diminuída ou um anãozinho vermelho. Mas sua grande distância do signo permite que este viva um momento de autonomia, de uma existência relativamente livre e utópica, se comparado com seus antigos objetos. Essa autonomia da cultura, essa semi-autonomia da linguagem, é o momento do *modernismo* e do domínio do estético que reduplica o mundo sem ser totalmente parte dele, desse modo adquirindo certo poder negativo ou crítico, mas também uma certa futilidade do outro mundo. Mas a força de reificação que fora responsável por este novo momento tampouco pára aí: em outro estágio, potencializada, em uma espécie de reversão da quantidade pela qualidade, *a reificação penetra o próprio signo e separa o signifiante do significado*. Agora a referência e a realidade desaparecem de vez, e o próprio conteúdo — o significado — é problematizado. Resta-nos o puro *jogo aleatório dos significantes* que nós chamamos de *pós-modernismo*, que não mais produz obras monumentais como as do modernismo, mas embaralha sem cessar os fragmentos de textos preexistentes, os blocos de armar da cultura e da produção social, em uma nova bricolagem potencializada: metalivros que canibalizam outros livros, metatextos que fazem colagem de pedaços de outros textos — tal é a lógica do pós-modernismo em geral, que encontra uma de suas formas mais fortes, mas originais e mais autênticas na nova arte do vídeo experimental. (JAMESON, 2000, p. 117-118, grifos meus.)

Jameson produz uma espécie de mapeamento histórico dialético das formas estéticas ocidentais. Nele, o realismo aparece enquanto modo de percepção e representação do primeiro estágio da modernidade, que substitui as formas mágicas de linguagem por uma expressão assentada no iluminismo e na “crença em uma sociedade estável” (JAMESON, 2001, p. 157)⁶.

⁶ A partir da leitura de textos como “Leitura de Balzac”, o “apogeu inicial do signo” e a noção de sociedade estável no realismo podem ser questionados, dando lugar a um “realismo por perda da realidade” (ADORNO, 2003, p. 145). A diferença seria, entretanto, em termos de grau: o signo não impera de modo absoluto, mas ainda tem mais força do que terá nos momentos posteriores. Além disso, o fato de Adorno perceber a reificação que existia já no momento do realismo pode ser lida através da sua posição moderna (numa espécie de iluminação benjaminiana do passado pelo presente), o que corroboraria o modelo de Jameson.

O modernismo, por sua vez, estaria marcado pelo desmascaramento dessa ideologia, possibilitado pela semi-autonomia da linguagem, que nasce, paradoxalmente, com o aprofundamento da reificação. Desse modo, o marxismo de Adorno pode ser incluído nesse movimento: a linguagem que nega a si mesma, bem como a leitura do modernismo enquanto produção do não-idêntico são, em si mesmas, marcadamente modernas⁷.

O foco aqui, entretanto, está na transição para o último momento citado por Jameson: o momento da pós-modernidade ou do pós-modernismo⁸. O autor cita, no trecho aqui reproduzido, a bricolagem e o “puro jogo aleatório dos significantes” (temas que aparecem em Derrida (1995), por exemplo, mas que Jameson encara dialeticamente) como características da arte pós-moderna, e, recuperando os argumentos de outro ensaio do mesmo livro — “A lógica cultural do capitalismo tardio” (JAMESON, 2001, p. 27-79) — encontramos o movimento mais geral dentro do qual elas se encontram: a esquizofrenia.

A esquizofrenia não aparece, obviamente, enquanto quadro clínico para Jameson. O autor parte da leitura lacaniana de esquizofrenia enquanto “ruptura na cadeia dos significantes” (JAMESON, 2001, p. 53) para ler um momento histórico marcado pela fragmentação e pelo pastiche⁹, com o sujeito centrado se dissolvendo progressivamente. Como já havia sido apontado por Debord (1997), o valor de troca se generaliza de modo profundo e o simulacro se torna a norma.

Esse momento de abstração, marcado pela esquizofrenia e entendido a partir da denominação “capitalismo tardio”, teria se iniciado, como indica Jameson (2000, p. 23) a partir de Mandel, no final da Segunda Guerra Mundial, mas suas marcas culturais e no nível das mentalidades somente teriam começado a aparecer com as transformações sociais dos anos 60. Em termos econômicos, como indicado acima, uma das marcas mais centrais desse período parece ser a expansão do espaço ocupado pelas dinâmicas financeiras. Marx (1991, p. 459-479) já mencionava o capital portador de juros como aquele no qual o dinheiro se transmuta “num valor que valoriza a si mesmo” e se torna, no processo, uma “mercadoria *sui generis*”. Ele analisa também (MARX, 1991, p. 525-542) os processos do capital fictício,

⁷ No capítulo 3, quando nos centrarmos nas análises estéticas, a possibilidade de existência de um movimento dialético negativo também na pós-modernidade será vislumbrada.

⁸ Jameson utiliza, frequentemente, os termos “pós-modernidade” e “pós-modernismo” de modo intercambiável. Como forma de evitar confusões, todavia, utilizaremos “pós-modernidade” quando estivermos falando do período histórico contemporâneo e “pós-modernismo” quando o objeto for a lógica cultural desse período ou a característica de alguma forma estética ou filosófica.

⁹ O autor entende o pastiche como uma forma neutralizada da paródia, na qual se repetem estilos do passado porque a leitura do presente se encontra estagnada (JAMESON, 2001, p. 43-45).

aquele no qual o dinheiro não necessariamente existe materialmente: é vendida a *promessa de dinheiro*. No capitalismo tardio, esses processos aumentam em proporção de tal modo que as próprias dinâmicas materiais do trabalho, por exemplo, passam a ser subordinadas à lógica flutuante do mercado, por mais que esta ainda dependa, em última instância, da mais-valia produzida por essas dinâmicas. É esse o contexto no qual a esquizofrenia se torna possível enquanto lógica social.

É importante diferenciar, contudo, a ideia de esquizofrenia em Jameson daquela postulada por dois outros autores, também em relação ao sistema capitalista. Trata-se de Deleuze e Guattari (2010). Está além do escopo deste trabalho analisar a teoria dos autores de modo aprofundado, mas alguns apontamentos podem nos ajudar no entendimento de nosso tema. Para começar, notemos que, assim como em Adorno e Jameson, o diálogo com a psicanálise será fundamental aqui. Os autores farão uma crítica do modelo centrado em Édipo e na neurose, percebendo nele a repressão de um paradigma mais livre, no qual tudo seria encarado enquanto produção e desejo. O ponto central seria que o sistema capitalista, diferentemente dos sistemas (“máquinas”, nos termos do livro) que vieram antes dele, estaria marcado pela “descodificação dos fluxos” e pela “desterritorialização do *socius*” (DELEUZE & GUATTARI, 2010, p. 52). Ele desestruturaria, de modo cada vez mais acentuado, os códigos mais ou menos fixos do passado a partir de seu “corpo sem órgãos”: o capital (DELEUZE & GUATTARI, 2010, p. 23). Nesse processo, produziriam-se esquizos em série, e o grande problema seria que, ao invés de seguir em frente, o capitalismo se esforçaria para barrar esses sujeitos. Ele desterritorializa, mas apenas para reterritorializar mais à frente. Em *Anti-Édipo*, o esquizo é positivado. Ele é o inverso do sujeito neurótico, que só seria possível a partir da repressão dos fluxos produtivos de desejo que, no devir-esquizo, estariam livres para seguir o processo de desterritorialização, que os levaria sempre além do estado de coisas presente.

Por meio do que já foi apresentado a partir de Jameson, por outro lado, temos uma imagem bastante diversa da esquizofrenia que pode ser percebida no capitalismo: trataria-se, em resumo, de um produto da reificação quando esta invade a própria linguagem e, por conseguinte, o íntimo de nossa forma de perceber o mundo. A princípio, pode parecer uma lógica inversa àquela da identidade tal qual observamos em Adorno — afinal, se a identidade e a “substancialidade última e absoluta do eu” (ADORNO, 1993, p. 157) são parte da ideologia que mantém a ordem existente no lugar, se esperaria que a fragmentação e a

dissolução do eu se apresentassem como uma quebra dessa lógica. Mas o que percebemos com uma análise mais pormenorizada é justamente o inverso: fragmentação não significa produção da diferença ou do não-idêntico, mas uma nova forma de identidade, mais profunda e mais difícil de ser percebida enquanto tal. Poderia-se falar em uma *dialética da identidade e da fragmentação*, na qual dois processos aparentemente antagônicos se alimentam mutuamente.

Na verdade, o termo “esquizofrenia” já aparece em Adorno, ainda que como algo emergente e menos central. No aforismo da *Mínima moralia* intitulado “*Novissimum organum*” (ADORNO, 1993, p. 238-242), por exemplo, figuram tanto o “eu como organizador” quanto a “divisão do trabalho levada a cabo no indivíduo”, produtora da cisão patológica esquizofrênica (que, não por acaso, será relacionada aos movimentos totalitários de massa). No mesmo livro, vemos, mais adiante, a afirmação de que “a decomposição do sujeito leva-se a cabo mediante o seu abandono ao sempre igual e sempre distinto” (ADORNO, 1993, 249).

“Sempre igual e sempre distinto” é, talvez, a melhor formulação para dar conta, dialeticamente, do problema da esquizofrenia. Em sua forma pós-moderna, em tempos de financeirização e capitalismo flexível, o sempre-igual do mundo dominado pela forma-mercadoria tomaria, de certa forma, a aparência da diferença, mas, a partir de uma perspectiva materialista, essa diferença se mostra tão real quanto a diferença aparente entre dois produtos com a mesma exata função, mas que competem entre si no mercado. A forma-mercadoria carrega em seu íntimo essa dialética entre identidade profunda e diferença aparente (efeito da universalização do valor de troca) e, ao expandir-se a todas as esferas da vida humana, essa tensão engendraria a lógica esquizofrênica da materialidade contemporânea. A economia volatiza-se e passa a funcionar por uma lógica cultural, e os indivíduos seguem cada vez mais a “indeterminação determinada” do fluxo de mercadorias.

1.2. RACIONALIDADE NEOLIBERAL E O SUJEITO-EMPRESA

Em uma de suas definições do pós-modernismo, Jameson (2000, p. 18) afirma que “o pós-moderno deve ser visto como a produção de pessoas pós-modernas”. Na seção anterior, apontei como central para o entendimento dessas pessoas a esquizofrenia. A fim de ir além no estudo das subjetividades contemporâneas, chegando, propriamente, ao neoliberalismo,

relacionarei a leitura de Jameson àquela proposta por Dardot e Laval, em seu livro de 2009, *A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal* (2016).

Entendido, geralmente, apenas como sistema econômico e ideologia que retomariam o liberalismo clássico em uma nova roupagem, o neoliberalismo será visto pelos autores, a partir de um diálogo proposto entre as teorias de Marx e de Foucault, como uma *racionalidade*. Não que eles neguem essa primeira leitura, a partir da qual neoliberalismo seria igual a reabilitação do *laissez-faire*. Ela existiu e ainda existe; seus defensores são numerosos e influenciam políticas econômicas pelo mundo. O problema estaria em “confundir a representação ideológica que acompanha as políticas neoliberais com a normatividade prática que caracteriza propriamente o neoliberalismo” (DARDOT & LAVAL, 2016, p. 15). E essa normatividade se refere não exatamente a um sistema explícito de regras, mas a modos de viver e de estar em sociedade que teriam se tornado hegemônicos.

Iniciando sua exposição debruçando-se sobre o liberalismo, os autores demonstram que perceber nele algo uno e sem tensões internas é um grande erro e uma coisa que não se verifica na materialidade. Não só há cisões internas, como aquela entre reformistas sociais e defensores absolutos da liberdade individual, mas as próprias crises pelas quais passa o liberalismo o levariam a tomar novas formas e a gerar, por conseguinte, novos conflitos internos. E é justamente uma crise que será indicada pelos autores como origem do neoliberalismo no século XX: a crise do liberalismo que teria se dado entre 1880 e 1930. Os ideais da mão invisível e da troca harmônica do mercado não se verificaram na realidade, e isso teria criado a necessidade de um modelo menos ligado a questões vistas como naturais do ser humano e mais à criação ativa de um funcionamento centrado no mercado, até mesmo como reação ao reformismo social, que ganhava força.

Ainda que já houvesse autores preocupados com algumas dessas questões antes disso, a fundação desse novo liberalismo, que virá a se tornar o neoliberalismo que temos hoje, teria se dado no Colóquio Walter Lippmann, na Paris de agosto de 1938. O colóquio foi organizado por Louis Rougier, que já defendia que não haveria “‘retorno do liberalismo’ se não houvesse uma *refundação teórica* que evite os efeitos negativos da crença metafísica no *laissez-faire*” (DARDOT & LAVAL, 2016, p. 74, grifo meu). Novamente, não há uma convergência entre todos os participantes do evento — dentre os quais se encontravam Friedrich Hayek, Wilhelm Röpke e Von Rüstow, somente para citar alguns —; o que temos são debates, concordâncias e

discordâncias em diferentes níveis. Mas o relevante é que surgirá, aí, a percepção da necessidade de redefinição do liberalismo:

Essa linha de força do colóquio une a perspectiva de Rougier, de ordem essencialmente epistemológica, a de Lippmann, que lembra a importância jurídica no funcionamento da economia de mercado, e, por fim, aquela, muito próxima, dos “sociólogos liberais” alemães Röpke e Von Rüstow, que enfatizam a sustentação social do mercado, que por si só não é capaz de assegurar a integração de todos. (DARDOT & LAVAL, 2016, p. 79)

Aí estariam, portanto, as bases do neoliberalismo, que buscaria “produzir uma relação do sujeito com ele mesmo que seja homóloga à relação do capital com ele mesmo”, vendo-se como um “‘capital humano’ que deve crescer indefinidamente, isto é, um valor que deve valorizar-se cada vez mais” (DARDOT & LAVAL, 2016, p. 31). A lógica da empresa é transformada em horizonte máximo de todos os níveis da sociedade, desde o Estado — que não será mais encarado materialmente como um inimigo a ser destruído, mas como mais uma empresa a auxiliar na implantação dessa lógica — até as relações interpessoais de indivíduos comuns. O mercado se torna, enfim, um “*processo de formação de si*” (DARDOT & LAVAL, 2016, p. 145, grifo dos autores): todos devem agir como empreendedores a todo o tempo.

É bastante claro o momento no qual o neoliberalismo sai do discurso e toma forma material: com o assassinato de Salvador Allende, em 1973, se inicia a ditadura neoliberal de Pinochet no Chile. Não obstante, é somente na década de 1980 que ele chega com força ao centro do sistema capitalista, com o governo de Ronald Reagan, nos Estados Unidos, e Margaret Thatcher, no Reino Unido. É o momento da derrocada do Welfare State e da ascensão da “nova direita ocidental” (DARDOT & LAVAL, 2016, p. 189), na qual neoliberalismo e conservadorismo andam juntos.

Com Dardot e Laval, todavia, notamos que o neoliberalismo não se limitará a esses governos. Eles marcam um movimento mais profundo, de hegemonização da racionalidade neoliberal que, inclusive, ultrapassará os limites entre direita e esquerda — o que só foi possível porque a esquerda também se enfraqueceu e não conseguiu manter vivas alternativas concretas ao sistema capitalista. Trata-se de uma “capitalização da vida individual” (DARDOT & LAVAL, 2016, p. 201), que generaliza a lógica da concorrência, fazendo-a adentrar na própria subjetividade dos indivíduos e esfacelando a solidariedade e o sentimento de pertencimento de classe.

Neste ponto da exposição, parece importante recuperar brevemente um debate que está intimamente relacionado com o que vem sendo comentado, qual seja, o do fim do capitalismo ou de seu derradeiro estágio. Há autores importantes que argumentam nesse sentido, sustentando que o período atual seria o último do sistema capitalista, seja porque estariam se esgotando suas forças de alguma forma, seja porque o neoliberalismo representaria a realização final de sua verdade latente. Wolfgang Streeck, em seu texto “O retorno do recalçado” (2017), por exemplo, fala em um desconforto generalizado com a globalização e na perplexidade das elites diante do retorno do recalçado que Trump representaria, caracterizando uma crise no sistema estatal capitalista e, mais do que isso, um “interregno”, nos termos de Gramsci¹⁰. Diante desse debate, contudo, sigo a leitura de Laval (2018), que fala em um “momento hiperautoritário do neoliberalismo”. Como afirma Jameson (2001, p. 147), o capitalismo tende a se transmutar a cada crise, movimentando-se de forma descontínua, mas sempre aumentando sua capacidade de penetração. O que Streeck percebe como indicação de um início do fim aparece em Laval como mais uma transmutação desse tipo; transmutação essa que se aproveitaria dos ressentimentos e do medo gerados pelo próprio neoliberalismo para direcioná-los a minorias e aos partidos de esquerda, radicalizando ainda mais e encaminhando-se a uma espécie de ditadura neoliberal.

Não obstante, lidamos, certamente, com a forma mais sofisticada de promoção do mercado que já conhecemos, uma vez que ela não precisa do desaparecimento do Estado em sentido estrito, mas, pelo contrário, que faz desse Estado ferramenta para a implantação de seu *modus operandi*. Nem todo sujeito de direita na contemporaneidade, obviamente, defenderá discursivamente essas concepções (dependendo do contexto, ela pode até mesmo inexistir enquanto ideologia manifesta), mas, se nem mesmo dizer-se de esquerda impede que se aja a partir dessa racionalidade, não será a persistência de defensores do liberalismo clássico que implicará a ausência de sua hegemonia. Elas se manifestam, por exemplo, através da implementação do autocontrole (no lugar da dominação vertical), da individualização do desempenho e da desestruturação dos sindicatos, para citar as formas mais evidentes. E o que se engendra a partir disso é o “governo de si empresarial” (DARDOT & LAVAL, 2016, p. 328): a empresa faz-se modelo subjetivo, levando os indivíduos a identificarem o desempenho ao gozo. A racionalidade neoliberal é funcional porque *coloniza o desejo em si mesmo*;

¹⁰ Como Streeck (2017) explica em seu ensaio, o interregno seria “um período de duração indeterminada em que a velha ordem já se rompeu, mas a nova ainda não pode surgir”.

passa-se a desejar o desempenho e a medir o valor de si mesmo pelo crivo da *performance* — é assim no trabalho, mas também nos estudos, na vida amorosa etc. É um tipo de governo “lacaniano”, como esclarece Safatle (2019a, p. 142):

Ações que visam à pura maximização de performances devem se organizar de maneira similar a atividades econômicas baseadas na extração de mais-valia e, por consequência, nos processos de autovalorização circular do Capital. Esse é o sentido fundamental da estratégia lacaniana em insistir na *homologia entre a forma pela qual objetos que causam desejo (objetos a) circulam socialmente no interior das sociedades capitalistas contemporâneas e o estatuto da mais-valia em Marx*, criando com isso o sintagma “mais-gozar” (*plus-de-jouir*). [Grifos meus.]

Boltanski e Chiapello já haviam percebido, anos antes de Dardot e Laval, que algo se modifica no funcionamento do capitalismo contemporâneo. Focalizando, a partir de uma leitura inspirada em Weber, a ideia de que, para que a sociedade (principalmente a classe trabalhadora, mas também os capitalistas) se motive a inserir-se nos processos do sistema capitalista, seria necessária uma complexa ideologia justificatória, seu livro intitulado *O novo espírito do capitalismo* (2009), de 1999, busca demonstrar a forma como um *terceiro espírito do capitalismo* aparece na literatura da gestão empresarial dos anos 90. Esse espírito se constituiria a partir da defesa da descentralização, da meritocracia, da administração por objetivos, da concorrência como substituta da hierarquia e da necessidade de mudança permanente e flexibilidade, tendo como protagonistas o *manager* e o *coach*. A partir disso, a internalização dos mecanismos de manutenção do sistema capitalista pela psique do sujeito que estamos comentando já começava a aparecer no estudo dos autores.

Talvez o problema de sua leitura seja, entretanto, o fato de ela focar demasiadamente no discurso e na ideologia manifesta do capitalismo, não percebendo que o capitalismo tardio sequer precisa levar-se a sério para que se mantenha de pé. A racionalidade neoliberal é cínica e irônica (SAFATLE, 2008, p.1) e não é necessário, assim, acreditar plenamente no discurso do capital, já que sequer seus propositores acreditam. Basta uma *identificação irônica* (SAFATLE, 2008, p. 9), menos fundada na lógica e mais no desejo, para que a roda do sistema siga girando perfeitamente.

Retornando a Dardot e Laval, seria interessante observar mais de perto para a forma como a esquerda também pode internalizar a racionalidade neoliberal, como mencionado. Eles focalizam a “mudança de significado da política social” (2016, p. 233), que envolveria um distanciamento do foco na desigualdade e um maior foco na pobreza. Pode parecer um

simples jogo de termos, mas, na realidade, esse movimento marca uma fortificação da ideia de responsabilidade individual, com auxílios que, no lugar do direito universal ao suprimento de necessidades básicas, foca em populações específicas que, além de tudo, precisam se mostrar merecedoras.¹¹

Feito esse excuro, voltemos, mais uma vez, para as consequências psíquicas da colonização do desejo pela forma-empresa. Além da já citada corrosão dos laços sociais de solidariedade e de classe, Dardot e Laval (2016, p. 364-372) também apontam para uma tendência à depressão generalizada, uma “perversão comum” na qual tudo se transforma em negócios e, talvez o mais relevante para a presente exposição, uma corrosão da personalidade e uma dessimbolização.

Com isso, chegamos a um ponto claro de intersecção entre o que apontei a partir de Adorno e Jameson na seção anterior e o que estou recuperando por meio de Dardot e Laval a respeito do neoliberalismo. A racionalidade neoliberal trabalha no sentido de aprofundar a lógica esquizofrênica, uma vez que depende dela para funcionar. “O trabalho não oferece mais um quadro estável, uma carreira previsível, um conjunto de relações pessoais sólido” (DARDOT e LAVAL, 2016, p. 364), ele pede um sujeito flexível e fluido, menos um eu durável e mais uma adaptação psicológica constante às transformações à sua volta. As estruturas simbólicas são instrumentalizadas e a indeterminação e a anomia passam de patologias sociais a “condição normal de funcionamento da vida social” (SAFATLE, 2019a, p. 148).

Se voltarmos, mais uma vez, a Adorno, perceberemos que o que vem sendo exposto trata-se, em última instância, de uma forma de seguimento, na contemporaneidade, daquela que era talvez a mais importante questão não só para ele, mas para a Escola de Frankfurt como um todo: quais são os elementos materiais que possibilitam que a revolução proletária, que, em Marx parecia um passo histórico lógico, não só não tenha acontecido, como também pareça mais distante do que nunca? Tendo presenciado a ascensão do nazismo em seu país natal, o autor percebe, obviamente, a violência monstruosa que ele representou. O mais relevante em suas análises, porém, é o fato de que ele não produz uma leitura reificada desse acontecimento histórico — como seria uma leitura que o visse como algo isolado, como um simples fosso pontual dentro da democracia burguesa —, mas o percebe enquanto

¹¹ Essas colocações serão de suma importância para a análise da racionalidade neoliberal em solo nacional na seção 3 do presente capítulo.

aprofundamento de um movimento já existente na sociedade capitalista, qual seja, o de expropriação do inconsciente individual. Talvez o artigo intitulado “Teoria freudiana e o padrão da propaganda fascista” (ADORNO, 2015, p. 153-189) seja o lugar onde essa questão está posta de modo mais claro:

Pode muito bem ser o segredo da propaganda fascista que ela simplesmente tome os homens pelo que eles são: verdadeiros filhos da cultura de massa padronizada de hoje, em grande parte subtraídos de sua autonomia e espontaneidade, em vez de colocar metas cuja realização transcenderia o *status quo* psicológico não menos que o social. (ADORNO, 2015, p. 184)

Quando os líderes se tornam conscientes da psicologia de massas e a tomam em suas próprias mãos, ela deixa de existir em certo sentido. Essa potencialidade está contida no construto básico da psicanálise, na medida em que, para Freud, o conceito de psicologia é essencialmente negativo. Ele definiu o âmbito da psicologia pela supremacia do inconsciente e postula que o isso deve se tornar eu. A emancipação do homem em relação às leis heterônomas de seu inconsciente seria equivalente à abolição de sua “psicologia”. O fascismo impele a essa abolição no sentido oposto, por meio da perpetuação da dependência em vez da realização da liberdade, através da expropriação do inconsciente pelo controle social, em vez de tornar os sujeitos conscientes do seu inconsciente. (ADORNO, 2015, p. 186-187, grifos meus)

Ainda que Dardot e Laval não partam de Adorno, não é difícil perceber o quanto a racionalidade neoliberal que se hegemoniza a partir da década de 1980 constitui um aprofundamento de tendências sociais que já apareciam com grande centralidade em suas análises. A dominação vertical do capitalismo de mercado dá lugar a uma dominação cada vez mais internalizada e menos visível conforme passamos do capitalismo monopolista ao capitalismo tardio, e a desestruturação da psicologia individual negativa que figurava em Freud dá lugar aos mecanismos apontados a partir dele por Lacan.

Jonathan Crary (2016), autor citado na introdução deste trabalho como ponto de partida teórico da pesquisa da qual ele é resultado, pode nos ajudar a dar um último passo nessa leitura, antes de passar para o(s) caso(s) brasileiro(s). Partindo de iniciativas que nos soam (ou, ao menos, deveriam) absurdas, como, por exemplo, a busca, pelo Departamento de Defesa dos Estados Unidos, de possibilitar que soldados fiquem acordados por muito tempo a partir do estudo de aves que conseguem ficar até sete dias sem dormir no período de migração (CRARY, 2016, p. 11), até mecanismos sutis e cotidianos de manutenção dos indivíduos em um estado de atenção constantes, Crary aponta para uma ausência de espaço para o sono e para tudo aquilo que não produz lucro — considerando que, em tempos de coleta e venda de

dados, mesmo curtir um vídeo na internet produz lucro para alguém, mas também a noção de produção de lucro em sentido amplo já apontada, ou seja, enquanto valorização de si — na contemporaneidade. Nesse contexto, “não se pode alimentar a singularidade do eu, um eu capaz de fazer uma contribuição substancial para os debates a respeito do bem comum” (CRARY, 2016, p. 31). O tempo se esvazia, a relação com o passado e com o futuro se reduz, e o presente passa a ser experienciado como um eterno retorno do mesmo — mais uma vez, a dialética da identidade e da fragmentação se apresenta. Trata-se da mais profunda transformação do cidadão em mero consumidor (STREECK, 2013).

1.3. O CASO BRASILEIRO: LULISMO E RACIONALIDADE NEOLIBERAL

Recuperados os movimentos gerais da pós-modernidade e do neoliberalismo em escala global, é chegado o momento de analisar como o Brasil se encaixa neles e quais as especificidades desses processos em solo nacional. Dentro dessa leitura, é importante lembrar, será fundamental atentar às particularidades das regiões que nos interessam em grau maior por conta de nossos objetos de análise: São Paulo e Santa Catarina. Começo, porém, com o contexto mais geral.

Tendemos a considerar o curto governo de Fernando Collor de Mello, empossado em março de 1990 e impichado no final de 1992, como a primeira tentativa ou o primeiro momento de implantação da lógica neoliberal no Brasil. Já existiam figuras e institutos que defendiam políticas alinhadas à Mont Pèlerin Society e que agiram através de alianças civis-militares durante a ditadura, influenciaram a ideia de “abertura democrática” quando ela parecia a melhor saída e buscaram resistir amplamente à Constituição de 1988 (DUNKER, SAFATLE & SILVA JUNIOR, 2020, p. 220-224); era a primeira vez, todavia, que o neoliberalismo parecia estruturar uma proposta de governo. Ricardo Antunes (2005, p. 7-11) elenca certas similitudes entre Collor e o bonapartismo (referindo-se ao segundo Bonaparte, não ao primeiro): favorecia-se os interesses da ordem até mesmo acima dos interesses mais imediatos da classe dominante, dependia-se de uma massa de manobra para garantir sua relativa autonomia diante dessa classe e manifestava-se, ainda, em uma dimensão autocrática e em outra aventureira. Teria sido essa a forma política encontrada para dar início a um movimento de privatizações, sucateamento do parque produtivo nacional e arrocho salarial. Como sabemos, contudo, o Projeto Collor fracassou: o Plano Collor 1 — que buscava,

centralmente, estancar a inflação — falhou profundamente, e o Plano Collor 2 não foi capaz de reparar seus estragos.

Mas o movimento iniciado por Collor não acaba com ele. O Governo Itamar Franco foi marcado por rupturas e retomadas com relação ao projeto de seu antigo companheiro de chapa, caracterizando-se, como afirma Antunes (2005, p. 20), por uma “ambiguidade congênita”. Ambiguidade essa que não estaria presente na forma política de seu sucessor, a qual, apesar da imagem de social-democrata, estaria mais claramente alinhada à desertificação neoliberal do Brasil da qual fala Ricardo Antunes.

A maior continuidade entre os governos de Itamar e de Fernando Henrique Cardoso, que foi seu ministro da Fazenda antes de ocupar o cargo de presidente de janeiro de 1995 a janeiro de 2003, está, certamente, no Plano Real. Iniciado em fevereiro de 1994 no governo Itamar e continuado no do próprio FHC, o plano buscava eliminar não só a alta inflação que Collor havia deixado, mas também os resquícios do processo de industrialização por substituição de importações que imperou no Brasil entre 1930 e 1980 (MORAIS & SAAD-FILHO, 2018, p. 60). De acordo com Moraes e Saad-Filho (2018, p. 61-62), as políticas centrais trazidas pelo plano incluíam a liberalização de importações, do fluxo internacional de capital e da economia doméstica, a supervalorização da moeda, a implantação de altas taxas de juros e de reformas fiscais e, finalmente, a desindexação¹² da economia. O plano parecia ir bem, mas suas limitações começariam a aparecer já em 1994, criando a necessidade de medidas emergenciais e uma situação insustentável anos depois, em 1998. A resposta do governo foi a reformulação econômica através da qual se implementou o chamado tripé macroeconômico, constituído por metas para o controle da inflação, câmbio flutuante e metas de superávit primário. Moraes e Saad-Filho (2018, p. 67) consideram esse movimento uma espécie de maturação do neoliberalismo no Brasil, que se mostraria, contudo, insuficiente na solução dos problemas que surgiram com o Plano Real.

FHC governou, assim, com foco em privatizações, desregulamentação do trabalho, terceirizações, subordinação ao FMI e truculência com os movimentos sociais (ANTUNES, 2005, p. 31-55). Ele alterou o tripé formado pelo capital nacional, o capital estrangeiro e o setor produtivo nacional e colocou, em seu lugar, o tripé macroeconômico neoliberal, deixando o Brasil ainda mais subordinado ao mundo globalizado (ANTUNES, 2005, p. 132).

¹² Chama-se desindexação o abandono de mecanismos de ajuste que visariam à redução dos efeitos nocivos da inflação. Se o salário mínimo é desindexado, por exemplo, o rendimento real diminui conforme cresce a inflação, reduzindo-se o poder de compra do trabalhador.

Quando chegamos ao Governo Lula, contudo, as coisas se tornam menos transparentes e mais complexas. Do adjetivo “pós-neoliberal” usado por Emir Sader (2013) ao “neoliberalismo desenvolvimentista” de Alfredo Saad-Filho e Lecio Morais (2018), existe um abismo que demonstra a dificuldade de leitura desse momento da história política do Brasil. Por conta disso — e também porque o lulismo será central para nossa análise, como se poderá notar conforme avançarmos —, se, até o momento, foi possível recuperar brevemente os governos Collor, Itamar e FHC para os propósitos deste trabalho, o Governo Lula exigirá uma atenção bastante maior, tornando-se o foco da presente seção a partir de agora.

Para seguir com Antunes, destaco sua observação acerca do *transformismo* pelo qual o Partido dos Trabalhadores teria passado durante os anos 1990, entre a derrota de Lula em 1989 e sua vitória em 2002:

De partido de esquerda *contra a ordem* [o PT] foi, pouco a pouco, metamorfoseando-se em partido *dentro da ordem*. As derrotas eleitorais de 1994 e 1998 intensificaram seu transformismo, enquanto o país também se modificava.

[...] Quando, finalmente, Lula venceu as eleições em 2002, o país estava de cabeça para baixo. Ao contrário da potência criadora das lutas sociais da década de 1980, o cenário era de estancamento das forças sociais do trabalho, embaralhadas em meio a tanta desertificação social. A eleição que levou Lula ao poder foi, por isso, uma vitória política tardia. Nem o PT, nem o país eram mais os mesmos. O segundo estava desertificado enquanto o primeiro havia se desvertebrado. (ANTUNES, 2005, p. 165, grifos do autor.)

Antunes sublinha, como se pode observar, as continuidades do Governo Lula com relação ao receituário neoliberal que vinha sendo implantado antes de sua eleição e que proporcionou ao Brasil “privatização acelerada, informalidade descompensada, desindustrialização avançada e financeirização desmesurada” (ANTUNES, 2005, p. 165). Se, na década de 1980, o PT fez parte de uma onda de avanços para o mundo do trabalho, fazendo política a partir da base e contrapondo-se aos partidos da ordem, a busca pela presidência teria levado o partido a fazer tantas concessões que acabou o “desvertebrado”, nos termos de Antunes.

Lecio Morais e Alfredo Saad-Filho (2018) seguem um caminho similar de leitura. A respeito dos primeiros anos de existência do Partido dos Trabalhadores, eles destacam seu caráter de partido independente “controlado e constituído por trabalhadores e intelectuais fortemente alinhados com eles” (MORAIS & SAAD-FILHO, 2018, p. 48, tradução minha), sua capacidade de acomodar diferentes tendências, grupos e organizações dentro de si,

diferentemente dos antigos partidos comunistas, e, por fim, seu lugar enquanto centro de uma constelação de movimentos sociais, incluindo a Central Única dos Trabalhadores (CUT) e o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST).

Os autores sustentam que o crescimento do partido teria se dado por conta da existência da demanda política por uma democracia radical que ele viria a incorporar e do seu lugar como defensor dos interesses corporativos dos trabalhadores. Com a transição democrática e a chegada do neoliberalismo no Brasil, porém, esse lugar teria se esfacelado, fazendo com que o partido precisasse se submeter ao jogo eleitoral, com seus financiamentos privados de campanha e suas coalizões com grupos conflitantes, que, por fim, teriam afastado o partido de posições mais radicais (MORAIS & SAAD-FILHO, 2018, p. 50-53).

Morais e Saad-Filho (2018, p. 84) também apontam para o papel da grande mídia nas transformações do partido. Feliz com os caminhos tomados por FHC, ela pedia pela garantia da continuidade de suas políticas econômicas, o que teria aberto espaço para que tanto o ministro da Economia quanto o presidente do Banco Central fizessem o mesmo. O resultado, amplamente conhecido, foi a “Carta ao Povo Brasileiro”, que se tratava, na verdade, de uma carta ao mercado, garantindo a continuidade das políticas neoliberais.

O termo neoliberalismo desenvolvimentista é usado pelos autores para se referir às políticas econômicas implementadas a partir do segundo mandato de Lula. Esse modelo híbrido não excluía as políticas neoliberais, mas buscava ir além delas, implementando também políticas de crescimento e de mitigação da pobreza. Ele teria sido possível, principalmente, por conta do contexto externo economicamente favorável, e resultou na diminuição considerável da desigualdade de renda e numa melhora na qualidade de vida da população pobre nunca antes vista no país (MORAIS & SAAD-FILHO, 2018, p. 99), com a criação de programas como o Bolsa Família e o Minha Casa Minha Vida se sobressaindo entre as propostas implementadas. Transformava-se, também, a base de apoio do PT, que diminuía entre os mais ricos e aumentava entre os mais pobres.

O modelo desenvolvimentista, todavia, é visto como insustentável por Moraes e Saad-Filho, algo que teria se comprovado durante o mandato da sucessora de Lula, Dilma Rousseff, que, após muitas tribulações, foi retirada de seu cargo com um golpe parlamentar. Entre os motivos para essa insustentabilidade, os autores elencam o círculo vicioso de desindustrialização, reprimarização e financeirização, a excessiva dependência na exportação

de produtos primários, a impossibilidade de manutenção das políticas em caso de desaceleração econômica e a dependência de alianças instáveis com partidos de direita (MORAIS & SAAD-FILHO, 2018, p. 121-123). Parte dos efeitos do neoliberalismo podia ser mitigada, incluindo-se a possibilidade de ganhos para a classe trabalhadora, mas não por muito tempo.

A transformação na base de apoio do partido, citada um pouco antes, e também essa mitigação no transcorrer do segundo mandato de Lula serão foco do livro de André Singer intitulado *Os sentidos do lulismo: reforma gradual e pacto conservador* (2012). Será central, para Singer, uma transformação interna do PT que teria se expressado nas eleições de 2006 e que teria engendrado, de acordo com sua leitura, o lulismo enquanto forma política. Já na introdução do livro, Singer sintetiza como entende o que ele chama de “realinhamento brasileiro”, assim como o lulismo em si:

[...] foi em 2006 que ocorreu o duplo deslocamento de classe que caracteriza o realinhamento brasileiro e estabeleceu a *separação política entre ricos e pobres*, a qual tem força suficiente para durar por muito tempo. O lulismo, que emerge junto com o realinhamento, é, do meu ponto de vista, *o encontro de uma liderança, a de Lula, com uma fração de classe, o subproletariado*, por meio do programa cujos pontos principais foram delineados entre 2003 e 2005: combater a pobreza, sobretudo onde ela é mais excruciante tanto social quanto regionalmente, por meio da ativação do mercado interno, melhorando o padrão de consumo da metade mais pobre da sociedade, que se concentra no Norte e Nordeste do país, sem confrontar os interesses do capital. Ao mesmo tempo, também decorre do realinhamento o antilulismo que se concentra no psdb e afasta a classe média de Lula e do PT, criando-se uma tensão social que desmente, como veremos, a hipótese de despolarização da política brasileira pós-ascensão de Lula. (SINGER, 2012, p. 10, grifos meus)

Andre Singer retoma Celso Furtado e Caio Prado Jr. para apontar a existência de uma “massa de miseráveis” no Brasil como problema-base do atraso nacional. Com Paul Singer, ele entenderá essa “massa” como uma fração de classe denominada subproletariado, que constituiria, em 1981, 48% da População Economicamente Ativa (PEA) do país e que estaria concentrada, principalmente, nas regiões Norte e Nordeste. A origem dessa fração de classe estaria na escravidão, que, como se sabe, acabou sem que qualquer auxílio fosse dado aos ex-escravizados para que se estabilizassem socialmente, fazendo com que essas pessoas tivessem dificuldade de se integrar até mesmo à condição proletária. Acabou, assim, mas nem tanto: entre outras questões, seguiu marcando profundamente a lógica de classes nacional.

Ao focar na mitigação da miséria, desse modo, o lulismo teria começado a transformar esse arranjo social. Se Morais e Saad-Filho falam em “neoliberalismo desenvolvimentista”, Singer buscará evitar o termo “neoliberalismo”. Em sua leitura, Lula teria optado por um “caminho intermediário ao neoliberalismo da década anterior [...] e ao reformismo forte que fora o programa do PT até às vésperas da campanha de 2002” (SINGER, 2012, p. 13). Trataria-se, assim, de um *reformismo fraco*, capaz de desestimular conflitos e diminuir, ainda que de modo bastante lento, a desigualdade nacional.

O autor demonstra, com base em pesquisas e dados percentuais, que o eleitorado de baixa renda, que tendia historicamente para a direita, entendendo a esquerda como um perigo à ordem, teria votado em Lula em 2006, mesmo momento em que os eleitores de maior renda estavam deixando de apoiar o então candidato à reeleição, principalmente por conta do escândalo do mensalão. Num primeiro momento, o movimento mostrou-se concentrado na figura de Lula, sem que o partido obtivesse o mesmo apoio de forma mais generalizada; com o tempo, porém, esse cenário foi mudando, e o PT passou a obter apoio similar por conta do presidente.

Singer aponta para a dificuldade que o PT tinha, antes de Lula, de organizar e de dar direção ao subproletariado. O que Lula teria feito durante seu primeiro mandato, contudo, também não teria sido isso, mas justamente o inverso: ele “encontrou outra via de acesso ao subproletariado, amoldando-se a ele, mais que o modelando, e, ao mesmo tempo, fazendo dele uma base política autônoma” (SINGER, 2012, p. 45).

Passo, agora, à leitura de Singer a respeito das “duas almas” do PT, a de Sion e a do Anhembi. Na exposição do autor, a alma de Sion aparece como aquela do radicalismo do partido em seus primeiros anos, que teria ido ao encontro da efervescência universitária, das transformações no meio católico que deram luz às Comunidades Eclesiais de Base (CEBS) e dos sindicatos de trabalhadores (SINGER, 2012, p. 53). A alma do Anhembi, por sua vez, seria aquela cuja irrupção é marcada pela “Carta ao Povo Brasileiro”, divulgada em 22 de junho de 2002, que vem para modificar o tom do partido com relação ao capital e à ordem. E o efeito que o apoio do subproletariado teve nessa dinâmica de almas do partido teria sido grande: nas palavras do autor, ele deu “carne e osso ao espírito do Anhembi” (SINGER, 2012, p. 67), uma vez que os novos apoiadores, votantes da direita historicamente, fortaleceram o movimento de aproximação ao capital que já estava sendo colocado em curso.

Singer defende que o espírito do Anhembi não teria suprimido o de Sion, e que ambos conviveriam a partir de então, com o partido promovendo tanto políticas de inclusão quanto de apoio ao capital. Ele admite, no entanto, que, “desconectados de postura anticapitalista, os ganhos materiais conquistados levam água para o estilo individualista de ascensão social, *embutindo valores de competição e sucesso no lulismo*” (SINGER, 2012, p. 68, grifos meus). O lulismo pode até não ter extinguido a polarização da política brasileira mas, certamente, contribuiu para que ela não se desse mais entre esquerda e direita, com uma classe trabalhadora organizada em torno dos seus interesses, como o PT um dia buscara. “[...] o subproletariado tende a desaparecer conforme o programa que ele apoia se converte em realidade. [...] seu projeto é o da diminuição da pobreza, não necessariamente da desigualdade” (SINGER, 2012, p. 90). Sendo assim, o realinhamento promovido pelo lulismo teria conseguido fazer algo inédito no Brasil ao focalizar os interesses do subproletariado e buscar a atenuação da pobreza, mas seu movimento teria sido marcado, desde o início, por uma fragilidade estruturante. E isso percebemos com Singer mas também contra Singer, já que sua análise parece esbarrar nos limites do lulismo mas, ainda assim, seguir com uma leitura que ainda aposta no seu reformismo, ignorando não só o tamanho dos efeitos do esvaziamento da luta de classes e dos valores de competição e de sucesso, mas também o quanto o cenário nacional não pode ser separado do arranjo internacional do período.

E isso nos leva de volta ao problema do adjetivo “neoliberal”. Se falamos em neoliberalismo em termos econômicos, não é difícil apontar — como fiz — o Governo Collor como primeiro momento de sua implementação no Brasil. Seguindo a mesma linha, o lulismo parece estar em um lugar difícil de ser caracterizado, uma vez que teria, ao mesmo tempo, dado continuidade às políticas neoliberais e buscado programas sociais capazes de promover uma melhora nas condições de vida das camadas mais pauperizadas da população. Se focalizamos a racionalidade neoliberal tal qual postulada por Dardot e Laval (2016), todavia, o cenário se transforma. Ainda que os governos Collor e FHC tenham sido claramente neoliberais em termos econômicos, é difícil falar em uma racionalidade neoliberal amplamente desenvolvida nesse momento. Apesar do avanço das políticas de desertificação social, existia uma esquerda organizada no país, com o PT em seu centro. Além disso, a fração de classe do subproletariado, ainda que votasse à direita, vivia longe até mesmo da possibilidade do consumo e da valorização de si.

Como indicado em seção anterior, a transição do foco na desigualdade para o foco na pobreza é um elemento central daquilo que Dardot e Laval (2016, p. 233) caracterizam como uma “mudança de significado da política social”, que seria, por seu turno, característica central dos efeitos do neoliberalismo em governos de esquerda. Acerca disso, Paulo Arantes, em sua fala na mesa de encerramento da Semana de Economia 2019¹³, organizada pelo Instituto de Economia da Unicamp, apresenta uma espécie de genealogia das Transferências Monetárias Condicionadas. Esse tipo de programa, no qual se encaixa o Bolsa Família, não só teria se originado no norte global, mas também sido desenvolvido por meio de estudos que tinham, de início, objetivos de estratégia militar. A partir de uma encomenda do secretário de defesa norte-americano Robert McNamara para a RAND Corporation (think tank fundado em 1948) por volta de 1966, teria se originado a teoria do “*free rider*”: alguns países teriam pego carona no orçamento militar americano, e eles deveriam ser enquadrados e levados a serem “menos preguiçosos”. Dois anos depois, agora como presidente do Banco Mundial, McNamara teria desenvolvido um novo sistema de *targeting* — como aponta Arantes, o termo já é significativo, podendo ser traduzido por “alveijamento” —, agora a fim de fazer com que os pobres deixem de ser “*free riders*” a partir de estímulos positivos e negativos, além da incitação ao “investimento em si mesmo”. McNamara, já tendo trabalhado com a análise econômica dos bombardeamentos estratégicos dos EUA na aeronáutica, agora estaria no centro da criação de uma nova forma de política de alvos focalizados — que virariam sucesso internacional entendidas como ideia original de um governo de esquerda no sul global: o Governo Lula.

Para além desse movimento de mudança de significado da política social, percebemos que, se, até então, a esquerda organizada e o lugar do subproletariado figuravam como obstáculos à racionalidade neoliberal, à medida que o PT se distancia do trabalho de base junto à classe trabalhadora, ao mesmo tempo em que transforma paulatinamente subproletários em consumidores, ambos obstáculos perdem força. Ou seja, podemos falar em duas frentes de “neoliberalização” constituídas no Governo Lula: uma de esvaziamento e outra de ocupação — esvaziamento do trabalho centrado em questões de classe e ocupação a partir do consumo organizado em torno de condicionamentos e comportamentos ideais.

Além disso tudo, ainda que André Singer tenha razão ao apontar que o lulismo teria obrigado também a direita a se aproximar discursivamente dele de alguma forma de modo a

¹³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QDOXNyIO0BU>>. Acesso em: 23 abr. 2021.

tentar alcançar novamente os eleitores das classes mais baixas (SINGER, 2012, p. 46), é difícil concluir com ele que “deixou de existir uma direita relevante” (SINGER, 2012, p. 126) no Brasil. Talvez o discurso partidário tenha sido direcionado mais ao centro, mas, como demonstra Flávio Casimiro (2018), durante os governos do PT o pensamento neoliberal somente cresceu no país. Já existiam, nos anos 2000, diversos aparelhos de representação não partidária financiados por empresas associadas, vinculados a uma rede internacional de *think tanks* e que “dedicam-se à atividade política e ideológica de defesa e divulgação dos preceitos do neoliberalismo” (GROS, 2004, p. 145), inclusive através da publicação de livros, do oferecimento de cursos e da atuação no campo jurídico: em 1983, fundou-se o Instituto Liberal (IL) no Rio de Janeiro, tendo como base o pensamento da Escola Monetarista de Chicago; um ano depois, o Instituto de Estudos Empresariais (IEE) é fundado em Porto Alegre; com a existência de ambos, constituem-se as bases para a organização do Fórum da Liberdade; em 1989, é a vez de São Paulo receber um instituto: o Instituto de Estudos para o Desenvolvimento Industrial (Iedi); com sedes no Rio de Janeiro e em São Paulo, o Instituto Atlântico (IA) surge em 1993. A partir da segunda metade dos anos 2000, entretanto, “o discurso da direita passa a ganhar maior dimensão e radicalidade” (CASIMIRO, 2018, p. 43): em abril de 2006, no XIX Fórum da Liberdade, foi lançado o Instituto Millenium (IMIL); no Fórum de 2010, lançou-se o Instituto Mises Brasil (IMB, originado a partir da antiga Sociedade Tocqueville, em ação desde 1986) e, no de 2012, o Estudantes pela Liberdade (EPL), que teria como um de seus braços o Movimento Brasil Livre (MBL). Enquanto a esquerda perdia sua força em nome de uma mobilização em favor do “povo” no lugar da classe, a direita neoliberal conquistava um espaço considerável em nível nacional e radicalizava suas propostas e seu discurso a cada passo.

É importante citar, ainda, o enfraquecimento do pensamento de esquerda junto à igreja católica e o progressivo fortalecimento da chamada “teologia da prosperidade” a partir dos anos 1980, com centralidade na figura de Edir Macedo. Essa terceira onda neopentecostal será caracterizada pela “recusa do sofrimento e [por] sua abordagem realista e pragmática operacionalizada em forma de empresa” (DUNKER, SAFATLE & SILVA JUNIOR, 2020, p. 240), com foco em um estímulo no sentido de levar os fiéis a “provarem” sua fé por meio de seu sucesso pessoal — o que reproduziria e ajudaria a criar “uma experiência discursiva nova e profundamente atraente para as classes pobres em ascensão, particularmente nos governos

Lula e Dilma, *a experiência do sucesso biográfico*” (DUNKER, SAFATLE & SILVA JUNIOR, 2020, p. 244, grifo meu).

O que percebemos no decorrer da presente seção, dessa forma, é que, por conta de fatores diversos e movimentos históricos complexos, o maior governo da história brasileira, que conseguiu encontrar uma forma política que enfim levasse em conta o subproletariado nacional, acabou tendo, também, participação central na instituição da racionalidade neoliberal em nosso país, abrindo, inadvertidamente, caminho para sua radicalização posterior. Se a influência neoliberal em governos de esquerda não nos é exclusiva, mas tendência mundial, o lugar do subproletariado nesse movimento é uma das marcas da especificidade dessa “nova razão do mundo” em um país subdesenvolvido e de passado escravista.

1.3.1. O SUJEITO PERIFÉRICO DE SÃO PAULO E O EMPRESARIAMENTO DE SI

Uma vez que analisarei os processos de sampleagem nos *Raps* do grupo Racionais MC's na segunda metade deste trabalho, faz-se importante recuperar alguns movimentos históricos mais específicos à periferia de São Paulo. Para tal, serão utilizadas como referências centrais o trabalho de Tiaraju D'Andrea (2013) a respeito do sujeito periférico e a já citada fala de Guilherme Botelho feita no Ciclo de Discos Brasileiros de 2020 a respeito do álbum *Escolha o seu Caminho*¹⁴ e das condições materiais de sua produção.

D'Andrea (2013, p. 37) aponta que é a partir da década de 1950 que se pode começar a falar em periferia na cidade de São Paulo, uma vez que teria sido nesse momento que teria se iniciado a ocupação das áreas circundantes ao centro da cidade a partir da explosão demográfica ocorrida na época. Entre as décadas de 1960 a 1980, o autor chama atenção para o quanto, por um lado, a população dos bairros dessas áreas era, em larga medida, silenciada e impedida de reivindicar melhores condições de vida, e, por outro, o campo acadêmico de esquerda começava a denunciar sua pobreza e suas dificuldades de diferentes formas a partir de diferentes perspectivas teóricas. E a mediação entre ambos parecia se dar através das Comunidades Eclesiais de Base surgidas no início da década de 1970 enquanto espaços de “sociabilidade, liturgia e discussão política” nas periferias (D'ANDREA, 2013, p. 40): parte

¹⁴ Informações e leituras trazidas pelos autores a respeito do grupo Racionais MC's serão recuperadas posteriormente. No momento, nos interessa o contexto histórico-social da periferia paulistana no período que temos discutido.

da academia estabelecia alianças com esse setor progressista da igreja católica, consolidando a legitimidade de suas leituras.

Como recupera Botelho, em 1988, é fundado por Sueli Carneiro o Instituto Geledés, espaço relacionado ao Movimento Negro Unificado (MNU) responsável por ações pedagógicas nas escolas e comunidades e também pelo apoio ao *Rap* enquanto expressão cultural negra e braço da luta antirracista. Pouco depois, começam a surgir as posses de Hip-Hop (grupos de jovens que fazem ações artísticas, culturais, pedagógicas etc.) e grupos de *Rap* passam a fazer palestras nas escolas com o Projeto Rappers. Estamos no período de governo de Luiza Erundina (PT), com Paulo Freire na Secretaria de Cultura, e os resultados dessa combinação também não podem ser ignorados.

A partir da segunda metade da década de 1990, quando começa a diminuir a presença dos movimentos de esquerda nas periferias de São Paulo — centrados no PT e no catolicismo da Teologia da Libertação — e se elegem Paulo Maluf e, posteriormente, Celso Pitta para a prefeitura da cidade, aos poucos a ação na periferia se descola das formas clássicas do fazer político e se direciona a uma lógica que coloca a cultura em seu centro, aumentando o número dos coletivos de criação artística. Segundo D’Andrea (2013, p. 185-186), porém, trata-se de um fenômeno complexo, influenciado por diversos fatores, destacando-se, além desse esvaziamento das antigas formas do fazer político, a produção cultural como resposta à violência, como forma de sobrevivência distanciada das explorações do mercado de trabalho e como tentativa de reencantamento da vida em um momento de queda de perspectivas.

É com esse movimento geral de busca por respostas na cultura, com o Rap como “abridor de caminhos” e o Racionais MC’s como grupo central e referência máxima para os demais agentes, que o termo periferia passa a ser utilizado pelos próprios sujeitos periféricos de uma nova forma. Se, antes, se utilizava o termo para apontar para a pobreza e para a violência, agora se somam a esses aspectos negativos os aspectos positivos da cultura e da potência periféricas. E dentro do quarto elemento, a potência, D’andrea (2013, p. 177) elenca quatro potencialidades diferentes mas conectadas:

1. O uso ou a ameaça do uso da violência.
2. A ostentação por meio do consumo.
3. A disputa pelo poder por meio da organização política.
4. Uma certa criatividade própria do morador da periferia.

O autor aponta, ainda, três fenômenos relacionados ao orgulho periférico que influenciariam nessa configuração: o PCC, o *lulismo* e os coletivos artísticos que já

comentamos, com o lulismo estando relacionado principalmente à segunda potencialidade, a do consumo. Nos termos do autor, no momento em que uma ideia mais afirmativa de periferia passa a ganhar força, criou-se “uma situação social que ajudava a fomentar ao mesmo tempo em que dialogava com o fenômeno social denominado *lulismo*” (D’ANDREA, 2013, p. 110, grifo do autor).

Com isso, chegamos ao “terceiro tempo” da ideia de sujeito periférico tal qual explorada por D’andrea, qual seja, aquele no qual o protagonismo, que uma vez fora da academia e depois passou aos coletivos artísticos, chega à indústria do entretenimento. Esse movimento teria se dado a partir de 2002, momento de transformação do PT em partido da ordem, do lançamento do filme *Cidade de Deus* e do álbum do Racionais intitulado *Nada como um Dia após o Outro Dia*, trabalho no qual “a crítica radical ácida divide espaço com uma exaltação conflitiva de suas trajetórias como artistas, com letras hedonistas e com algum grau de encanto e frustração” (D’ANDREA, 2013, p. 269).

Por meio do exposto, percebemos que o sujeito periférico deve ser entendido a partir de diversas forças históricas. Destaco aqui, entretanto, a importância que a trajetória política da esquerda organizada em torno do PT e, posteriormente, o lulismo parecem ter na explicação de parte das transformações vividas nas periferias de São Paulo. Partindo de um momento no qual o trabalho político conjunto à Teologia da Libertação começava a auxiliar os sujeitos periféricos no desenvolvimento de algumas ferramentas de transformação social e passando pelo ponto no qual, sem as mesmas bases de antes, esses sujeitos encontram novas formas de luta, chegamos, enfim, à instituição da racionalidade neoliberal propriamente dita. A periferia, certamente, segue encontrando formas de luta diversas, mas essa hegemonia trará fortes consequências.

1.3.2. NEOLIBERALISMO E CONSERVADORISMO EM SANTA CATARINA

Do mesmo modo como me concentrei na periferia de São Paulo, indicarei, nesse momento, alguns elementos importantes para o entendimento do neoliberalismo em Santa Catarina, uma vez que Makalister é um *rapper* de São José, região metropolitana de Florianópolis. Os trabalhos de Goularti Filho (2002), Mattei, Rodolfo e Teixeira (2012), Araújo Junior (2005) e Biz e Goularti Filho (2019) serão fundamentais para esse movimento.

Goularti Filho (2002) divide em quatro períodos a história econômica catarinense. *De 1880 a 1945*, teriam predominado a pequena propriedade mercantil e as atividades tradicionais, tendo se originado as indústrias madeireira, alimentar, carbonífera, têxtil, metal-mecânica e moveleira. *Entre 1945 e 1962*, inicia-se, paulatinamente, um movimento de diversificação e ampliação da base produtiva, transformando-se o capital mercantil em capital industrial e tomando a grande empresa o domínio sobre o pequeno capital: crescem os setores tradicionais originados no primeiro período e surgem setores como o de papel, pasta-mecânica, cerâmica, plástico, materiais elétricos e indústrias ligadas ao setor de transporte. *De 1962 a 1990*, o Estado passa a intervir na economia com vistas a gerir a diversificação e facilitar o processo de acumulação, processo não desconectado da modernização conservadora que imperava no Brasil: surge o novo sistema de crédito, investimentos em energia e transporte, consolida-se o setor metal-mecânico e formam-se os complexos agro-industriais.

A partir de 1990, finalmente, com a dominação do grande capital multinacional no Brasil, reduzem-se as atividades estatais no estado catarinense, ocorre a reestruturação da indústria cerâmica e o complexo eletro-metal-mecânico, o desmonte do setor carbonífero, desverticaliza-se e retrai-se o segmento têxtil-vestuário e desnacionaliza-se o complexo agroindustrial. Além disso, Collor libera a importação do carvão metalúrgico, fecha indústrias e começa um largo processo de privatizações. O segmento têxtil-vestuário também sai profundamente lesado com a importação de produtos do ramo. O estado segue destacando-se na economia nacional, mas a desertificação é bastante grande.

Se o setor industrial — e também o agropecuário — diminui no estado na década de 90, em dados do final da década seguinte, percebemos a ocorrência de um crescimento do setor de serviços, que, combinado com essa diminuição, se torna “o mais importante na produção de riquezas no estado de Santa Catarina, uma vez que no ano de referência sua participação atingiu cerca de 59,0% do PIB” (Mattei; Rodolfo; Teixeira, 2012, p. 12). Com isso, nota-se um crescimento da participação do estado no PIB nacional no período que vai de 1999 a 2009, passando de 3,5% a 4,0% (MATTEI; RODOLFO; TEIXEIRA, 2012, p. 17), porém *com a manutenção de uma grande desigualdade entre diferentes regiões*: as do Vale do Itajaí, Norte e Grande Florianópolis são as mais dinâmicas; a região Oeste tem grande participação no PIB do estado, mas ela vem decrescendo; as regiões Sul e Serrana, por sua vez, demonstram participação reduzida (MATTEI; RODOLFO; TEIXEIRA, 2012, p. 13).

Além dessa concentração espacial e produtiva, Araújo Junior (2005, p. 20) aponta para uma elevada concentração de renda e para um empobrecimento de parcelas consideráveis da população no estado. E todos esses problemas tenderiam apenas a aumentar com a ampliação da internacionalização da economia, que, apesar de elevar as necessidades de integração regional e continental, acarreta em privilégio às áreas mais desenvolvidas economicamente, como São Paulo, Rio de Janeiro, Curitiba e Porto Alegre (ARAÚJO JUNIOR, 2005, p. 22).

Pode-se, ainda, observar o estado catarinense com foco no viés ideológico de seus governos. Ao fazer isso, percebemos uma *dominância profunda do conservadorismo*. Biz e Goularti Filho (2019, p. 29-32) caracterizam como liberal o período entre 1955 e 1961, desenvolvimentista-nacional entre 1961 e 1965, desenvolvimentista-nacional-autoritário entre 1966 e 1987, neoliberal entre 1987 e 2010 e desenvolvimentista-conservador entre 2011 e 2015. Como a caracterização “desenvolvimentista-conservador” é dada por conta de certo alinhamento com o plano nacional de governo, que os autores entendem como social-desenvolvimentista, podemos considerar que o neoliberalismo não se desfaz no último período analisado pelos autores. Isso tampouco ocorre nos anos subsequentes, com a eleição de Eduardo Moreira (MDB) e Carlos Moisés (PSL), respectivamente, quando percebemos, pelo contrário, um aprofundamento do conservadorismo, acompanhando a ascensão do neoliberalismo hiperautoritário (LAVAL, 2018) no Brasil. Além disso, se voltamos nosso olhar à lista de prefeitos tanto de São José quanto de Florianópolis, notamos que o conservadorismo do estado se confirma também nesses municípios.

Fica bastante clara, assim, a ausência da esquerda, de forma geral, e do Partido dos Trabalhadores, mais especificamente, nos governos da região. Apesar de ser possível verificar os efeitos da “mudança de alma” ou do “transformismo” do partido na modificação do seu padrão de coligações no estado — nas eleições para o governo estadual, o PT se coligou exclusivamente com a esquerda até 2002, quando o Partido Liberal (PL) aparece entre os partidos coligados; já nas eleições municipais, de 2000 a 2004, o percentual de candidaturas com maior inconsistência ideológica passam de 8% a 31%, sendo de 40% em 2002 (CARREIRÃO, 2006) —, o partido não vence eleições para o governo do estado ou para as prefeituras de São José e de Florianópolis nem antes nem depois desse ponto de inflexão.

A despeito dessa ausência, não se pode considerar que o lulismo não tenha qualquer influência na Grande Florianópolis. As políticas implantadas pelos governos do PT na presidência do país dizem respeito a todo o território nacional, ainda que não de forma

homogênea. Desse modo, é de se esperar que a mudança de alma do partido, que relacionei anteriormente ao desenvolvimento de uma racionalidade neoliberal no Brasil, seja menos perceptível na região, na medida em que a hegemonia conservadora se mantém intacta através dos anos e não é abalada pelo lulismo, mas, talvez, de efeitos mais profundos, uma vez que a transformação dos cidadão em consumidores e em empresários de si mesmos pode se dar de forma ainda mais acentuada e mais claramente autoritária.

2. MUNDO-SAMPLE

Trabalhos que têm o Rap como objeto de estudo vêm conquistando um espaço importante na academia, com resultados bastante interessantes em muitos casos. Mesmo leituras que são referência para nosso estudo, como a de Maria Rita Kehl (1999) ou a de Walter Garcia (2013), contudo, focalizam a análise das letras, comentando pouco a parte instrumental do Rap (o *beat* ou batida). Ainda que possa parecer um detalhe ou algo superficial, principalmente se se parte de uma concepção de música entendida como canção — e centrada, portanto, na entoação, como propõe Luiz Tatit¹⁵ (2002) —, acredito, dialogando com Guilherme Botelho (2018), Amanda Sewell (2013; 2014) e Justin Williams (2013), que a análise da letra, somente, não dá conta de toda criação de sentido e de efeitos sensoriais presentes no Rap.

Buscarei, na parte deste trabalho que se inicia aqui, construir uma leitura das estéticas do Racionais e de Makalister que tome isso como ponto de partida, concentrando-me em seus movimentos de sampleagem, mas também no modo como eles se relacionam com a forma dos Raps analisados no seu todo. A hipótese com a qual trabalho é de que ambos artistas formalizam e tensionam elementos de seus momentos histórico-sociais que podem ser iluminados através de um olhar mais atento aos *samples* que usam e à forma como usam esses *samples*. Isso está relacionado intimamente às transformações históricas que tenho observado e meu objetivo é tornar claras essas relações. É importante esclarecer, contudo, que não se trata de pensar esses artistas como exemplos de duas formas hegemônicas de criação em dois momentos diferentes do Rap nacional. A materialidade social dá as “condições de possibilidade” (JAMESON, 1994, p. xv) aos artistas, que criam formas estéticas a partir delas, porém não de modo determinista e unitário. Existem recorrências e diálogos entre artistas diferentes, mas não é para isso que vamos olhar com centralidade. O interesse está no modo específico como Racionais MC’s e Makalister se relacionam com essas condições de possibilidade a partir de suas formas estéticas.

¹⁵ A partir do modelo de análise proposto pelo autor, entendo a entoação como o imbricamento entre voz e melodia, que pode se dar através de três movimentos diferentes: tematização, passionalização e figurativização. Na tematização o foco da entoação está nas consoantes e, por conseguinte, no ritmo e na quebra, sendo propícia para a expressão da ação. Na passionalização, por outro lado, o centro está nas vogais, que, ao serem alongadas, produzem tensão, propiciando manifestações no nível do ser ou do sentir. Já na figurativização o que ocorre é uma inclinação do eu-cancional sobre si mesmo, uma vez que o que está em jogo são as figuras melódicas próprias da coloquialidade.

Em termos de seleção do material a ser analisado, se privilegiará os fonogramas que parecem sedimentar de modo mais claro e bem articulado as tensões sociais as quais estou observando, com atenção especial para usos interessantes da sampleagem. No caso do Racionais, focalizarei os discos anteriores aos anos 2000, e, no de Makalister, anteriores a 2019, selecionando faixas a partir dessa proposta. Antes de chegar às análises propriamente ditas, todavia, é importante que sejam recuperadas, primeiramente, as condições de possibilidade da própria sampleagem enquanto lógica formal.

2.1. O SAMPLE ENQUANTO FORMA

Em seu ensaio intitulado “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, Walter Benjamin (2013) sublinha o nível de reprodutibilidade técnica a que se teria chegado por volta de 1900, que teria se manifestado tanto pelo aumento da possibilidade de reprodução de obras de arte convencionais quanto pelo cinema, que passa a ser entendido como arte reprodutível por excelência. A reprodutibilidade, assim, algo que sempre existiu em algum nível, torna-se procedimento artístico e passa a modificar nossas formas de encarar a arte em geral. Trata-se da bastante comentada “perda da aura”: *a arte desliga-se da tradição, do ritual e do culto e adentra o nível da política*¹⁶. Em outras palavras, ela perde valor de culto, aquele que oculta a obra e a distancia do olhar público, e ganha valor de exposição — perde-se o *hic et nunc* [aqui e agora], mas ganha-se, em tese, uma arte mais coletiva, ainda que essa coletividade seja limitada pelo modo de produção capitalista. Nasce, desse modo, a possibilidade da obra de arte montável, seja a partir da colagem de cenas gravadas para a criação de um filme, seja por meio do uso de obras já existentes para a criação de algo novo.

Não é difícil notar o quanto essas transformações estão relacionadas a *um momento de aprofundamento da abstração histórica que marcaria a modernidade*, e a leitura de Benjamin é bastante criticada por Adorno, como podemos notar no seguinte trecho de *Teoria Estética* (1993):

O defeito da grandiosa teoria da reprodução de Benjamin é que as suas categorias bipolares não permitem distinguir entre a concepção de uma arte desideologizada até ao seu estrato fundamental e o abuso da racionalidade estética para a exploração e a dominação das massas; a alternativa só dificilmente é afluída. Como único momento que vai além do racionalismo da máquina fotográfica, Benjamin utiliza o conceito de montagem, que teve o seu acme sob o surrealismo e foi rapidamente suavizada no filme. A montagem, porém, lida com elementos da realidade do

¹⁶ Retornarei à contraposição de ritual e política com algumas problematizações no decorrer das análises.

entendimento humano indiscutivelmente são, para lhes impor uma tendência diferente ou despertar, nos casos mais conseguidos, a sua linguagem latente. No entanto, ela é impotente na medida em que não faz explodir os próprios elementos. Haveria mesmo que censurar-lhe um resto de irracionalismo complacente, adaptação ao material que, já pronto, é fornecido à obra a partir de fora. (ADORNO, 1993, p. 71-72)

Em seu ensaio intitulado “Notas sobre o filme” (ADORNO, 1986), de modo semelhante, Adorno critica a concepção da montagem enquanto colagem de elementos sem uma intencionalidade por trás, como uma espécie de arte sem artista, pura reprodutibilidade. O próprio gesto de desistir do sentido, afirma ele, “é *a priori* atribuidor de sentido” (ADORNO, 1986, p. 105). O autor, contudo, não se desfaz completamente da montagem. Pelo contrário, percebe no modo como ela figura no modernismo um espaço de negatividade (no sentido exposto no início deste trabalho):

Se, após o começo da modernidade, a arte absorveu objectos estranhos à arte que se integram na sua lei formal não inteiramente modificados, a mimese da arte abandona-se até à montagem, ao seu contrário. A arte é forçada a isso pela realidade social. Embora se oponha à sociedade, não é contudo capaz de obter um ponto de vista que lhe seja exterior; só consegue opor-se, ao identificar-se com aquilo contra que se insurge. (ADORNO, 1993, 154-5)

Mimese, em Adorno, refere-se ao momento da arte que se conectaria ao “pré-espiritual”, àquilo que está além da divisão sujeito-objeto e além do princípio da identidade da forma-mercadoria. Arte é racionalidade, é *aufklärung* [esclarecimento], mas também é algo que está além disso. Nesse trecho, contudo, ele aponta o quanto a arte moderna teria encontrado um meio para a negatividade *a partir do inverso da mimese*, ou seja, dos próprios fragmentos do mundo administrado pela forma-mercadoria. A montagem aparece, dessa forma, não como princípio revolucionário em si mesmo, mas como lógica que pode se fazer negativa e antissistêmica dentro de condições determinadas. O problema do autor com a leitura de Benjamin parece passar pela ideia de que, ainda que o valor de culto tenha se esfacelado, seu lugar tende a ser ocupado não pela politização, mas pelo fetichismo da mercadoria e pela dominação das massas. A politização somente viria com a subversão desses princípios.

No contexto da música popular, Sérgio Molina (2017) tem um interessante trabalho de apropriação da ideia de montagem (a partir de Benjamin, não de Adorno) na leitura de fonogramas do pós-1967. Ele nota que os elementos mais propriamente musicais teriam começado a deixar de ser apenas coadjuvantes da entoação e passado a tomar a centralidade de muitas composições (MOLINA, 2017, p. 26). Os processos de gravação multicanal teriam

possibilitado a consolidação da criação artística mais a partir de sonoridades e texturas que de notas, dando luz, na leitura de Molina, a uma “progressão da escuta” (MOLINA, 2017, p. 30), contrariando a ideia de Adorno (1999) da regressão da audição na Indústria Cultural.

Ainda que Molina enfoque músicos como os Beatles, Björk, Caetano Veloso e Milton Nascimento, parte de suas reflexões parece fazer sentido para a análise do Rap. Não só se trabalha com recortes de músicas existentes, mas busca-se nelas, geralmente, timbres e sonoridades, não progressões de acordes. Mas o curioso é que essa leitura lembra também o que Adorno (1999, p. 107) afirma a respeito de Mahler, compositor de música “artística”, nas palavras do autor:

Tudo aquilo que Mahler manipula já existe. Toma-o como é em sua forma de depravação. Seus temas não são seus, são desapropriados. A despeito deste fato, nenhum dos seus temas apresenta o som habitual, todos são guiados como por um ímã. Precisamente o que já está "gasto" cede maleavelmente à mão improvisadora; precisamente os temas "batidos" recebem nova vida como variações.

Está claro que, ao trabalhar com leituras de Adorno na análise da música popular, faço algo que o próprio provavelmente não faria, mas é fator constitutivo do pensamento dialético a adequação da teoria à materialidade e não o inverso, o que justifica alguns dos movimentos que serão feitos nas análises a seguir. O importante é vislumbrar um Adorno que não só não se contrapõe à montagem em si, mas que percebe casos em que ela possibilita a criação de formas estéticas com alto teor negativo.

O trabalho de Justin Williams (2013) parece corroborar com a leitura de que a montagem poderia ser relevante também para o Rap na medida em que considera o “uso ostensivo de materiais pré-existentes para novos fins” (WILLIAMS, 2013, p. 1, tradução minha) o elemento fundamental da cultura e estética Hip-Hop. E isso não se daria somente com *samples* musicais, mas também com outros textos orais, como discursos, com movimentos de dança antigos no *break* e com elementos visuais diversos na grafiteagem. A respeito do par originalidade/apropriação, o autor afirma:

Enquanto certas ideologias do rock que se utilizam de noções românticas de gênio musical tentam demonstrar uma originalidade ilusória, a cultura hip-hop se orgulha de se apropriar e de celebrar outros sons e ideias. Isso reflete uma longa linhagem de criação musical afro-americana e pré-romântica que tem abraçado a coletividade de diferentes formas. [WILLIAMS, 2013, p. 12, tradução minha]

Retornarei logo aos modos como a filiação do Rap a uma tradição musical africana e afrodiaspórica pode ser percebida na forma. Para isso, atentemos, antes, no quadro a seguir, para a tipologia da sampleagem no Rap que será utilizada em nossas leituras:

Quadro 1 — Uma tipologia da sampleagem no Rap

Tipo de <i>sample</i> Subtipo	Descrição
Estrutural	Cria o <i>groove</i> da faixa; usado em <i>loop</i>
Somente percussivo	Utiliza apenas bateria/percussão do fonograma sampleado
Intacto	Utiliza bateria/percussão e combinações variadas de baixo, teclado, guitarra ou outros instrumentos, entre os quais todos soam simultaneamente no fonograma sampleado
Não-percussivo	Utiliza baixo, teclado ou outros instrumentos, excluindo-se bateria/percussão
Agregado	Utiliza bateria/percussão e combinações variadas de instrumentos, mas cada um sampleado de um fonograma distinto
De superfície	Decora ou enfatiza <i>samples</i> estruturais
Constituinte	Dura apenas um compasso e aparece em intervalos regulares sobre o <i>groove</i>
Enfático	Aparece no começo ou no final da faixa
Momentâneo	Aparece uma única vez na faixa, em um lugar imprevisível
Textual	Adiciona texto falado ou cantado
Isolado	Aparece uma única vez na faixa
Recorrente	Aparece repetidamente no decorrer da faixa, geralmente no refrão

Fonte: Sewell, 2014, p. 32, tradução minha

Sewell (2014) divide os *samples*, como é possível observar, em três grandes grupos: estrutural, de superfície e textual, cada um com seus subtipos. Será fundamental, em nosso caso, também uma ideia ampliada de *sample*: me referirei a citações a outras formas estéticas dentro do Rap por esse mesmo termo, ainda que não seja exata essa designação. O motivo por trás dessa escolha deverá ficar mais claro posteriormente, mas parte dele já pode ser indicado a partir da leitura de Williams (2013) de que o uso de materiais pré-existentes na criação de algo novo iria além dos recortes sonoros na cultura Hip-Hop. Com isso, completamos o ferramental analítico específico à sampleagem que nos servirá de base. Antes de prosseguir para as análises propriamente ditas, contudo, olhemos com mais atenção para as ideias de *loop* e de *groove*, que ajudam a pensar o *sample* de tipologia estrutural e que deverão iluminar algumas tensões importantes.

Philip Tagg (2016, p. 401-420), ao tratar do *loop*, trabalha com a ideia de “presente estendido”: em contraposição à música erudita, para a qual seria fundamental certa narratividade produzida harmônica e melodicamente, a música popular contemporânea utilizaria, na maior parte do tempo, frases musicais curtas, trabalhando dentro do que seria percebido, por nós, como o momento presente. Combinada à ideia retomada por Tiarajú D’Andrea (2013, p. 255-256) a respeito da ênfase no pulso na música Pop, chegamos a uma relação entre o abandono de uma narratividade musical mais extensiva e a extrema diminuição do horizonte coletivo de expectativas trazido pelo capitalismo tardio. A manifestação mais clara e profunda disso estaria na música tecno, conforme expõe Tales Ab’Saber:

O corpo do músico tecno é um corpo triste. Espécie de Sísifo de nosso tempo, é necessário que ele goze indefinidamente, que ele pulse imensamente, sem poder parar, quando ele mesmo anuncia o vazio em que há muito pouco a habitar. Seu corpo se contorce, pulsa e sua, titeriza uma espécie de sujeito operando um vazio: sua música, evidentemente, vem de todos os lugares, menos daquele corpo e de seu gesto, que dança uma dança própria que também não está a ela conectada. Na gestualidade do músico tecno não encontramos mais sua música: nunca a desconexão entre o tempo e o sentido, nosso corpo produtor de tais fantasmagorias, foi tão intensa. [AB’SABER, 2012, p. 24]

Se seguimos por essa via de leitura, o *groove*, base musical do Rap¹⁷, aparece como algo do domínio desse pulsar incessante que se coloca ao corpo na contemporaneidade. Vive-se apenas o presente estendido por estarem cortadas as possibilidades de relação orgânica com uma temporalidade mais ampla, e esse próprio presente é vazio e existe somente como *locus* de um gozo contínuo mas também vazio. Com Muniz Sodré, porém, lembramos da centralidade que sempre teve o ritmo na música africana e diaspórica. Coadunada à predominância dos compassos pares, essa centralidade estaria relacionada ao tempo homogêneo e cíclico de uma temporalidade mítica (SODRÉ, 1998, p. 19-20). Diferentemente do que apontam D’Andrea e Ab’Saber, o pulso figura enquanto elemento de uma integração entre som e corpo, tempo e espaço. A dança aparece como algo fundamental, apresentando uma possibilidade de expressão do corpo negro e de resistência à sua redução a instrumento de trabalho.

¹⁷ É importante recuperar a ideia, presente em Sewell (2013, p. 27-35), de que o *groove* do Hip-Hop difere-se daquele do Funk, por exemplo, na medida em que, enquanto os instrumentos percussivos servem de base a variações construídas pelos instrumentos melódicos nesse gênero, o *groove* do Hip-Hop tende a ser constituído não só de instrumentos percussivos, mas também de *riffs* sampleados que passam a fazer parte dos *loops*. O ponto de partida, porém, ainda é essencialmente rítmico.

No Rap, essa posição do pulso e do corpo também pode ser encontrada. Guilherme Botelho (2018, p. 44-54) chama atenção para o quanto, na medida em que os DJs começam a influenciar mais diretamente na produção dos discos de Rap no Brasil dos anos 1990, percebe-se a introdução paulatina da frequência sub-grave nas faixas. Percebido pela hegemonia dos produtores musicais como defeito, o grave aparece como horizonte sonoro para os artistas que trabalhavam dentro do movimento Hip-Hop. Em seus cursos “Em busca da batida perfeita” e “A razão no som: tensões raciais e o branqueamento auditivo”, Botelho destaca falas e trechos de raps e funks como “É som de preto, vagabundo, sem massagem” (Mano Brown) e “É som de preto, de favelado, mas quando toca ninguém fica parado” (Amilcka e Chocolate) para apontar para a existência de marcadores raciais que aparecem com esse som grave. Não se trataria apenas de uma preferência musical, mas de uma busca relacionada a uma tradição e que se dá de modo ao menos parcialmente consciente da parte dos artistas envolvidos. Além disso, a relação entre o Rap e o break na cultura Hip-Hop apontam para o quanto essa busca também diz respeito ao corpo e à forma como a música age no corpo.

Não se trata, nesse momento, de fazer uma defesa de uma ou outra perspectiva, seja diante do pulso, seja diante da ideia de montagem. Todas essas noções serão retomadas conforme se avançar nas análises dos fonogramas, e o modo como leio as relações entre elas deverá ficar mais claro. Por ora, basta indicar que o que mais interessa, no presente trabalho, é olhar para as tensões e para as ambiguidades, observando como forças diversas interagem na materialidade das obras.

Antes de seguir, ainda, vale a pena lembrar que, conforme a produção dos *beats* foi se transportando para aparelhos mais avançados e *softwares* de computador, a criação de linhas rítmicas e melódicas pelos próprios produtores vem se tornando cada vez mais comum. Não só não se extinguiram os *samples*, contudo, mas também, com grande frequência, busca-se a construção de sonoridades que deem a impressão de serem sampleadas, ainda que não sejam.

2.2. SEM FESTIM E SEM DUBLÊ: AS COLAGENS POLITIZADAS DO RACIONAIS MC'S

Formado na segunda metade da década de 1980 por quatro jovens negros da periferia de São Paulo — Mano Brown e Ice Blue, da Zona Sul, Edi Rock e KL Jay, da Zona Norte —,

o grupo que se tornaria o maior nome do Rap brasileiro em pouco tempo estreou sua carreira de estúdio com duas faixas na *Coletânea Consciência Black Vol I*, de 1989. Ao lado de grupos como Street Dance e Criminal Master, apresentaram “Pânico na Zona Sul” e “Tempos Difíceis”, duas faixas que retornariam no EP *Holocausto Urbano*, de 1990. De 1992 a 2014, lançariam mais cinco discos de estúdio, além de álbuns ao vivo, coletâneas e um DVD. Entre seus dois últimos trabalhos, porém, notamos um hiato de 12 anos: *Nada como um Dia após o Outro Dia* é de 2002, *Cores & Valores*, de 2014. Nas análises que se seguem, serão enfocados os discos prévios a esses dois, uma vez que, no caso do grupo, o horizonte material em análise diz respeito ao momento pré-eleição de Lula. Examinar continuidades e transformações em sua estética do momento posterior seria, certamente, um trabalho importante, mas ele está além do escopo que visou cobrir com o presente trabalho. Os trabalhos do grupo compreendidos nessa leitura, portanto, serão:

- *Holocausto Urbano* (1990) — LP com 6 faixas
- *Escolha seu caminho* (1992) — EP com 4 faixas, sendo duas delas versões alternativas de “Voz ativa”
- *Raio X do Brasil* (1993) — LP com 8 faixas
- *Sobrevivendo no inferno* (1997) — LP com 12 faixas

O DJ do grupo é KL Jay, sendo responsável, assim, pela sampleagem e pela criação dos *beats* ou batidas (a partir deste ponto do texto, será dada preferência ao segundo termo), bem como por sua reprodução ao vivo nos *shows*.¹⁸ Olhando para as faixas dos quatro discos do período da carreira do Racionais em análise, percebemos forte preponderância de *samples* da música negra norte-americana, principalmente de artistas homens. Entre eles, encontramos James Brown (muito provavelmente o artista mais sampleado na história do Rap), Isaac Hayes, Marvin Gaye, Al Green, Curtis Mayfield e o grupo War, para citar alguns. Músicos negros brasileiros também aparecem, com destaque para Jorge Ben Jor e Tim Maia. Entre os do próprio movimento hip-hop, brasileiro e norte-americano, temos como exemplos Sistema Negro, M.R.N., GOG e Public Enemy. Assim como as interlocuções presentes nas letras de seus Raps se dão quase exclusivamente com jovens negros de periferia do gênero masculino (MENDES, 2020)¹⁹, também a seleção de músicas a serem sampleadas parece passar

¹⁸ Nos créditos dos discos, também encontramos nomes como Alexandre, Marcelo e 2 Habone como produtores. São dados a serem estudados com maior atenção no futuro.

¹⁹ O trabalho de Rodrigo Mendes focaliza o disco *Sobrevivendo no inferno*, mas, ao que parece, suas reflexões podem ser ao menos parcialmente generalizadas.

diretamente pela questão da raça e envolver um recorte de gênero. E essas referências aparecem já nas escolhas de nomes: o nome artístico de Mano Brown seria uma homenagem a James Brown, e o nome do grupo foi inspirado na fase “racional” de Tim Maia. Antes de nos aprofundarmos nessa questão e de olharmos para as exceções a essa tendência, observemos como se dá a sampleagem na batida de “Pânico na Zona Sul” em sua versão de 1992, o primeiro rap a ser analisado nesta seção.²⁰

Três faixas de James Brown compõem a batida do rap: “Funky Drummer”, de 1970, “The Payback” e “Mind Power”, ambas de 1973. Se James Brown é o artista mais sampleado do Rap, a música mais sampleada possivelmente seja justamente “Funky Drummer”, que conta com mais de 1700 entradas no site WhoSampled²¹ (nem todas as entradas são de artistas do Rap, mas a grande maioria é). De Public Enemy aos Beastie Boys, passando por Dr. Dre, Run-DMC, De La Soul e A Tribe Called Quest, parece existir uma tradição de se samplear a faixa que inclui o *breakbeat* do baterista Clyde Stubblefield. No caso de KL Jay, é recortado um trecho bastante curto da linha de bateria (5:35-5:37 na música original), que inclui o que se costuma chamar de *ghost notes* (notas com menor volume que aquelas acentuadas e que tendem a deixar uma batida mais dinâmica). Aparentemente, o que ocorre logo na introdução do Rap, quando os membros do grupo dialogam sobre sua situação social, é uma combinação da batida de “The Payback” (00:00-00:03), que também inclui baixo e guitarra, com essas *ghost notes* recortadas de “Funky Drummer”, constituindo-se um agregado. A música tem uma pausa em 00:17, ficando apenas o eco de Ice Blue dizendo a palavra “pânico”. Em 00:21, retorna o sample de “The Payback”, agora combinado à levada de guitarra de “Mind Power” (00:00-00:03), e o trecho de “Funky Drummer” passa a ser utilizado como uma espécie de virada de bateria (variação na batida que ocorre, geralmente, no quarto ou oitavo tempo do compasso em uma faixa em 4/4). Junto dos *samples*, KL Jay acrescenta um bumbo possivelmente sintético que, além de marcar a cabeça dos tempos com o grave e dialogar com a linha de baixo de “The Payback”, adiciona acentos sincopados ao groove. Toques de caixa também são utilizados de tempos em tempos para criar viradas diferentes (em 1:18, por

²⁰ Não ignoro a importância que o disco carrega enquanto unidade formal desde meados dos anos 1960 até os anos 2010 e reconheço que isso pode ser algo importante na leitura da obra do Racionais MC's. Esse não é o foco deste trabalho, que está interessado em apresentar um olhar, por um lado, mais geral, cobrindo mais do que apenas um álbum, e, por outro, mais específico, analisando detidamente dois raps em específico de cada artista, mas movimentos de leitura que centralizam a forma-disco poderão ser construídos futuramente.

²¹ O *site* foi lançado em 2008 e apresenta um amplo banco de dados de *samples*, covers e remixes. Grande parte dos dados são fornecidos por usuários comuns, conhecidos como *sample hunters* [caçadores de *samples*], cuja contribuição é verificada por membros de um time que inclui mais de 60 moderadores.

exemplo). Em 00:43, simultâneo à palavra “matam” no trecho “Justiceiros são chamados por eles mesmos / Matam, humilham e dão tiros a esmo”, figura um *sample* momentâneo com sons de tiros. Por fim, temos um *sample* textual recorrente que aparece no refrão do rap: o refrão da versão de 1989 é manipulado por KL Jay, que também faz *scratches* (sons produzidos ao se girar o disco para frente e para trás, com variações que exigem muita técnica) nesse momento.

Quanto ao conteúdo das faixas sampleadas — a forma para além do recorte, em seus elementos que, apesar de ficarem no lugar, podem indicar também um diálogo —, pode-se perceber uma aproximação bastante grande da fala. Em “Mind Power”, música de aproximadamente 12 minutos, a fala de Jameson Brown fica entre um discurso político e a fala de um líder religioso. Comenta o crime, a fome e a falta de trabalho, referencia a narrativa bíblica do milagre dos cinco pães e dois peixes e ao poder do pensamento. Em “The Payback”, o eu-cancional canta a respeito da vingança que ele planeja a alguém que teria dormido com sua companheira e também o “vendido”. As duas faixas foram compostas para a trilha sonora do filme de *blaxploitation* *Hell Up in Harlem* (Inferno no Harlem), de 1973, mas foram rejeitadas. Já “Funky Drummer” é uma faixa de improvisação instrumental de 9 minutos que flutua entre 100 e 120 batidas por minuto, aproximadamente. A letra é constituída principalmente de indicações e enaltecimentos aos músicos da banda, ficando James Brown também na posição de condutor do grupo. O *breakbeat* cujo primeiro tempo KL Jay samplea, por exemplo, tem início com uma contagem do cantor e quatro de seus oito tempos de duração são marcados por repetições da frase “ain’t it funky” (algo como “que batida”, em uma tradução livre).

Digna de nota, também, é a auto-sampleagem que ocorre no rap. Percebemos, por meio dela, o quanto o trabalho do DJ tem algo de produtor e algo de instrumentista. Não só uma gravação anterior do próprio grupo e da mesma faixa é utilizada para tornar o novo refrão musicalmente mais interessante que o original, mas esse movimento abre espaço para o improviso com os *scratches*. Juntamente com um uso mais sofisticado dos *samples* e de elementos que os complementam, bem como da maior presença dos graves, isso também atesta a rapidez com que a sonoridade do grupo se desenvolveu, apropriando-se da forma do Rap norte-americano e improvisando a partir dela.

Passando o foco momentaneamente para a letra do rap, vemos o grupo buscando “contar a realidade das ruas”. Depois de uma fala de Edi Rock apresentando os membros, uma

conversa simulada entre eles introduz o tema da morte dos inocentes na periferia e do descaso geral em relação ao problema. Quando o rap se inicia de fato, Brown narra a presença dos grupos de extermínio na Zona Sul e comenta a sensação de pânico generalizada, já que dar “o azar de apenas ser parecido” com o alvo dos justiceiros já seria o suficiente para acabar morto. Edi Rock, por sua vez, faz inserções pontuais que, com frequência, ocorrem em sincronia com as viradas de bateria de KL Jay. A conclusão da faixa, enfim, se dá com uma mensagem falada de Brown a seu interlocutor (que é homem, jovem, negro e de periferia, como já vimos em Rodrigo Mendes (2020)):

Certo, certo... Então, irmão
 Volte a atenção pra você mesmo
 E pense como você tem vivido até hoje, certo?
 Quem gosta de você é você mesmo
 Nós somos Racionais MCs
 DJ KL Jay, Ice Blue, Edi Rock, e eu, Brown
 Paz

A fala ecoa versos como “Viemos falar / Que pra mudar / Temos que parar de se acomodar / E acatar o que nos prejudica”, chamando a juventude negra para a ação. O rap está dentro da temática geral da violência estruturante da sociedade brasileira que estaria no centro do gesto artístico inicial do grupo (GARCIA, 2004, p. 167) e tem como preocupação fundamental a conscientização, como demonstra a predominância da função conativa da linguagem (MENDES, 2020, p. 10). Além disso, não é difícil notar a semelhança com a faixa “Mind Power”, tanto em termos de proximidade com relação à fala (presente no Rap de modo geral, mas ampliada pelas falas que abrem e fecham a música), quanto no trato dos problemas enfrentados pela população negra de periferia e no encorajamento à mudança de perspectiva (“volte a atenção pra você mesmo”, una-se aos seus irmãos e espalhe a informação). A narrativa de vingança de “The Payback”, por sua vez, nos lembra o gesto de revide que o Racionais aperfeiçoaria com o passar do tempo (GARCIA, 2013, p. 82).

Já no que diz respeito a “Funky Drummer”, poderíamos recuperar a valorização da batida ou balanço e do aspecto cerimonial da música. A centralidade do baterista na faixa de James Brown é transportada para o rap não só na forma do *sample*, mas também do bumbo sincopado, que tende a sinalizar movimento na pista de dança (GREENWALD, 2002, p. 261). Poderíamos até mesmo pensar em uma similaridade entre a posição de Clyde Stubblefield e a de KL Jay, inclusive pela referência na letra do rap a seus *scratches*, que lembram James Brown a comentar a levada do baterista:

Se julgam homens da lei

Mas à respeito eu não sei
 Muito cuidado eu terei
 (*Scratch KL Jay*)
 Eu não serei mais um porque estou esperto
 Do que acontece Ice Blue
 Pânico na Zona Sul
 [friso meu]

Diferentemente da afirmação de Maria Rita Kehl de que não haveria nenhuma possibilidade de exaltação ou referência sublime na música do grupo (KEHL, 1999, p. 103), notamos que existe uma dimensão ligada ao corpo, ao movimento e à integração através da arte e do ritmo em seus raps. Ela está diretamente relacionada à ideia de *cerimônia* na cultura Hip-Hop e diz respeito, como dito anteriormente, a um aspecto da tradição cultural afro-diaspórica de modo mais geral.

Antes de partirmos para o próximo rap a ser analisado em maior profundidade, destaco algumas outras sampleagens e movimentos relacionados na obra do Racionais do período enfocado:

- Em “Hey boy”, primeira faixa do disco *Holocausto Urbano* (1990), um *sample* estrutural não-percussivo curto (00:00-00:02) traz a linha de baixo de “Reggins” (1974), do grupo de Jazz-Funk e R&B The Blackbyrds, que é editada para formar a base da batida. A música abre com sons de carro seguidos por um diálogo dos membros do grupo com o “boy” (de quem só ouvimos um “não” em resposta à pergunta “lembra de mim, mano?”). Já o refrão do rap, que repete “Hey boy”, é formado utilizando-se *samples* textuais recorrentes de “Bring the Noise” (1987), do grupo de rap Public Enemy: Brown diz “hey” e “boy” vem como *sample* manipulado por KL Jay, juntamente com uma risada que, na faixa original, aparece segundos antes. O encerramento se dá com nova fala do grupo ao “boy”. Ele é mandado embora e ouvimos, novamente, barulho de carro, mas agora com cantar de pneus, como quem arranca com pressa.
- Em “Racistas otários”, também de *Holocausto Urbano*, a faixa “UFO” (1981), do ESG — grupo que mistura Funk e Post-Punk formado por quatro irmãs e um amigo no Bronx da década de 1970 —, vira a base da batida de KL Jay. A música junta sons experimentais que lembram a trilha sonora de um filme de aliens com uma cozinha (baixo e bateria) bastante proeminente. “Eu adorava quando James Brown levava a

banda para a ponte, tirava os metais e deixava só o baixo e a bateria tocando. [...] Eu pensei: ‘e se a gente fizesse uma música inteira que soasse como essa ponte?’”, disse Renee, vocalista do grupo, em uma entrevista para o jornal Chicago Tribune em 2018²². “Racistas otários” traz também um *sample* textual isolado da faixa de Thaide e DJ Hum intitulada “Homens da lei” e presente na coletânea *Hip-Hop Cultura de Rua* (1988): após o segundo refrão, que repete “Racistas otários, nos deixem em paz” três vezes, o verso de Thaide “Pois a lei é surda, segue mal interpretada” é reproduzido. Já no verso três, iniciado após esse *sample*, Brown diz em dado momento “A conclusão é sua, KL Jay”, e o que se segue é o recorte do verso “Se julgam homens da lei, mas a respeito eu não sei”, da versão de 1989 de “Pânico na Zona Sul”. Próximo do fim da faixa, enfim, temos a simulação de uma fala de programa jornalístico que diz “O Brasil é um país de clima tropical / Onde as raças se misturam naturalmente / E não há preconceito racial”. Ela é seguida da risada de “Thriller” (1982), de Michael Jackson.

- Em “Voz ativa”, do EP *Escolha seu caminho* (1992), um trecho (1:25-1:35) da música “Giving up food for funk” (1972), do grupo de Funk The J.B.'s (que tocou por alguns anos com James Brown), vira introdução. Depois dele, um recorte da faixa “Transmograpfication” (1973), de James Brown, é editado para integrar a batida. Mais uma vez, “Pânico na Zona Sul” é sampleada — dessa vez, em sua versão de 1992. Após rimarem sobre a presença escarça de artistas negros na mídia, Brown cita famosos com os quais o grupo se identifica: “Leci Brandão, Moisés da Rocha / Thaide e Dj Hum, Ivo Meirelles, Moleques de Rua e tal / E da Zona Leste de São Paulo: Grupo DMN”. Citam no rap, também, Nelson Mandela e Malcolm X. Talvez o mais interessante, porém, seja o fato de a faixa aparecer em três versões diferentes: versão de baile, de rádio e *a cappella*.
- Em “Fim de semana no parque”, do disco *Raio X do Brasil* (1995), *samples* textuais isolados são retirados das faixas “Frases” (1967) e “Domingas” (1969), de Jorge Ben.
- Em “Homem na estrada”, também de *Raio X do Brasil* (1995), a linha de guitarra de “Ela partiu” (1976), de Tim Maia, forma a base da batida. Da mesma faixa sai também um *sample* textual isolado que completa o verso “Até o IBGE passou aqui *e nunca mais voltou*”. Finalizam a faixa sons de tiro e outra locução de jornal simulada:

²² O *link* da entrevista está indisponível no Brasil, mas referências a ela podem ser encontradas em diversos *sites*. Para a tradução que proponho aqui, consultei o artigo intitulado “The Minimalist-Funk Legacy of ESG”, publicado em 2020 no *site Reverb*.

“Homem mulato aparentando entre vinte e cinco e trinta anos é encontrado morto na estrada do M'Boi Mirim sem número. Tudo indica ter sido acerto de contas entre quadrilhas rivais. Segundo a polícia, a vítima tinha vasta ficha criminal.”

- “Fio da navalha”, do mesmo disco, é uma faixa quase totalmente instrumental, trazendo uma improvisação do Mano Arthur da Gaita. Ele é apresentado por Brown como um compadre da Zona Norte e, antes disso, Edi Rock diz: “A música negra é como uma grande árvore / Com vários galhos e tal / O Rap é um, o Reggae é outro, o Samba também / Agora vamos mostrar, mais um deles então / Racionais MC's, Fio da Navalha”. Os *samples* vêm da trilha sonora de *Trouble Man* (1972), produzida por Marvin Gaye, e a música se aproxima muito do Blues — possivelmente o galho da música negra ao qual se refere Edi Rock.
- “Jorge da Capadócia”, abertura de *Sobrevivendo no inferno* (1997), é um *cover* da faixa de Jorge Ben. Dessa vez, o artista sampleado é Isaac Hayes, na faixa “Ike's Rap II” (1971).
- Em “...”, também do disco de 1997, recortes não-percussivos são retirados da música “What's the use” (1976), de Jimmy Owens. A faixa se encontra no centro de *Sobrevivendo no inferno* e é completamente instrumental.
- “Periferia é periferia (Em qualquer lugar)”, traz um *sample* estrutural intacto da introdução de “Cannot find a way” (1974), de Curtis Mayfield. *Samples* textuais isolados, ainda, são retirados de diversas faixas do Rap nacional, como “Brasília Periferia” (1997), de GOG, “Bem vindos ao inferno” (1994), de Sistema Negro, “S. L. (Um dependente)” (1994), de M.R.N., e “Por um triz” (1990), de Thaide e DJ Hum. A própria frase que dá título ao rap é de GOG.
- “Mágico de Oz” tem como introdução uma fala do jovem rapper Pulga do ABC incorporando uma criança viciada em drogas. “Se eu fosse mágico? / Não existia droga, nem fome e nem polícia” é como ela termina. Após essa introdução, a faixa traz um *sample* estrutural não-percussivo do início (0:03-0:09) da música “It's too late” (1972), da banda de Soul The Isley Brothers. O trecho, que tem um andamento de aproximadamente 63 BPM na faixa original, passa a 79 BPM no rap. As primeiras rimas de Edi Rock após o refrão são acompanhadas por uma variação no *groove* que usa apenas metade desse primeiro *sample*. E para o refrão em si, que “samplea” o estilo do R&B, um trecho de alguns segundos depois (0:22-0:29) é recortado. Quando

Edi Rock diz “Um carro importado, som no talo / "Homem na estrada" eles gostam”, ainda, um trecho de “Homem na estrada” (6:46-6:49) toca ao fundo. Além disso, temos a óbvia referência ao filme *Mágico de Oz* (1939), que aparece como imagem de um mundo melhor.

Através desses recortes, pode-se perceber na prática a seleção de *samples* citada anteriormente: abundam trechos da música negra norte-americana (especialmente mas não se limitando ao Funk), bem como de outros artistas do Rap nacional. *Samples* nacionais de fora do rap são mais reduzidos, talvez por questões pragmáticas, já que os problemas em termos de direitos autorais seriam maiores, mas ainda assim estão presentes. Figurando mesmo verbalmente em “Fio da navalha”, a ideia de uma musicalidade negra com elementos comuns é clara. O movimento de sampleagem presente nos raps do grupo parece estar quase sempre norteado por um horizonte de construção artística coletiva, centrada no diálogo e na ação conjunta a partir das vivências do homem negro dentro e fora do Brasil. “Periferia é periferia em qualquer lugar”, cita o grupo, “passando o microfone” a diversos MC’s através da sampleagem. O recebem, em outras faixas, também Tim Maia e Jorge Ben. E o grupo também espera recebê-lo de outros artistas²³, como se pode perceber através da presença de uma versão *a cappella* de “Voz ativa” em *Escolha seu caminho*²⁴.

Menos frequente no Rap de forma geral, até mesmo um *cover* aparece em *Sobrevivendo no inferno*. “Jorge da Capadócia” figura como uma espécie de hino de proteção a preparar o ouvinte para a entrada na realidade violenta que o disco irá apresentar, de modo similar ao que ocorre com a faixa de Thaide e DJ Hum intitulada “Corpo Fechado” na coletânea *Hip-Hop Cultura de Rua* (1988). Mais uma vez, existe exaltação e existe referência sublime, e elas convivem com os elementos de revide e de denúncia presentes nas músicas do grupo. Reproduzir ou não a voz de alguém, como veremos, é um movimento de muita importância na estética do grupo, e aqui temos não apenas uma reprodução, mas a tomada da palavra do outro como sua, numa espécie de coletivização da voz. É um *cover*, sim, mas ele opera de modo bastante diverso dos *covers* que abundam em gêneros como o Pop e o Rock.

²³ E realmente recebe. Dos anos 1990 até o presente, samplear Racionais é uma prática frequente no Rap nacional. Thaide e DJ Hum, Consciência Humana, Faccão Central, Ogi, Djonga e Emicida são alguns exemplos.

²⁴ Foi Guilherme Botelho quem chamou atenção para esse fato em sua fala sobre o EP em questão em 2020.

Outro movimento interessante é o retorno de “Pânico na Zona Sul” na forma de *sample* em diferentes raps, e de “Homem na estrada” em “Mágico de Oz”. Sendo “Pânico...” uma das duas primeiras faixas do grupo apresentada ao público em um disco, trazendo a apresentação dos integrantes do grupo e tendo aberto as portas para a gravação de seu primeiro EP, e “Homem...” a faixa que teria projetado o grupo nacionalmente (segundo o próprio Brown, em entrevista dada pelo grupo no Red Bull Music Academy Festival São Paulo 2017), nota-se que um olhar direcionado a seu próprio percurso artístico é também parte importante do gesto estético do grupo.

A fim de avançar na leitura sendo construída aqui, enfim, passo à análise detida de nosso segundo rap: “Capítulo 4, versículo 3”, quarta faixa do disco *Sobrevivendo no inferno*. Trata-se de uma faixa bastante comentada (KEHL, 1999; GARCIA, 2013; OLIVEIRA, A., 2015; LEITE, 2018; MENDES, 2020), mas que, por sua riqueza formal, justifica mais um olhar em direção a ela. Citada como um rap “composto por fragmentos” por Walter Garcia (2013, p. 98), a faixa pode nos levar a um entendimento maior do modo como não só *samples* no sentido estrito, mas também referências de modo mais geral estão postas na estética do Racionais. Ela abre com uma fala de Primo Preto trazendo estatísticas referentes às desigualdades e violências sofridas por pessoas negras no Brasil:

60% dos jovens de periferia sem antecedentes criminais
 Já sofreram violência policial
 A cada quatro pessoas mortas pela polícia, três são negras
 Nas universidades brasileiras, apenas 2% dos alunos são negros
 A cada quatro horas, um jovem negro morre violentamente
 Em São Paulo
 Aqui quem fala é Primo Preto, mais um sobrevivente²⁵

Um toque de piano com alto *sustain* acompanha a fala. Sua primeira aparição se dá logo após o primeiro dado estatístico, mas os seguintes não seguem o mesmo padrão, produzindo uma sensação de desequilíbrio e incômodo. Depois disso, o que se segue parece ser uma colagem de dois momentos (1:53-1:57 e 4:01-4:05) da música “Slippin' into Darkness” (1971), do grupo War. Os dois apresentam o mesmo instrumental, mas cada um tem um trecho vocal em um momento diferente, e eles não aparecem no rap, o que leva a crer nessa possibilidade. Eles têm seu tom modificado e fazem a transição para o *groove* da faixa,

²⁵ Como demonstra um texto da BBC News Brasil publicado em 2018, o único dado com mudança expressiva desde o lançamento do rap é o que diz respeito à presença de pessoas negras na universidade: naquele ano, segundo o IBGE, 50,3% dos estudantes universitários eram negros. Os outros dados ou seguem exatamente iguais, ou mudaram muito pouco.

que, por sua vez, é composto de um agregado formado de um *sample* somente percussivo do início (00:00-00:04) de “Sneakin' in the Back” (1974), de Tom Scott and the L.A. Express, de um *sample* alterado da linha de baixo também dos primeiros segundos (00:00-00:02) de “Pride and Vanity” (1972), do grupo Ohio Players (que entra com os primeiros versos de Brown), e de uma linha de teclado de dois compassos cuja origem não foi possível descobrir. Temos, ainda, dois *samples* textuais recorrentes. Eles fazem a ponte entre os versos e aparecem depois da frase “Racionais, capítulo 4, versículo 3”, excetuando-se no final da faixa. O primeiro é um trecho (2:52-2:57) da faixa “Pearls” (1992) no qual Sade entoia a palavra “aleluia”, e ele é acompanhado, nas duas vezes em que aparece, de sons de sinos. O segundo é colado logo depois deste e vem do momento anterior ao segundo refrão (2:22-2:24) da faixa “Eles não sabem nada” (1994), do grupo de rap MRN, usado para completar a fala “Racionais no ar, filha da puta / Pá, pá, pá”.

Em “Slippin’ into darkness”, o eu-cancional narra seu sofrimento após a morte de um amigo. Com “a mente além dos sonhos”, ele fala com seu irmão, que nunca teria falado “o nome deles”. A letra é vaga, mas dá a entender que seu amigo teria sido morto por acreditarem que ele teria entregue alguém para a polícia. A partir do ocorrido, o eu da canção teria começado a “cair na escuridão”, algo também bastante vago, mas que poderia indicar depressão, uso de drogas, como indica Guto Leite (2018, p. 164-5), ou até envolvimento com o crime. Esses acontecimentos são entoados no passado, porém, dando a entender que essa situação já teria sido superada, tendo como estopim para tal, possivelmente, a fala da mãe de nosso personagem, que é quem diz que ele está “caindo na escuridão”. Na introdução da música, temos sons vocais bastante emotivos e falas como “me segura, cara” e “meu Deus”, nos transportando, mais uma vez, a um contexto religioso e de apoio coletivo em um momento de dificuldade. A faixa teria inspirado a melodia de “Get up, stand up” (1973), de Bob Marley, e já havia sido sampleada por artistas do Rap norte-americano como Poor Righteous Teachers, Ghetto Boys e Dazzie Dee.

“Sneakin’ in the back” é uma faixa totalmente instrumental de Jazz-fusion que traz uma linha de bateria com bumbo bastante marcado, com toques duplos e, novamente, sincopados, além de toques no aro da caixa nos tempos 2 e 4 e o que parece ser um *shaker* no lugar do chimbau. Tanto Tom Scott quanto os membros do L.A. Express são brancos, uma exceção nas seleções de *samples* do Racionais. O histórico de sampleagem de músicas desses

artistas no Rap, porém, é grande, tendo essa faixa, especificamente, sido usada por 2Pac, Wu-Tang Clan e Common, entre outros. Já com “Pride and Vanity”, retornamos aos artistas negros do Funk e do Soul. A faixa é quase totalmente instrumental, contando apenas com alguns versos que falam do quanto o orgulho teria separado o eu da canção e seu interlocutor. Ela foi sampleada um número de vezes consideravelmente menor, mas aparece em artistas um pouco menos conhecidos, como Fat Joe, Redman e South Central Cartel.

“Pearls”, da banda britânica de Smooth Jazz Sade, carrega uma sonoridade bastante etérea, sem baixo ou bateria no instrumental. A letra, por sua vez, traz a história de uma mulher somali que estaria “procurando pérolas na beira da estrada”. Ela sofre sob o sol quente, está “se matando para sobreviver” e clama aos céus: “aleluia”. O grupo não é totalmente estranho ao mundo do Rap, tendo faixas do mesmo disco, *Love Deluxe* (1992), inclusive, aparecido em raps de MF Doom e Black Star ainda nos anos 1990, mas o único exemplo de sampleagem da faixa anterior a “Capítulo 4...” encontrado é a faixa “Heaven”, de Jay D’Cruze, artista pioneiro do Drum 'n' Bass. Não parece haver DJs do Rap utilizando-a antes de KL Jay (houve depois, em artistas como Freddie Gibbs e Tyga, nos Estados Unidos, e Filipe Ret, no Brasil).

Já “Eles não sabem nada”, do grupo de Rap MRN (sigla de “Movimento e Ritimo Negro”), narra o enquadramento de Nill (um dos membros do grupo)²⁶ pela polícia em uma sexta-feira 13 na qual ele buscava se divertir com seus “manos de fé”. O policial acha estranho que ele estivesse feliz e rindo e quer saber onde está o fumo, e a reação de Nill é o trecho da faixa onde figura o verso sampleado:

Pensei, pensei, enquanto ele me tirava
 Decidi ignorar aquele guarda
 Gente dessa raça não sabe o que é viver
 A maldade forra seus sentimentos
 A bondade deles é atirar daqui ou de lá
Filhas da puta, pá pá pá
 Você agiu certo, mano
 Correto, é dessa forma
 Aí, desbaratina deles

A música está presente no disco *Só Se Não Quiser Ser...* (1994), primeiro trabalho do grupo que não fosse em coletâneas e que teve apoio do músico Edu K na produção.

²⁶ É importante sublinhar que, se, por um lado, a separação entre MC e eu da narrativa por vezes não é tão clara no Rap, por outro, não se espera que não haja ficção nas rimas, e confundir os dois pode levar a leituras bastante equivocadas.

Segue-se, assim, na seleção dos *samples*, um universo de sentidos similar àquele apontado anteriormente: busca-se batidas marcantes de artistas negros ou de artistas não-negros cuja obra foi abraçada pela cultura Hip-Hop e músicas que remetem às vivências e ao sofrimento da população negra, incluindo-se nisso algo de religioso. Quando lembramos que a faixa recebe o título “Capítulo 4, versículo 3” e está no disco *Sobrevivendo no inferno*, fica claro o quanto essas tendências apontadas anteriormente no início da obra do grupo chegam, aqui, a outro patamar. Assim como a postura de seus membros nas rimas se afastam um pouco do tom professoral e se aproximam do discurso messiânico do “pregador marginal” (OLIVEIRA, A., 2015, p. 323), também as colagens e referências se tornam mais fortemente religiosas. Isso pode ser notado inclusive quando olhamos para as capas e contracapas dos discos: enquanto *Escolha seu caminho* (1992) traz um imagético escolar (Figuras 1 e 2), *Sobrevivendo no inferno* (1997) utiliza uma cruz e duas passagens bíblicas (Figuras 3 e 4).

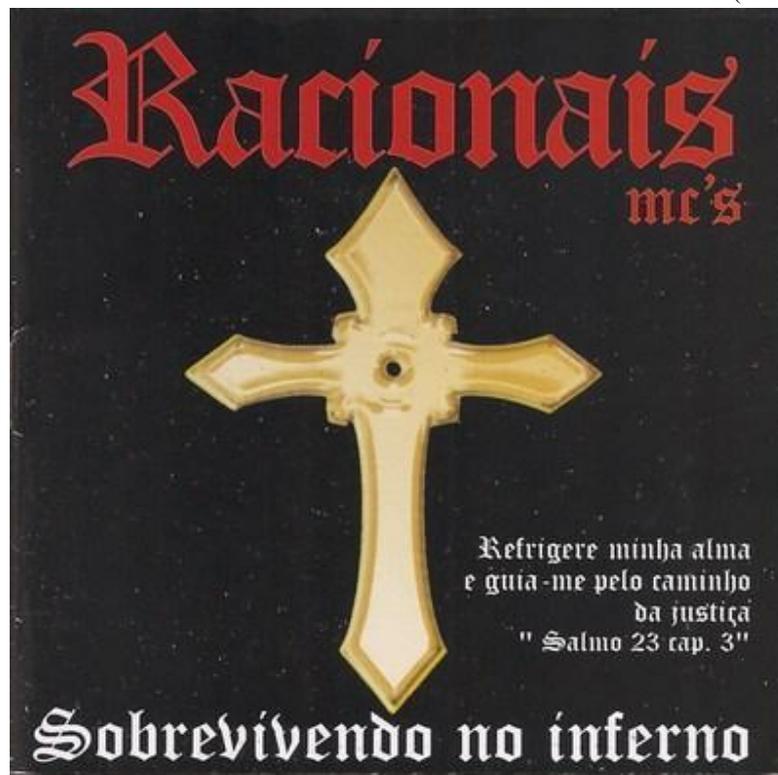
FIGURA 1 — CAPA DO VINIL DE *ESCOLHA SEU CAMINHO* (1992)



Fonte: Genius Media Group Inc.

FIGURA 2 — CONTRACAPA DO VINIL DE *ESCOLHA SEU CAMINHO* (1992)

Fonte: Genius Media Group Inc.

FIGURA 3 — CAPA DO CD DE *SOBREVIVENDO NO INFERNO* (1998)

Fonte: Discos do Brasil

FIGURA 4 — CONTRACAPA DO CD DE *SOBREVIVENDO NO INFERNO* (1998)

Fonte: Instituto Memória Musical Brasileira

Observamos, assim, uma passagem da “sampleagem” da “forma-aula”, digamos, para um fortalecimento da presença da “forma-culto” ou “forma-missa” (o sincretismo da religiosidade presente nos raps torna nublado qual seria o termo mais propício, já que temos, aqui, elementos de religiões afro-diaspóricas, do catolicismo e do neopentecostalismo). Acauam Oliveira (2015, p. 324-5) chega a afirmar que *Sobrevivendo no inferno* estaria estruturado como um “culto marginal”, sendo “Jorge da Capadócia” um cântico de abertura, “Capítulo 4...”, a “entrada em cena do pregador do proceder”, e “...”, uma espécie de “momento de silêncio” em respeito aos mortos. Se assim for, esse movimento se dá, como venho indicando, por uma espécie de sampleagem: elementos de uma forma (cultural/religiosa, nesse caso) são recortados e passam a fazer parte da forma estética.

Passando da sampleagem propriamente dita e das referências imagéticas para a letra de “Capítulo 4...”, notamos, como já foi apontado por Walter Garcia (2013, p. 98-9), uma paródia de um comercial de lâminas de barbear em “A primeira faz ‘bum’, a segunda faz ‘tá’”, uma citação de “O telefone tocou novamente” (1970), de Jorge Ben Jor, em “*Na queda ou na ascensão* minha atitude vai além”, e outra de “Apenas um rapaz latino-americano” (1976), de Belchior, em “*Eu sou apenas um rapaz latino-americano / Apoiado por mais de 50 mil manos*”. Os MC’s “sampleam”, assim, nas próprias rimas, indo além das bases e recortes de KL Jay. Essa sampleagem ainda segue, contudo, uma espécie de código de conduta tácito que se assemelha ao padrão encontrado por Amanda Sewell (2013; 2014) na análise da

estética do grupo Public Enemy: tende-se a dar a voz a “aliados”, ou seja, outros artistas negros. No caso de “Capítulo 4...”, ainda que tanto Belchior quanto um comercial sejam incorporados, existe uma apropriação irônica de suas “vozes”, sendo o sentido original modificado e passando as palavras a servirem ao movimento de revide do rap.

Algo semelhante ocorre na faixa “Qual mentira vou acreditar”: entre outras colagens, um *sample* intacto do refrão de “Vem quente que eu estou fervendo” (1996), da banda Barão Vermelho, toca logo no início do rap. O contexto, porém, novamente modula essa referência, uma vez que os recortes de KL Jay simulam alguém a transitar entre estações em um rádio e parar naquela onde estaria tocando a música do Racionais. Fora isso, o rap no seu todo está repleto de referências. Ele narra a ida de Edi Rock a uma festa em uma sexta-feira. Ele quer passar o tempo e acha que “TV é uma merda”, o que já dá o tom da narrativa. A caminho do lugar, ele é parado pela polícia, ouvimos uma simulação do rádio de polícia e também a fala do próprio policial: “Escuta aqui / O primo do cunhado do meu genro é mestiço / Racismo não existe, comigo não tem disso / É pra sua segurança”. Já na festa, ele encontra Ice Blue, que conta sobre uma mulher que teria conhecido ali. Ela é comparada a Taís de Araújo e Camila Pitanga, e a história toma aspecto de conto de fadas: “Ela era princesa, eu era o Plebeu / Quem é mais foda que eu, espelho, espelho meu?”. Tudo se desfaz, porém, quando ela mexe no rádio do carro, tirando de James Brown e passando para a rádio Transamérica na busca de Guns N’ Roses. A partir daí, suas visões racistas se tornam claras e “a Cinderela virou bruxa do mal”. Não há como ignorar a misoginia presente na faixa (algo, aliás, recorrente no Rap da época de modo geral e observado pelos integrantes do grupo alguns anos depois), mas o que nos interessa, aqui, é o modo como referências midiáticas se misturam com racismo e violência policial, incluindo-se a “sampleagem” do conto de fadas, que é desmascarado no decorrer da narrativa. E ela finaliza, ainda, com um diálogo entre Edi Rock e Ice Blue a respeito de uma boca de fumo e de um sujeito que roubava para comprar drogas. “A noite tá boa, a noite tá de barato / Mas puta, gambé [gíria para policial], pilantra é mato” são os últimos versos.

Voltando a “Capítulo 4...”, uma frase sintetiza esse jogo: “Irmão, o demônio fode tudo ao seu redor / Pelo rádio, jornal, revista e outdoor”. A mídia burguesa e a publicidade são identificadas pelo “padre sanguinário” que nos fala com o Mal. Juntamente da polícia, das drogas e do crime, são como que tentações que podem destruir a vida de uma pessoa periférica que não esteja atenta à palavra do Rap. Assim como o conto de fadas, a forma

filmica aparece como síntese de tudo isso, mas “a bala não é de festim, aqui não tem dublê”. Estamos, certamente, diante da dialética do papo reto do qual fala Rodrigo Mendes (2020), mas, ainda que “reto”, sem espaço para hesitações, o papo do grupo não deixa de samplear o inimigo. E o samplea como quem usa um patógeno para produzir anticorpos, “sabotando seu raciocínio” e “abalando seu sistema nervoso e sanguíneo”. Transformação que visa a tocar a mente e o corpo.

2.2.1. REVANCHE CONTRA A MÁQUINA E NEGATIVIDADE: LENDO RACIONAIS COM BENJAMIN E ADORNO

“Citações em meu trabalho são como salteadores no caminho, que irrompem armados e roubam ao passeante a convicção”: assim Walter Benjamin define seu procedimento em um dos fragmentos de seu “Rua de mão única”, intitulado “Quinquilharias” (BENJAMIN, 1997, p. 61). Poderia tratar-se de algo similar essa sampleagem do Racionais, interessada em sabotar raciocínios? Certamente a aproximação é suficientemente notável para que seja levada adiante, testando suas possibilidades.

Em outro trabalho empenhado na montagem de fragmentos, *Passagens*, Benjamin (2009, p. 502-3) demonstra que seu apreço por farrapos e resíduos não é despropositado, mas está relacionado a uma proposta de materialismo “que aniquilou em si a ideia de progresso”. Busca-se, assim, romper com a continuidade do naturalismo histórico vulgar, “aplicar à história o princípio da montagem”, propor e valorizar rupturas. Com as citações, o autor retira o fragmento de seu contínuo na esperança de que, no choque com outros e diversos fragmentos, um lampejo surja, como quem faz fogo pelo bater de pedras. É um procedimento notadamente moderno e se relaciona ao já citado movimento que Adorno (1993, 154-5) percebe na arte moderna, de opor-se à sociedade a partir de um ponto de vista interior a ela, identificando-se “com aquilo contra que se insurge”. É moderno, também, na medida em que não pode ser separado das figuras presentes na obra de Benjamin: o *flâneur*, o colecionador, o trapeiro etc; bem como de um contexto no qual, iniciado mas ainda não suficientemente profundo o processo de reificação promovido pela modernização capitalista, podem surgir “constelações entre coisas alienadas e o significante incipiente” (as palavras são de Adorno, e estão no mesmo *Passagens* dentro de um fragmento de carta (BENJAMIN, 2009, p. 508). Ou seja, aberturas podem ser encontradas no interior da própria forma-mercadoria.

Se é possível apontar semelhanças entre esse movimento e aquele do Racionais, as diferenças também se impõem. Além da óbvia distância histórica e espacial, é muito mais agressiva a postura estética do grupo em relação àquela que encontramos nas figuras benjaminianas. “Minha intenção é ruim, esvazia o lugar / Eu tô em cima, eu tô afim, um, dois pra atirar”: é uma postura sem qualquer espaço para conciliação ou cordialidade, e que se apresenta como tal por um imperativo de seu contexto: o de manter-se vivo em um cenário de extermínio e ajudar os seus a tentar fazer o mesmo. Trata-se, de certo modo, do inverso dialético do *flâneur*: relaciona-se com a forma-mercadoria, sim, mas não se deixando levar por seu encanto; faz-se isso em um embate que busca despir o oponente dessa mesma força de encanto. Como já apontado anteriormente neste trabalho, não é ausente a valorização do sublime nesse jogo, mas a origem desse sublime é o coletivo e o corpo, não o Capital. O sublime do Capital, esse que encanta na modernidade de Benjamin, também faz parte da forma, mas enquanto inimigo a ser combatido. E isso, certamente, ao menos em parte, está relacionado ao lugar e ao contexto de origem da dicção do grupo, que, em diversos sentidos, está distante do domínio direto da forma-mercadoria e preserva uma posição que lhe é, até certo nível, externa.

É importante lembrar que essas ideias não são exatamente inéditas na leitura da obra do grupo, aparecendo, por exemplo, nos seguintes excertos:

Até o término de “Capítulo 4, versículo 3”, *ficará nítido que a indústria cultural é uma das instâncias que (des)compõem, em meio à fragmentação, a identidade do sujeito e a existência da periferia* (note-se que esse dado se articula com a influência dos discos, do rádio e do cinema em “Hey Boy” e com a presença do rádio em “Homem na estrada”).

[...] Em síntese, cantam-se quatro motivos: permanecer vivo, o que além de ser razoável é também respeitar um preceito religioso; *haver ultrapassado o fascínio da forma-mercadoria*; contar com o apoio de seus “manos”, que não são poucos; e *firmarse como “efeito colateral”, portanto não desejado, do sistema que a mídia difundiu em estatísticas, propagandas e canções* (“Apenas um rapaz latino-americano”, de Belchior, fez sucesso em 1976). [GARCIA, 2013, p. 98-9, grifos meus]

[A] maior ameaça não vem necessariamente da violência policial, nem da indiferença dos “boys”. *Vem da mistificação produzida pelos apelos da publicidade, pela confusão entre consumidor e cidadão que se estabeleceu no Brasil neoliberal, que fazem com que o jovem da periferia esqueça sua própria cultura, desvalorize seus iguais e sua origem, fascinado pelos signos de poder ostentados pelo burguês.* [KEHL, 1999, p. 99, grifo meu]

Dialogando com essas ideias e acreditando haver uma possibilidade de ampliação de seu escopo a partir da focalização da sampleagem e da aproximação com Benjamin, retorno às reflexões do autor acerca da reprodutibilidade técnica. Na bastante conhecida conclusão de

seu ensaio sobre o tema, Benjamin (2013, p. 92) contrapõe, como vimos, à estetização da política promovida pelo fascismo a politização da arte que seria possibilitada pela ampliação de sua reprodutibilidade. As ideias mesmas de dissolução da aura e de dispersão da obra têm como horizonte essa politização. E — agora chegamos em território novo — não só o filme traria a coletivização da experiência artística como virtualidade, mas a própria forma de produção da arte reprodutível teria em si algo potencialmente revolucionário:

[T]anto nos escritórios quanto nas fábricas, é diante de um aparato que a grande maioria da população urbana deve, ao longo da jornada de trabalho, renunciar à sua humanidade. Ao fim da tarde, as mesmas massas preenchem os cinemas para vivenciar como *o ator de cinema tem a sua revanche por eles*, não apenas ao afirmar a sua humanidade (ou o que aparece a eles como tal) diante do aparato, mas colocando o aparato mesmo a serviço de seu próprio triunfo. [BENJAMIN, 2013, p. 70, grifo meu]

Difícil não relacionar, depois de tudo que temos visto, essa leitura com o lugar dos equipamentos de reprodução que se encontram no centro do movimento de sampleagem. Dos aparelhos de som colocados nas ruas da Jamaica e da orquestra invisível do Sr. Oswaldo em São Paulo — provavelmente mais próxima do *flâneur* que o gesto estético do Racionais, mas cuja leitura aprofundada exigiria mediações além de meu escopo — ao *sampler*, passando pela *transformação de um aparelho de reprodução sonora* (o toca-discos) em instrumento e pela giletagem, parece que estamos diante de uma revanche similar. Revanche essa que, dentro de um contexto em que “O trabalho ocupa todo o seu tempo / Hora extra é necessário pro alimento” (“Periferia é periferia...”), isso quando não se faz parte do extenso exército industrial de reserva, estando-se materialmente aquém até mesmo desse tipo de experiência — e parecendo o mundo do crime, muitas vezes, mais vantajoso —, tem outro peso. Além disso, pela coletivização da voz (que, assim como o ponto de vista épico presente nas letras, “é coletiva, mas não é pra qualquer um” (OLIVEIRA, A., 2015, p. 285)) operada pelo trabalho com *samples* do Racionais, ela tem sua potencialidade certamente ampliada. Cada voz reproduzida mecanicamente por KL Jay ou inserida como citação sem aspas (BENJAMIN, 2009, p. 500) nas letras tem um corpo, e esse corpo é politizado. E isso pode nos levar, inclusive, a pensar no *DJ como um alegorista sonoro* aqui: retirando vozes e sons de seu contexto enquanto fragmentos, ele lhes dá novo sentido, mostrando “ao observador a *facies hippocratica* da história como protopaisagem petrificada” mas também se relacionando fortemente ao mito (BENJAMIN, 1984, p. 188).

Apesar da politização, assim, o ritual e o culto seguem sendo aspectos fundamentais da forma, ainda que estes sejam de um tipo diverso daquele do qual fala Benjamin no

contexto da análise da reprodutibilidade técnica. São um ritual e um culto que só se realizam coletivamente, através do valor de exposição. Constituem uma quebra com a tradição no sentido apontado por Benjamin, mas propõem no lugar uma tradição outra, não a ausência de tradição. Dada a necessidade de lutar pela vida tanto no sentido estrito, de buscar sobreviver “contrariando a estatística”, quanto no amplo, de não deixar morrer sua cultura, a forma do Racionais parece dizer que não pode haver política sem culto, convocando os seus tanto para a batalha quanto para a dança. "Quando você repassa o conhecimento antigo para um cara mais jovem, é a técnica africana funcionando", diz Brown a respeito do *sample* no mini-documentário *Racionais MC's — Uma História Musical* (2020), o que demonstra o quão deliberado é esse movimento.

Note-se que a sampleagem, nesse contexto, é uma forma que traz em si algo de imaterial e, na mesma medida, de material. Esvai-se o aqui e o agora da obra, como aponta Benjamin, mas outro aqui e agora se constroem na cerimônia. Da Jamaica ao Bronx, do baile black à São Bento, existe, desde a gênese do Hip-Hop, uma dimensão de ocupação de espaços que tendiam a ser negados à comunidade negra — ocupação frequentemente acompanhada de perseguições e tentativas de cerceamento, como contam, por exemplo, aqueles que frequentavam a São Bento. O entendimento da sampleagem como forma de ocupação musical, como propõe Guto Leite (2018, p. 162), é interessante inclusive por desvelar certo horizonte espacial no interior do próprio gesto, sendo possível lê-lo em diálogo com esse movimento. É como se o próprio som, que só se completa no corpo do ouvinte, fundasse — ou, para manter a metáfora, refundasse, reabrisse — um espaço. O mesmo gesto disfórico, preocupado em mostrar “a realidade como ela é” e em organizar a ação no sentido de contrapor-se a ela, tem, assim, também algo de utópico. No interior do espaço da cidade, cria um espaço outro, que o desafia. Ao caminhar do transeunte em direção ao trabalho, contrapõe a batida do DJ, as rimas do MC e os passos de break que combinam “gestos de capoeira e imitações dos movimentos mecânicos das máquinas” (AZEVEDO; SILVA, 1999, p. 72).

Partindo dessas relações possíveis com as reflexões de Benjamin sobre a produção fílmica, é também digno de nota o lugar do filme ele mesmo na dicção do Racionais. Como vimos, em “Capítulo 4...”, a forma fílmica aparece como uma espécie de imagem última da indústria cultural: sem dublê ou bala de festim, a realidade dura da periferia se contrapõe a esse universo feito de açúcar. É interessante, todavia, notar que também na faixa de *Sobrevivendo no inferno* onde a tensão entre realidade e utopia a partir da infância se torna o

centro da forma, “Mágico de Oz”, o cinema seja o ponto de referência, mas positivado: “Queria que Deus ouvisse a minha voz / E transformasse aqui no Mundo Mágico de Oz”. Na colagem politizada do Racionais, a sétima arte parece ter lugar ambíguo, mas constante²⁷.

Seja em sua relação com os *samples* ou com o cinema, é interessante notar o quanto de negatividade, no sentido adorniano do termo²⁸, existe na dicção do grupo. Tendo a identidade, o fetichismo da forma-mercadoria e o início de um processo de aprofundamento da abstração histórica como dados materiais, ela os coloca para dentro de si, transformando-os, então, em seu inverso. Como diria Adorno (1993, p. 47; 120), ela “absorve o que a industrialização produziu sob as relações de produção dominantes”, absorvendo também “na sua necessidade imanente o não-idêntico ao conceito, o contingente que lhe é proporcional”. Ou seja, aquilo que socialmente está posto como inumano e degradado é colocado contra si mesmo, numa “aparição negativa da utopia” (ADORNO, 1993, p. 151). E não é tão diferente o modo como a religiosidade figura nessa dicção: fala-se em Deus, sim, mas também junta-se à bíblia a pistola automática, e, inclusive, questiona-se sua existência (“Às vezes eu fico pensando se Deus existe mesmo, morô?”; “Que porra é essa? Que mundo é esse? Onde tá Jesus?”). Pouca coisa figura na estética do grupo sem ter sua posição posta à prova — até mesmo o próprio grupo, como vimos, tem sua trajetória estética repostada enquanto questão formal de raps pela sampleagem —, como no pensar “contra si mesmo, sem abdicar de si” de Adorno (2009, p. 123).

Se aqui não está ausente, assim, o presente estendido do *loop* enquanto elemento formal que se relaciona à diminuição do horizonte social de expectativas, essa relação é menos palavra final a respeito da forma e mais ponto de partida, condição de possibilidade constantemente tensionada por outras forças estéticas. Posto em um momento histórico de crescente desertificação social promovida pelos governos Collor, Itamar e FHC, respectivamente, com privatizações, terceirizações e desregulamentação do trabalho tornando-se a norma, e, por outro lado, experienciando, ainda, os efeitos da “alma de Sion” do PT, do governo de Luiza Erundina e das Comunidades Eclesiais de Base²⁹, o *Racionais engendrou uma dicção radical que coloca em jogo dinâmicas formais que dialogam com a*

²⁷ Não parece gratuito que Brown tenha afirmado, em *Racionais MC's — Uma História Musical* (2020), que o álbum *Nada como um dia após o outro dia* (2002) seria “mais cinema”, com “clima Hitchcock, clima de suspense”. Isso não só indica a consciência do grupo quanto a essas relações formais, mas também uma possível mudança em sua constituição após o momento da estética do Racionais enfocado neste trabalho.

²⁸ Ver primeira seção deste trabalho, intitulada “Pós-modernidade, identidade e esquizofrenia”.

²⁹ Ver seção deste trabalho intitulada “O caso brasileiro: lulismo e racionalidade neoliberal”.

financeirização do mundo e até mesmo com a própria inserção na indústria cultural enquanto reivindicam uma experiência fundamentalmente material, centrada no corpo e na ação real e coletiva nesse mesmo mundo. Seu gesto é eficaz porque age a partir das tensões mais agudas de seu momento histórico, levando, inclusive, parte delas a patamares impensáveis no interior de formas artísticas de fora da periferia e de fora das tradições musicais africanas e afro-diaspóricas.

2.3. PROGRAMADO TAL O SHOW DE TRUMAN: A RACIONALIDADE DO BRASIL NEOLIBERAL EM MAKALISTER

A carreira de Makalister Antunes, conhecido também como Jovem Maka ou apenas Maka, tem início em 2014 com uma série de cinco singles lançados com o *beatmaker* EfiSwami, conhecido posteriormente como Efieli. Ele passou a ganhar maior notoriedade na cena nacional após sua participação no *cypher* “Poetas no Topo 1”, de 2016 (que também contou com a participação de Djonga, BK, Menestrel, Sant e Jxnvs), e, entre EPs, *Mixtapes* e álbuns, já conta com nove trabalhos, sendo um deles uma parceria com o rapper Lessa Gustavo e com o DJ LUKS (*Instalações Noturnas, Assuntos de Rua*, de 2017) e outro, um disco de batidas (*Extravagance Parfums*, de 2019). Maka é de São José, Santa Catarina, e costuma produzir suas próprias batidas ou trabalhar com amigos da cena local. De acordo com uma fala do próprio artista no episódio 29 do podcast *Beatcast*³⁰, de Efieli e Beli Remour (outro artista da cena catarinense, vizinho de Makalister), ele tem uma conta no YouTube que usa para acompanhar canais de música onde são compartilhadas coisas do mundo todo. Quando encontra algo interessante, salva e trabalha a partir disso. Menos frequentemente, tem a colaboração de Beli na composição de linhas de *synth* e, em sua última produção, *Barka EP* (2020), trabalhou com os músicos Bruno da Silva (*flugelhorn* e trompete) e Edilson Dourado (violão, guitarra, violino, violoncelo, *synths* e piano). O escopo deste trabalho incluirá seus trabalhos de 2016 a 2018, por sua estética parecer, em 2016, haver alcançado um momento de maior maturidade e, após 2018, sofrido uma nova transformação. São eles:

³⁰

Disponível em: <https://podbay.fm/p/podcast-beatcast-por-efieli-e-beli-remour/e/1625868000>. Acesso em: 11 ago. 2021.

- *A terça parte da noite* (2016) — EP com 4 faixas
- *Laura Müller Mixtape* (2016) — Mixtape com 13 faixas
- *Mal dos Trópikos, construindo a ponte da prata roubada* (2018) — LP com 11 faixas³¹

Em termos de seleção do que é sampleado nos raps do músico, como indica o processo criativo recuperado acima, aparecem músicas de origens bastante diversas, indo de artistas do Soul e do Funk norte-americano que se aproximavam do Jazz, como Caesar Frazier e Catalyst, a uma faixa da trilha sonora de uma série policial japonesa dos anos 1980 (a faixa é “Short Stories”, criada por Yasushige Utsunomiya e sampleada em “Amores Perros”, de 2016, e a série é *Seibu Keisatsu* (algo como “Faroeste Policial”, em uma tradução improvisada com auxílio do Google)). Já citados nas letras dos raps aparecem artistas como Björk, Norah Jones, Thievery Corporation, Nujabes e Black Alien & Speed. As referências mais frequentes, como veremos posteriormente, estão no cinema, mas as seleções musicais já nos dão algumas pistas do que está sendo buscado por Makalister.

Começo a análise pela já citada “Amores Perros”, uma das faixas mais apreciadas pelo público do artista e a primeira em termos de reproduções no Spotify. A batida da faixa foi criada pelo próprio Maka e sua base é a introdução da música de Yasushige Utsunomiya (0:00-0:25). Ela entra no terceiro segundo e é precedida e acompanhada pelo som da crepitação do vinil na vitrola, elemento bastante presente em gêneros como o Lo-Fi Hip-Hop. O *sample* é levemente acelerado e seus últimos segundos são transformados a partir da repetição de notas anteriores, eliminando-se o *fade-out* e facilitando a criação do *loop*. Acrescentou-se, ainda, uma linha de violino gravada para a faixa por Renan Cabral e que acompanha a base de Utsunomiya desde o início da faixa. Já no que diz respeito à linha de bateria, começamos apenas com um bumbo sincopado na introdução, que posteriormente é acompanhado por uma caixa nos tempos 2 e 4 e por uma linha de chimbau com um volume bastante baixo, quase confundindo-se com as crepitações do vinil.

Apesar de sua origem um pouco curiosa, não é inédita a sampleagem da faixa instrumental “Short Stories”, ainda que o próprio histórico de seu uso seja diverso em termos da nacionalidade dos artistas. A faixa mais antiga desse grupo catalogada no site WhoSampled é “Piccole Cose”, lançada pelo rapper italiano Ghemon em 2007. Em 2012, foi

³¹ Temos, ainda, o já mencionado EP *Instalações noturnas, assuntos de rua*, lançado em 2017 em parceria com o rapper Lessa Gustavo e com o DJ LUKS, ambos do Rio de Janeiro. Ele foi deixado de fora da análise dada sua aparente singularidade a partir do diálogo entre os artistas. Uma análise detida de sua forma, atentando a essa singularidade, certamente seria um trabalho interessante de se fazer futuramente.

a vez do francês Vargas Au Mic utilizá-la em seu rap intitulado “Mondes Parallèles”. Já em 2015, ela aparece em “I know”, dos estadunidenses Kirk Knight e Mick Jenkins, e, em 2016, em “Hypnosis”, do também estadunidense Jay Squared. Assim como Maka, todos utilizam a introdução do instrumental, mas o padrão parece ser combiná-la a outros instrumentos ou trechos da canção menos etéreos, utilizando a atmosfera melancólica que ela carrega mas transformando-a em somente uma camada da música. Ele, por outro lado, se vale do caráter melancólico e onírico da introdução como elemento sonoro central no decorrer de toda a faixa.

Como já mencionado, contudo, o mais interessante no caso de Makalister parece ser o modo como referências aparecem em suas letras, movimento que se assemelha a uma colagem de *samples* no interior das próprias rimas. Nesse caso, temos já no título a apropriação do nome de um filme: *Amores Perros*, dirigido por Alejandro González Iñárritu e lançado no ano 2000. Sua narrativa acompanha a história de personagens cujas vidas, a princípio, estão conectadas apenas por um acidente de carro, mas que compartilham experiências de perda e de solidão, sendo frequentemente citada como exemplo de cinema de hiperlink³². Vejamos como começa a letra do rap:

São apenas palavras
São palavras, palavras

Joga na pia a cocaína do prato
Coloca a ilha no mapa e as nossas rimas na Vice
Como os escritos líricos, vícios de Agatha Christie
Molham-se as páginas tristes
O tempo cobra como Petkovic
Aos 43 quem que compete por ti?
Velho com pedra no rim
Se desfazendo como as pedras no gim
Tônicas perdem o gás
Tua aula acaba se tu perdes o giz
E nem se lembra quem foi Black & Speed
E aquela época do punk existe nas cartas de Dostoiévski
Pra que a vida não visite as formaturas e as festas de 15 anos
Da era em que eras "under" e tinhas uns 15 manos

Abrem a faixa, após a fala da introdução (que aparece também em “A vida e suas voltas redondas”, do mesmo EP), os versos “Joga na pia a cocaína do prato / Coloca a ilha no mapa e as nossas rimas na Vice”. Ao que parece, será um rap refletindo a respeito da posição

³² O termo “*hyperlink cinema*” é geralmente atribuído a Alissa Quart, que o utilizou para descrever o filme *Happy Endings* (2005), de Don Roos, na revista *Film Comment* (hoje, o texto encontra-se disponível no site The Internet Archive). Desde então, tem se popularizado seu uso para descrever filmes com narrativas diversas que se entrecruzam, como, por exemplo, *Short Cuts* (1993), *Magnolia* (1999), *Code Unknown* (2000) e até mesmo *Cidade de Deus* (2002).

do rapper de fora do eixo Rio-São Paulo, estando aí incluso certo sentimento de pressão por fazer sucesso, sublinhado, inclusive, por uma fala que se dirige a um “tu” que parece ser o próprio rapper em tom imperativo. Trata-se, porém, de uma letra que se constrói a partir de conexões pouco usuais e de imagens que, tão logo se estabelecem, são substituídas por outras. De Agatha Christie a Black Alien e Speed, passando pelo futebol (o gol de Dejan Petkovic, 43 anos em 2016, aos 43 do segundo tempo em 2001), o próprio personagem em questão vai sendo construído e reconstruído de modo fragmentado. Após os versos que o introduzem, ele é identificado com um jogador que já não joga mais, com um velho doente, com alguém que já não conhece figuras importantes do Rap. De uma reflexão sobre o futuro, o rap se converte em uma lembrança nostálgica e melancólica. E em dado momento, ainda, aproximadamente na metade da faixa, a perspectiva se transforma e o “tu” vira outro:

Nós éramos a carne e a faca
 Usando a desculpa: a carne é fraca
 Sussurrando: vem cá e me acalma
 Eu sei que tens o teu futuro nos ombros
 Mas vem cá e aproveita um descanso que te conto meus sonhos
 E te toco com medo em nossos Amores Perros
 Duro e frio como mármore e gelo
 Uma latina com as veias abertas, aqui selando esse pacto
 Longe do ócio e dos pecados do hábito
 Deitados na grama, bem longe do árbitro

Se se podia dizer que o que estava em jogo era um fluxo de consciência no qual o sujeito questionava a si mesmo e ao seu passado — de uma perspectiva futura imaginada, sendo esse passado, assim, um presente, seja ele real ou imaginado —, agora a voz do rap como que se transporta à memória e se dirige a uma mulher com quem teria tido uma história. E ficamos por aí, sem volta ao futuro imaginado:

Frio como as águas do ártico
 Alinhando OVNIS e astros
 Posso ouvir os pássaros trazendo nossa última vida
 Com carros, quadros, vinhos e quartos
 Com uma vista linda pra Cidade Luz
 Decoro teu corpo sem precisar de luz
 Devoro teu corpo sem precisar de mais nada

Entre OVNIS, vinhos e a Cidade Luz, o que está em jogo aqui parece ser da ordem do delírio ou, no mínimo, do desejo. Mas, se desejo, um desejo em si mesmo já desatinado e impossível, uma vez que está direcionado ao passado. Em última instância, assim, o rap vai do presente a um futuro repulsivo e, finalmente, a outro presente, este irreal e imerso em delírios.

Voltando um pouco até a fala que abre o rap (“São apenas palavras / São palavras, palavras”), vemos que esse movimento já estava, em algum nível, indicado desde o início. São apenas palavras, não há realidade aqui. O contexto dessa fala acessamos através de outro rap, “O tempo nos parece mais pesado que o físico, pt. 2”, presente em *Laura Müller Mixtape*, também de 2016. Nela, é sampleado um áudio de WhatsApp no qual alguém comenta a respeito de um filme que havia assistido, *Waking Life* (2001), focando em uma discussão a respeito das impossibilidades da comunicação: uma das personagens do filme teria dito que, ainda que possamos conversar, ninguém realmente se entende, já que cada pessoa tem vivências diferentes. Estamos, desse modo, diante de uma forma que coloca a si mesma como transitória e fundamentalmente imaterial, brincando com diversos níveis de referências, cuja origem pode, inclusive, por vezes ser acessada somente por vias exteriores a ela, ou, talvez, em alguns casos nem possa ser acessada.

Além disso, assim como *Amores Perros*, *Waking Life*, filme de Richard Linklater, trabalha com uma narrativa em fragmentos. Nesse caso, contudo, esses fragmentos são apresentados na forma de diversos diálogos (frequentemente filosóficos ou pseudo-filosóficos) que ocorrem no interior de um interminável sonho lúcido. Em dado momento, vemos um casal heteroafetivo conversando na cama a respeito da impressão que a mulher às vezes teria de estar observando sua vida pela perspectiva de uma mulher idosa em seu leito de morte. Em outro, mais próximo do fim do filme, uma pessoa fala, em um programa de TV, sobre sua teoria de que a mente humana poderia sobreviver após a morte do corpo, passando a habitar um mundo de sonhos. A partir de então, essa ideia passa a dominar a narrativa, e a impressão que temos ao fim do filme é de que o protagonista está realmente morto e preso naquele universo. Trata-se de um tipo de narrativa bastante similar àquela do rap: são apenas palavras, porém, porque a possibilidade de se experienciar o real já não existe mais.

Outra referência importante de ser retomada está no EP no qual se encontra “Amores Perros”. Intitulado *A terça parte da noite*, ele retoma, como já foi recuperado por mim no artigo já citado neste trabalho (PRUSCH, 2019), o nome e também elementos narrativos do filme de mesmo nome dirigido pelo ucraniano Andrzej Żuławski e lançado na Polônia em 1972. O filme narra o dia a dia de Michael, personagem que presencia a ocupação nazista na Polônia e que, após assistir ao assassinato de sua família, passa a ter alucinações envolvendo um duplo seu e outro de sua esposa. Parte da posição do personagem de “Amores Perros”,

assim, bem como aquela da mulher de quem gosta, possivelmente estejam também relacionados a Michael.

Diferentemente do trabalho dos membros do Racionais, desse modo, vemos que os raps de Makalister estão menos interessados no papo reto e na politização direta e mais na construção de quadros intrincados de narrativas “de segunda mão”. A única referência mais diretamente política de “Amores Perros” está no verso “Uma latina com as veias abertas, aqui selando esse pacto”, que alude a *As veias abertas da América Latina*, livro de Eduardo Galeano lançado em 1971 e que trata da dominação e exploração de nosso continente através da história. Mesmo assim, contudo, ela é velada e está sendo usada para falar de um interesse amoroso.

Assim como com Racionais, destaco sucintamente sampleagens e referências de outros raps de Makalister do período enfocado antes de partir para a análise detalhada de uma segunda faixa:

- “Exercício de elogio a mulheres que amei”, primeira faixa do EP *A terça parte da noite* (2016), faz referência direta a Björk, *Dias e noites de amor e guerra* (livro de Galeano com narrativas centradas na violência dos anos de chumbo vividos na América Latina), ao colapso do Vesúvio, ao jogador de futebol Roberto Baggio, a *Persona* (filme de Ingmar Bergman de 1966), ao gênero Nu Jazz, a Nujabes, Norah Jones e a Thievery Corporation. Faz referências veladas, também, a *O livro dos abraços* (lançado por Galeano em 1989) e a *Cisne negro* (Darren Aronofsky, 2011). A versão lançada originalmente do rap trazia, ainda, *samples* da versão dublada do filme *Amantes* (John Cassavetes, 1984), contendo, o primeiro deles (que aparece no início do rap e retorna em parte posteriormente), o seguinte diálogo entre o protagonista e uma mulher que trabalha em uma casa noturna:

— Você vende amor? Vende drogas? Vende poesia? Qualquer coisa... O que você vende? Qual é a sua idade?

— 18.

— 18. Foi o que você disse, né? 18 e sozinha. Você dança?

— Danço.

O segundo *sample*, que aparece ao fim da faixa, por sua vez, traz o diálogo a seguir:

— O que é isso? O que você tá fazendo?

— Olha, uma bela mulher tem [que oferecer os] seus [se]gredos [a um homem].

Os *samples* são manipulados de modo que o filme pareça trancar em certas partes, sendo a palavra “danço”, por exemplo, repetida três vezes. Além disso, a última fala do protagonista perde algumas palavras (indicadas aqui entre colchetes) e “segredos” vira “gregredos”, sendo também repetida algumas vezes. O rap termina com o que parece ser outro *sample* textual, mas cuja origem não foi possível descobrir. Ele diz: “Cai / O céu cai / Espalha o caos / Derrama em nós”.

- “A vida e suas voltas redondas”, também do mesmo EP, sampleia “Reality”, faixa de Marcos Valle do disco *Escape* (2001). A introdução da música (0:00-0:10) tem seu andamento alterado de aproximadamente 108 para aproximadamente 92 batidas por minuto e vira a base do rap, sendo *samples* textuais recortados de diferentes partes dela para criar variação na batida. Já entre as referências presentes na letra, encontramos *2001: uma odisséia no espaço* (Stanley Kubrick, 1968); a banda de Funk estadunidense Parliament; a faixa de Maka do mesmo EP intitulada "A Terça Parte da Noite Não Dormi", *Carne* (Gaspar Noé, 1991); o eterno retorno nietzscheano (com direito a uma sobreposição entre super (de *Übermensch*) e tênis da Supra (marca de roupas)); Rogério Duprat; David Lynch; Wong Kar-Wai; e o livro *O exército de um homem só*, publicado por Moacyr Scliar em 1973.
- “Um homem que dorme”, de *Laura Müller Mixtape* (2016), "sampleia" o título do filme de 1967 dirigido por Bernard Queysanne e Georges Perec. A batida utiliza os segundos iniciais (0:00-0:07) de “Um raio de sol”, do álbum de Lô Borges intitulado *Sonho real* (1984), repetindo três vezes o trecho entre 0:00 e 0:02. Um *sample* textual também é retirado da mesma música para a ponte do rap, sendo transposto para uma região muito mais grave e ficando quase irreconhecível. Já na letra, referencia-se *Following* (Christopher Nolan, 1998), *Ondas do destino* (Lars Von Trier, 1996) e o diretor Richard Linklater.
- “Pele que abandono”, também de *Laura Müller Mixtape*, traz em seu título uma brincadeira com o do filme *A pele que habito* (Pedro Almodóvar, 2011). Além disso, temos referências a *Memórias de Matsuko* (Tetsuya Nakashima, 2006), novamente *Ondas do destino* (Lars Von Trier, 1996), *Ex Drummer* (Koen Mortier, 2007), *Cenas de um casamento* (Ingmar Bergman, 1973), à novela *Laços de Família* (2000-2001) e

ao rap “Estilo cachorro” (“De amor não morro”), presente no álbum do Racionais *Nada como um dia após o outro dia* (2002).

- “Doce Bárbaros, Country Wine”, do mesmo EP, usa um *sample* intacto longo (0:00-0:32) da versão ao vivo de “Esotérico” presente na compilação *Doces Bárbaros 2* (2007) em um longo trecho sem rimas de Maka. Para a base da parte do rap com letra, é utilizado um trecho da introdução da música (0:06-0:15). Cita-se os gêneros musicais Nu-disco e Chillwave, além do programa Fim de Tarde Itapema e do cantor de Blues e Soul Bill Withers e sua música “Ain’t no sunshine”, de 1971.
- “Synecdoche linhas pífias”, do álbum *Mal dos Trópikos, construindo a ponte da prata roubada* (2018), usa um *sample* não-percussivo (0:08-0:33) de “The world II”, faixa instrumental do álbum *Shigeo Sekito Special Sound Series Vol. 2* (1975), do músico japonês Shigeo Sekito. O *sample* é “picotado” e levemente rearranjado, com algumas notas sendo repetidas. O título do rap vem do filme *Synecdoche, New York* (Charlie Kaufman, 2009) e ele tem início com um *sample* retirado de uma fala de Glauber Rocha no programa Abertura, da TV Tupi. Nele, Glauber diz que “a arte livre é a arte brasileira” e critica *Emanuelle* (Just Jaeckin, 1974) e *O último tango em Paris* (Bernardo Bertolucci, 1972). Referências na letra de Maka (o rap tem também versos de Matéria Prima, uma das várias colaborações do álbum) incluem o jogo Tony Hawk, o pokémon Togepi, o rapper norte-americano Freddie Gibbs e o filme sul-coreano *Casa Vazia* (Kim Ki-duk, 2004), além de Cool Kids, que pode se referir tanto ao filme de 2016 dirigido por Jamall Joseph D. Robinson, quanto à dupla de rap formada por Sir Michael Rocks e Chuck Inglish e, ainda, à música de 2013 da banda de Indie Pop Echosmith.
- “Corpos de cera no incêndio”, do mesmo álbum, usa um *sample* intacto bastante longo (0:00-1:10) da faixa “Nascente” na voz de Beto Guedes em seu álbum *A página do relâmpago elétrico* (1977). Como de praxe, trechos são recortados e repetidos, transformando-se em parte o arranjo original. Além disso, temos sons de fogo como acompanhamento de fundo no decorrer de todo o rap. Na letra, o verso “com sucesso atualizamos as definições de existir aos meados da estirpe” incorpora a fala de um antivírus de computador, é citado o rapper norte-americano Proof e também Lince, que não pude descobrir do que se trata. Além disso, o título pode ser uma referência aos

filmes *Os crimes do museu* (Michael Curtiz, 1933), *Museu de cera* (André De Toth, 1953) e/ou *Casa de cera* (Jaume Collet-Serra, 2005).

Acompanha o álbum *Mal dos Trópicos*, ainda, vasto material visual que inclui desde desenhos produzidos por Maka e por outros artistas até fotos de recortes de livros e dicionários. Eles podem ser encontrados tanto nos vídeos dos raps no YouTube quanto na página do álbum no Tumblr³³. Reproduzo parte desse material a seguir, acompanhada das duas capas do álbum³⁴:

FIGURA 5 — “MAL DOS TRÓPIKOS DE MAKALISTER”, PRIMEIRA CAPA DO ÁLBUM *MAL DOS TRÓPIKOS, CONSTRUINDO A PONTE DA PRATA ROUBADA* (2018)



Fonte: Renton Makalister

FIGURA 6 — “NIGHTMARE COVER”, SEGUNDA CAPA DO ÁLBUM *MAL DOS TRÓPIKOS, CONSTRUINDO A PONTE DA PRATA ROUBADA* (2018)

³³

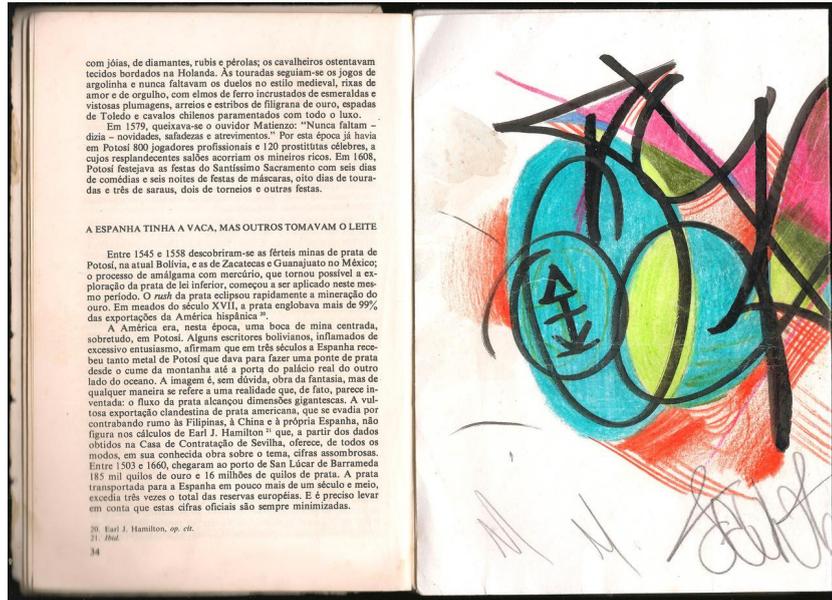
Disponível em: <https://maldotropikos-blog.tumblr.com/post/170011097583/mal-dos-tr%C3%B3pikos-nightmare-cover-de-ana>. Visita em: 24 out. 2021.

³⁴ Como fonte das imagens, reproduzo o que foi indicado na própria página do Tumblr, onde o rapper assina como Renton Makalister, em referência à personagem de *Trainspotting* (Danny Boyle, 1996).



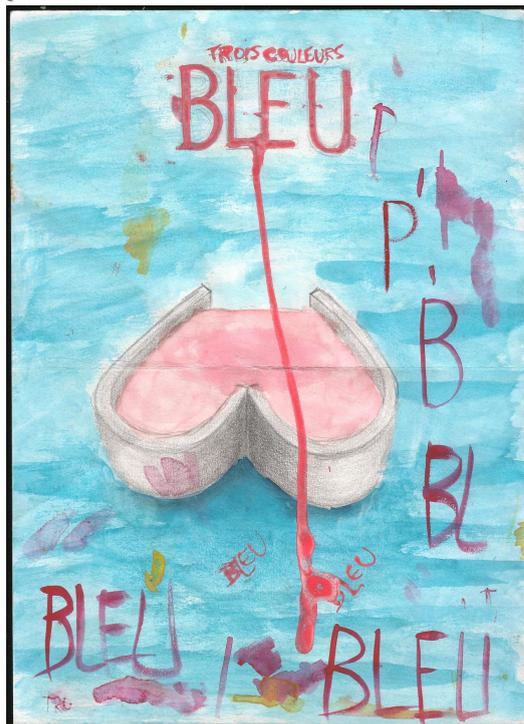
Fonte: Ana Philipovsky, Laura Roehle e Vinicius Firmo

FIGURA 7 — ARTE QUE ACOMPANHA O ÁLBUM *MAL DOS TRÓPIKOS, CONSTRUINDO A PONTE DA PRATA ROUBADA* (2018)



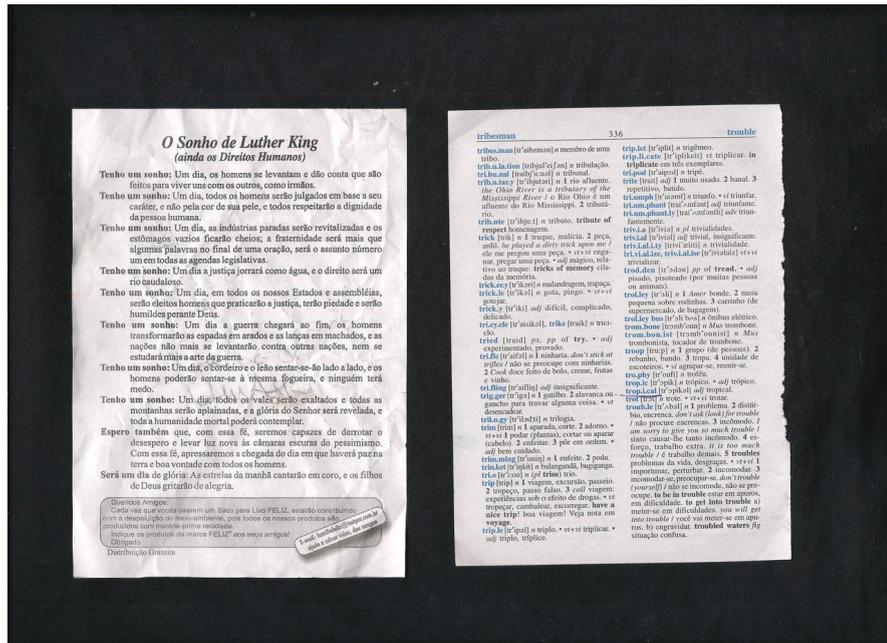
Fonte: Renton Makalister

FIGURA 8 — ARTE QUE ACOMPANHA A FAIXA “CORPOS DE CERA NO INCÊNDIO”



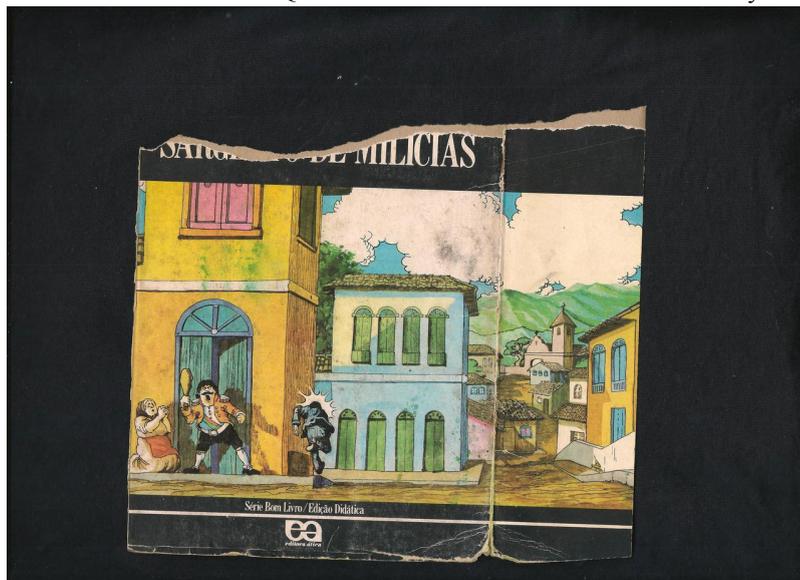
Fonte: Renton Makalister — 2013

FIGURA 9 — ARTE QUE ACOMPANHA A FAIXA “QUANDO AS SOMBRAS BRILHAREM”



Fonte: Renton Makalister, arquivo pessoal — Não datado

FIGURA 10 — ARTE QUE ACOMPANHA A FAIXA “d.A.Z.a city”



Fonte: Renton Makalister, arquivo pessoal — Não datado

Como podemos perceber, é bastante diverso o conjunto de formas que, de um modo ou de outro, figuram na obra de Makalister. Abundam referências ao cinema, com diversos raps recebendo, inclusive, títulos de filmes, mas também aparecem livros, artistas do Hip-Hop e da música de modo mais geral e até mesmo uma novela. No caso de *Mal dos Trópikos*, formas são “sampleadas” até mesmo visualmente em um projeto pensado para além das capas — que já são duas, uma delas fazendo referência ao filme que nomeia o álbum —, marcando com ainda mais força a aproximação da imagem e do cinema que já está presente nos raps.

Algumas das formas estéticas aparecem diretamente, citadas pelo seu título original (*Amores perros*, *Trois couleurs: Bleu*) ou traduzido (*A terça parte da noite*, *Dias e noites de amor e guerra*), outras têm seus títulos sugeridos (*Cisne negro* como “um cisne de luto”, *As veias abertas da América Latina* como “uma latina com as veias abertas”) ou modificados (*A pele que habito* virando “Pele que abandono”, *2001: uma odisseia no espaço* virando “2001: uma odisséia ao acesso”, ou, ainda, *Memórias de um sargento de milícias* virando somente “Milícias” na figura 10) e outras, ainda, vêm em “citações sem aspas” (“Uma mulher atravessada em minhas pálpebras / Eu quero gritar, peço que vá / Mas tem uma mulher atravessada em minhas cordas vocais” retomando “Não consigo dormir. Tenho uma mulher atravessada entre minhas pálpebras. Se pudesse, diria a ela que fosse embora; mas tenho uma mulher atravessada em minha garganta”, do Livro dos abraços (GALEANO, 2002, p. 52); “De amor não morro / Pele que abandono” retomando “Hey, hey, neném, de amor eu não morro / Vocês consagraram o estilo cachorro”, de “Estilo cachorro”, do Racionais). Tem-se, ainda, sampleagens de coisas que não formas estéticas, como, por exemplo, a fala robótica de um antivírus. A sampleagem está encrustada de tal forma na dicção de Maka que o próprio movimento de retomada de referências que venho fazendo se torna difícil e talvez até mesmo impossível de se dar de modo completo.

Apesar disso, todavia, seu movimento de sampleagem ainda nos deixa pistas de leitura, tanto nos seus momentos de maior transparência quanto nos de maior opacidade. A frequência de personagens solitários, perdidos e instáveis envolvidos em narrativas próximas do delírio, por exemplo, seguem para além de “Amores perros”. *A pele que habito*, por exemplo, lida com uma personagem que se vê em uma pele que literalmente não é a sua, que é mantida em confinamento e vigiada por câmeras. *Synecdoche, New York*, por sua vez, tem como protagonista um diretor de teatro doente que passa a trabalhar sem parar em uma peça sobre sua vida, passando os personagens da peça a confundirem-se com os da vida real em uma espécie de pesadelo sem fim. Já *Mal dos Trópicos*, filme tailandês de 2004, é um filme dividido em dois: na primeira metade, acompanhamos um casal homoafetivo em seu cotidiano; na segunda, um jogo de caça entre homem e animal mítico na qual sabemos que a identidade do primeiro poderá ser perdida. São filmes que lidam com relações interpessoais, mais ou menos amorosas, mais ou menos tensivas e, por vezes, violentas, dependendo do caso. Relações que dão, então, vazão a narrativas que desconstroem a si mesmas no mesmo

movimento de sua construção. São histórias impossíveis, pesadelos, repetições intermináveis de imagens conhecidas e, ao mesmo tempo, fundamentalmente estranhas.

No que tange às referências musicais, por sua vez, parece haver uma busca por sonoridades oníricas e melancólicas e, por vezes, inusitadas, mas também por sons conhecidos da Tropicália e do Clube da Esquina, por exemplo. São citados, também, artistas como Björk, Nujabes e Thievery Corporation, que, apesar da aparente distância, são todos marcados pelo trabalho com o *sample* e com a mistura de ritmos. Até mesmo aparição de Black Alien e Speed está em sintonia com essa tendência, sendo eles artistas do Rap nacional com batidas inventivas e *samples* inusitados, além de terem uma obra (ao menos juntos, já que Black Alien voltou recentemente ao radar com seu álbum *Abaixo de Zero: Hello Hell* (2019)) esquecida por muitos e ausente em plataformas como o Spotify.

Parece-me algo bastante claro, também, ao observar o conjunto de recortes selecionado, que, apesar da ausência de uma politização direta do tipo presente nos raps do Racionais, parece existir um movimento que busca pensar o Brasil em Makalister; movimento esse que é crescente e que se torna estrutural em *Mal dos Trópikos*. As referências a Eduardo Galeano, a sampleagem de Glauber Rocha, a tomada do título de *Mal dos trópicos* (Apichatpong Weerasethakul, 2004) grafado com “k” — talvez com inspiração na “eztetyka da fome” —, a página de um dicionário inglês-português (imagem 9) com a palavra “tropical” circulada, a milícia, tudo aponta para uma tentativa de observar os problemas da periferia do sistema capitalista, de modo geral, e o Brasil, mais especificamente.

Retornarei a esse ponto, mas, antes, parto para a análise do segundo rap, e o escolhido foi “Quando observo a cruz de folga (Na maratona de queijos e vinhos)”, faixa que abre *Mal dos Trópikos*. Sampleando “Eye Pattern Blindness”, do álbum de 2012 da banda de Rock Psicodélico Pond, intitulado *Beard, Wives, Denim*, temos, mais uma vez, uma sonoridade atmosférica e onírica na música-fonte. Makalister focaliza, porém, a levada de bateria pouco usual que abre a faixa e sublinha sua inventividade ao recortá-la para criar um ritmo ainda mais “quebrado”, com diversos toques de caixa no lugar de toques consistentes nos tempos 2 e 4, e que seguirá por todo o rap. Vejamos o início da letra que acompanha a batida:

Do meio da culminação de tudo que é comum, me exijo fora
 Camufla auroras, anulo a culpa, garimpo as horas
 Meus exercícios líricos são como hortas
 Maculo a auto-arrogância, maturo emoções orgânicas
 Sou como a paz utópica nos poros do Planeta Face
 Não autorizo o mapa
 Não me localizo ao passo que me encontro no versículo escondido no papiro antigo

No qual embrulho o meu presente
 Já que tudo é físico e comprável
 Choro plasmático escorre pelo rosto pálido
 Quando observo a cruz de folga
 Longe do ofício das costas
 Agulhas estudam o Mal dos Trópikos

Parece bastante claro que o rap não abre o álbum por acaso. Trata-se quase de um manifesto pessoal, o rapper diz a que veio. A sonoridade é exigente, provocadora, e a linguagem é ao mesmo tempo críptica e incisiva. As referências parecem menos presentes, mas nem por isso o rap soa mais direto. O que é Planeta Face? Por que está grafado com maiúsculas³⁵, como se fosse o título de algo, se o Google não nos direcionada a nada significativo quando recebe esses termos? O que é um “choro plasmático”? Que cruz é essa que está de folga ou que está sendo observada por alguém que está de folga? A “maratona de queijos e vinhos” do título — que, mais a frente, o eu do rap dirá que nela desistiu no meio do caminho —, ao menos, descobrimos facilmente o que é com a ajuda da internet: a Marathon du Médoc, na França, na qual os corredores bebem vinho e degustam queijos durante a prova. Mas isso no contexto do rap, o que quer dizer?

Makalister parece ter interiorizado a lógica do *sample* de tal modo que, mesmo quando não sampleia, parece samplear. “Não me localizo ao passo que me encontro no versículo escondido no papiro antigo / No qual embrulho o meu presente / Já que tudo é físico e comprável”, diz o rap, marcando a posição de uma forma que sabe que é mercadoria, mas que se propõe uma mercadoria difícil, desafiadora, que exige decodificação. A própria frase “não me localizo ao passo que me encontro no versículo escondido no papiro antigo” já coloca em jogo a infinitude de níveis de referências buscado por esse projeto estético, e a extensão do verso, que não cabe no compasso e o excede, marca essa dificuldade de apreensão. E, com isso, “agulhas estudam o Mal dos Trópikos”: o próprio álbum é apresentado como uma espécie de vírus que deve ser estudado. Semelhanças com o processo estético do Racionais começam a aparecer, mas, no lugar da inserção de patógenos para a produção de anticorpos, aqui aquilo que há de interessante e combativo é que se apresenta como patógeno. São apenas palavras, mas essas palavras impõem-se como um obstáculo.

Temos, assim, uma espécie de movimento duplo operando aqui. De um lado, a materialidade que o gesto do Racionais assumia está ausente. Não há clareza de referências e

³⁵ Tomo como referência a transcrição presente na descrição do vídeo da faixa no canal do músico no YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GsyXWx41a5g>>. Acesso em: 25 out. 2021.

de vozes, e tampouco estão as vozes que aparecem nos raps corporificadas e especializadas. Temos, pelo contrário, a flutuação das formas, o “jogo aleatório dos significantes”. Como as falas filosóficas e pseudo-filosóficas de *Waking life*, aqui as vozes falam em um universo sem chão, como que em um sonho ou pesadelo. O corpo morreu e a mente segue em um interminável sonho lúcido. De outro lado, todavia, o próprio jogo de significantes é apresentado como um desafio, como se sua lógica fosse outra que não a da mercadoria, ou, ao menos, uma lógica que tensionaria a mercadoria por dentro.

2.3.1. SIGNIFICANTES VAZIOS CONTRA SUJEITOS VAZIOS: LENDO MAKALISTER COM ADORNO E JAMESON

Caso tenha feito suficientemente bem os movimentos de leitura que tenho proposto, deverá ficar claro que percebo, nos raps de Makalister, tensões formais que, acompanhando as transformações trazidas pela autonomização do capital com relação às forças produtivas no capitalismo tardio, combinadas elas a outras transformações, essas nos níveis das formas de governo e das racionalidades, colocam em jogo, em primeiro lugar, aquilo que poderíamos chamar de “ebulição do real”, e, em segundo lugar e de modo combinado, a própria possibilidade de existência da negatividade. Se, com o Racionais, a sampleagem, já lida por mim como forma de um mundo que começa a ser dominado por uma economia financeirizada, por um capital que aos poucos se descola, ainda podia se rebelar contra esse mesmo mundo, o esvaziamento da luta de classes e o avanço do sujeito transformado em consumidor que se auto-valoriza no contexto de Maka parece prover um horizonte de ação bem mais estreito.

Focalizei, como se pode notar, dois raps que colocam em jogo, em níveis diferentes e de formas diversas, a própria posição do rapper. O fiz porque, em certa medida, é disso que estou tratando: da posição daquele que nos fala na forma estética, do modo como ele opera com e se coloca em relação ao real e à própria arte. Com Racionais, esse sujeito não precisou ser buscado com tanta especificidade, já que, para onde quer que se olhe, lá está ele. Tem um corpo, uma ideia bastante precisa de suas intenções e opera no sentido de movimentar o real, de colocar outros corpos em alinhamento com essas intenções — o que se dá, ao menos em parte, por movimentos de sampleagem, em sentido mais ou menos amplo. Já com Makalister,

a hipertrofia da lógica da sampleagem em si mesma como que torna nublada a voz que nos fala, levando-nos a um questionamento de suas próprias condições de possibilidade.

Trata-se, certamente, da ruptura na cadeia dos significantes que Jameson relaciona à pós-modernidade. O eu dos raps apresenta-se esquizofrenicamente, sem fixidez e como alguém atravessado por milhares de imagens não simplesmente por uma escolha de Makalister, mas porque a lógica mesma de funcionamento social de seu tempo é essa. Lógica cultural, expropriação do inconsciente, capitalização da vida individual: todas essas noções parecem cair como uma luva no contexto dos raps de Maka. É um momento de esgotamento das possibilidades de ação política antes conhecidas e de esfacelamento do horizonte de transformação social. Sobra, assim, à arte, o pastiche, a repetição do existente na forma de um eterno retorno a um passado transformado ele mesmo em imagens.

É surpreendente a semelhança desse diagnóstico com aquele que Adorno (1993, p. 44) faz de Beckett:

A arte nova é tão abstracta como as relações dos homens se tornaram em verdade. As categorias do realismo e do simbolismo encontram-se igualmente fora de curso. Porque a proscrição da realidade exterior quanto aos sujeitos e às suas formas de reacção se tornou absoluta é que a arte pode opor-se-lhe unicamente tornando-se semelhante a ela. Mas, no ponto zero em que a prosa de Beckett põe em acção a sua natureza, com as forças no infinitamente pequeno da física, brota um segundo mundo de imagens, tão sinistro como rico, concentrado de experiências históricas que, na sua imediatidade, não atingem o decisivo, isto é, o esvaziamento do sujeito e da realidade. O carácter mesquinho e inútil deste universo simbólico é a cópia, o negativo do mundo administrado. Nesta medida, Beckett é realista.

Seria possível chamar Makalister de realista? Seguindo a leitura de Jameson (2000; 2001), que relaciona o realismo ao momento do capitalismo de mercado, a um sistema cuja centralidade está no comércio e na acumulação primitiva, certamente não. O horizonte de Maka é pós-moderno, isso está claro. Mas Adorno claramente tem outra ideia de realismo em mente. Pensa na assemelhação das formas estéticas à realidade que as cerca, passe isso por uma posição mais ou menos intacta dos signos e dos sujeitos ou não. Nesse sentido, talvez Makalister possa ser chamado de realista.

Retorna, assim, contudo, a questão da negatividade. Beckett não é interessante para Adorno simplesmente porque sua obra assemelha-se à realidade do mundo administrado, mas porque apresentaria “o *negativo* do mundo administrado”. Os termos nos levam, inclusive, a uma concepção um pouco diferente da negatividade: como o negativo da fotografia, o filme fotográfico, uma obra com força negativa apresenta a realidade de modo *invertido*. Trata-se

do mesmo mundo, mas ele está lá não como o vemos a olho nu, mas como que naquilo que se desnaturaliza, que se torna estranho, incômodo.

Uma leitura mais aprofundada tanto da fotografia quanto do incômodo freudiano no pensamento de Adorno certamente poderia levar a conclusões interessantes, mas o que interessa aqui é essa possibilidade de *realismo por inversão* e sua aplicabilidade ou não no caso de Maka. Como vimos, a negatividade do pensamento de Adorno pode ser lida como algo essencialmente moderno: no estágio monopolista ou imperialista, o signo se separa do seu referente e pode, paradoxalmente, rebelar-se contra o real, *negá-lo*. O próprio Adorno está consciente do papel do modernismo em seu pensamento e não é à toa que a arte moderna aparece desde as primeiras páginas de sua *Teoria estética* (1993). O pensamento dialético deve olhar para a arte, afinal, *em situação*, como ela se apresenta na história, em seu momento determinado.

A questão se torna, assim, o quanto faria sentido pensar na negatividade de uma forma fundamentalmente pós-moderna e inserida em um contexto em que a racionalidade neoliberal se enraizou. Se a lógica do próprio capitalismo se tornou cultural, se aquilo que estava resguardado pela arte como somente seu hoje é parte do pesadelo do real, se a separação do alto modernismo com relação à arte rebaixada da indústria cultural já não existe mais e se o neoliberalismo é irônico e pode, inclusive, criticar a si mesmo sem que isso resulte em qualquer perigo para si, ainda é possível uma arte negativa? Não seria a auto-negação contínua a própria lógica do capitalismo agora? É claro que responder a essas perguntas de modo definitivo a partir da leitura de uma dicção isolada é algo impossível, mas se pode ensaiar saídas e entender ao menos o que essa dicção nos diz diante delas.

Para começar, é claro que o simples uso de referências em abundância não é algo exatamente contrário à lógica geral das coisas no contexto do capitalismo tardio. Qualquer pessoa minimamente familiarizada com a recepção artística na internet saberá o quanto a busca por *easter eggs* — “ovos de páscoa”, pequenos segredos escondidos em um filme, série, jogo etc. — não só é abundante e estrutura inúmeras “produções de conteúdo” *on line* como, com muita frequência, toma o lugar de análises das formas em seu todo, dando-se como uma postura essencialmente reificante. De modo similar, temos as *tier lists*, listas nas quais se ranqueia não só mas também formas estéticas em um movimento que não posso deixar de perceber como uma expressão da inocuidade que a estética tem apresentado no contemporâneo e, de certo modo, uma reação enviesada a isso, na medida em que dá algum

sentido a formas de modo conjunto em um tempo no qual a produção estética parece caótica e heterogênea (JAMESON, 2000, p. 27).

Parecem de um tipo diferente, porém, as referências de Makalister. Por um lado, se se quer compreendê-las por inteiro, não basta saber que se tratam de filmes ou de livros, por exemplo. Há que se assistir aos filmes, ler os livros, pensar com Maka em como se relacionam. Por outro lado, como vimos, por vezes sequer conseguimos dizer ao certo se se trata de uma referência ou simplesmente de algo que se assemelha a uma referência. A busca instigada pela forma é já por ela mesma limitada. Ela se nega a se entregar de todo ao olhar cirúrgico, apresenta ao ouvinte uma impossibilidade.

De modo similar, o *loop* está lá, mas os samples se tornam mais longos, vozes familiares se desfamiliarizam, o filme tranca, a fala do personagem o trai. E tampouco o *flow* e as rimas respeitam a circularidade. "Agatha Christie" rima com "páginas tristes", que rima com "Petkovic", que, por sua vez, rima com "(com)pete por ti". "Não me localizo ao passo que me encontro no versículo escondido no papiro antigo": se há um corpo triste aqui, um "sujeito operando um vazio" (AB'SABER, 2012, p. 24), ele opera esse vazio com destreza, como quem confronta sujeitos vazios com significantes vazios, na esperança de que ainda se possa produzir um choque. *A identidade, a repetição está tensionada.*

E temos, ainda, uma questão em suspenso: o quanto parece haver um movimento de reflexão a respeito dos "trópikos", da América Latina e, mais especificamente, do Brasil nos raps de Maka. "Aos domingos nos almoços de família / Misoginia, truco, três de paus nessas vadias / Toda a desgraça joga a culpa na Dilma", diz "Doce Bárbaros, Country Wine". "Jovens perdidos vivendo a política e forçando a barra... Não, não! / Fascistas sem fardas falando alto e jorrando baba", diz "Synedoché linhas pífias". Extrapolando um pouco o escopo deste trabalho, "Eles falaram mesmo que queriam me mudar... O rosto...", diz Maria Auxiliadora, vítima de tortura durante a ditadura civil-militar brasileira, no *sample* de "O rosto", da Extravagância e Perfume Mixtape (2019), retirado do documentário *Retratos* (Anita Leandro, 2014). Em meio a um mar de significantes descolados, em meio às palavras que se sublimaram e perderam o chão, ao simulacro, parece haver uma tentativa de mapeamento. Uma tentativa de ligar os pontos do trauma no sistema-mundo globalizado. E se "essa realidade pós-moderna que nos cerca é de algum modo *mais* espacial do que qualquer outra", como afirma Jameson (2000, p. 364, grifo do autor), talvez esteja realmente aí a possibilidade de ação que ainda resta e que está sendo posta em prática. Talvez o negativo da foto

pós-moderna e neoliberal esteja justamente nessas ruínas que “não autorizam o mapa”, mas que se buscará mapear assim mesmo.

CONCLUSÃO

“O reflexo vira matéria”: parto de um recorte retirado de uma letra de Makalister pouco comentada nestas páginas, mas muito provavelmente aquela pela qual o rapper é mais conhecido — sua participação no cypher “Poetas no Topo 1”, de 2016 —, para a construção de uma síntese e de um encerramento do que se buscou com este trabalho. Samplearei Makalister, retirarei sua voz de seu contexto original para pensar com ele, com o Racionais e com os teóricos que têm aparecido até aqui.

O reflexo virou matéria: a repetição, o idêntico, mas também a imagem invertida, a distorção daquilo que se conhece se tornou matéria, objeto de um estudo interessado em como duas dicções tão fundamentalmente diversas, ainda que ambas constituídas no interior do Rap, poderiam iluminar uma à outra quando observadas tendo-se como ponto de interesse o modo como suas formas se relacionam com a materialidade histórica do Brasil das últimas décadas. E, por essa via, o reflexo virando matéria diz respeito também ao modo como a economia, o fetichismo da forma-mercadoria, aquelas partes fundamentalmente imateriais do sistema capitalista têm passado a tomar, cada vez mais, o centro do palco, conforme o valor sobrepõe o valor de uso e a abstração histórica cresce.

No cerne desse jogo entre as formas e os processos sociais em questão, o próprio *sample*. Por definição uma repetição que se torna algo novo, ele se mostrou, no decorrer das análises feitas, um elemento que coloca todas essas questões em tensão. Como, afinal, pensar uma forma que se constrói sobre tal movimento? O primeiro passo, é claro, é não ignorá-lo, perceber o quão fundamental ele é e de que forma ele se conecta com aquele elemento para o qual já se tem o costume de olhar: a letra. O segundo passo, no caso deste trabalho, foi buscar reconstruir suas condições de possibilidade por uma perspectiva materialista.

Talvez, a princípio, Adorno pareça um pouco deslocado em um trabalho a respeito do Rap. Sua dialética negativa, contudo, que coloca em questão o idêntico e a repetição como elementos medulares do sistema capitalista e que vê na arte possibilidades de aparição do não-idêntico, tornou-se ponto de partida para essas leituras propostas. Ainda que a ideia não fosse exatamente construir uma análise adorniana, mas sim conversar com Adorno quando fizesse sentido conversar com ele, é inegável que muitas das bases de minhas reflexões estão em seu trabalho.

A presença de Adorno, todavia, está bastante conectada à de Jameson. Pode-se dizer, de certa forma, que olho para Adorno através dos óculos de Jameson, mas também que, por vezes, olho para Jameson com os de Adorno. E isso se deu porque o trabalho de Jameson nos proporciona um ferramental bastante consistente na observação dialética de formas contemporâneas, possibilitando, inclusive, uma atualização de certos elementos do trabalho de Adorno no sentido de sua leitura. Ao mesmo tempo, elementos de seu trabalho se tornam mais completos e recebem novas configurações quando retornamos a Adorno onde ele não o fez ou o fez sem explicitar.

Mas todas essas leituras somente tomam forma, viram matéria, com a observação do contexto concreto e específico das formas em análise. Por isso, à sua recuperação se sucedeu o diálogo com autores como Dardot e Laval, Singer e Antunes. Esse movimento se deu, especialmente, no sentido da busca por compreender se as diferenças que pareciam existir entre as dicções em análise poderiam, ao menos em parte, ser “explicadas” por transformações mais concentradas que aquele processo mais amplo da pós-modernidade. E assim chegou-se à ideia de racionalidade neoliberal e à posição do lulismo nesse jogo de forças. Ele pôde ser percebido como fundamental no acirramento dos processos de desestruturação de espaços que, até então e com a própria ação do PT, constituíam barreiras a certas tendências da pós-modernidade.

Dessa forma, foi possível apontar a sampleagem politizada do Racionais, que se apropria da voz de aliados no sentido da coletivização da voz dos raps e de inimigos no do revide e da inoculação, como expressão de um tempo no qual já começam a operar a financeirização da economia e a “ebulição do real” mas, ao mesmo, tempo, ainda existem espaços concretos de resistência e é possível falar mais ou menos de fora do domínio da forma-mercadoria, ainda que, necessariamente, lidando com ele. Já a sampleagem “hipertrofiada” de Makalister, que se apresenta como um fenômeno tão ou mais linguístico que sonoro, ao mesmo tempo em que se aproxima fortemente da imagem e da forma filmica, tornando nublada a própria voz que nos fala, pôde ser lida como expressão de um momento um pouco posterior, no qual os espaços citados estão se esfacelando e a racionalidade neoliberal passa a operar, tornando a posição mais ou menos externa à forma-mercadoria algo do passado.

Acredito que, por meio desse longo percurso — talvez um pouco mais longo que o esperado para um Trabalho de Conclusão de Curso, mas que, com sorte, justificou-se —,

consegui lançar luz a questões de relevância para o estudo de formas contemporâneas, especialmente mas não só no interior do Rap. Abre-se, assim, o caminho para a análise de outras dicções, de outros momentos das dicções aqui estudadas e também de outras formas, como o romance e a poesia. É um trabalho que está somente iniciando.

REFERÊNCIAS

- AB'SABER, Tales. **A música do tempo infinito**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ADORNO, Theodor. **Dialética Negativa**. Tradução de Marco Antonio Casanova. Revisão técnica de Eduardo Soares Neves Silva. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- _____. Lectura de Balzac. In: **Obra completa, vol. 11**: Notas sobre literatura. Tradução para o espanhol de Alfredo Brottons Muñoz. Tres Cantos: Akal, 2003.
- _____. **Minima moralia**. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1993.
- _____. Notas sobre o filme. In: COHN, G. (Org.). **Theodor W. Adorno** (Coleção Sociologia). Tradução de Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática, 1986.
- _____. O fetichismo da música e a regressão da audição. In: **Adorno**. Consultoria de Paulo Arantes. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Coleção Os Pensadores)
- _____. **Teoria estética**. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1993. (Arte e Comunicação: 14).
- _____. Teoria freudiana e o padrão da propaganda fascista. In: **Ensaio sobre psicologia social e psicanálise**. 1ª ed. Tradução de Verlaine Freitas. São Paulo: Editora Unesp, 2015.
- ANTUNES, Ricardo. **A desertificação neoliberal do Brasil** (Collor, FHC e Lula). 2ª ed. São Paulo: Autores Associados, 2005.
- ARANTES, Paulo. A Razão Neoliberal no Brasil Periférico. In: SEMANA DA ECONOMIA 2019, São Paulo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QDOXNylO0BU>>. Acesso em: 23 abr. 2021.
- _____. **Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira**: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- ARAÚJO JUNIOR, Aloysio Marthins de. **As políticas neoliberais dos anos 90 no Brasil e seus reflexos na economia catarinense**. Artigo produzido para a palestra proferida no dia 14

de abril de 2005 no Programa de Mestrado Profissionalizante em Gestão de Políticas Públicas/Univali, 2005. Disponível em: <<https://univali.br/pos/mestrado/mestrado-em-gestao-de-politicas-publicas/cadernos-de-pesquisa/Documents/caderno-pesquisa-09.pdf>>. Acesso em: 25 mar. 2021.

ARRIGHI, Giovanni. **The Long Twentieth Century**. Londres: Verso, 1994.

AZEVEDO, Amailton M.; SILVA, Salloma Salomão Jovino da. Os sons que vêm das ruas: a música como sociabilidade e lazer da juventude negra urbana. In: ANDRADE, Elaine Nunes de (org). **Rap e educação, rap é educação**. São Paulo: Summus, 1999.

BEATCAST por Efieli e Beli Remour: #29 - Como o Makalister faz os beats dele? com Makalister. Entrevistado: Makalister Antunes. Entrevistadores: Efieli e Beli Remour. 9 jul. 2021. Podcast. Disponível em: <<https://podbay.fm/p/podcast-beatcast-por-efieli-e-beli-remour/e/1625868000>>. Acesso em: 11 ago. 2021.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Tradução de Gabriel Valladão Silva. Organização, ensaio bibliográfico, prefácio, revisão técnica e seleção dos fragmentos de Márcio Seligmann-Silva. Porto Alegre: L&PM Editores, 2013.

_____. **Origem do Drama Barroco Alemão**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense 1984.

_____. **Passagens**. Traduções de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora da UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

_____. **Rua de mão única** — Obras escolhidas volume II. 5ª ed. 1ª reimpressão. Traduções de Rubens Rodrigues Torres Filho, José Carlos Martins Barbosa e Pierre Paul Michael Ardengo. São Paulo: Editora Brasiliense, 1997.

BOLTANSKI, Luc; CHIAPELLO, Ève. **O novo espírito do capitalismo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BOTELHO, Guilherme Machado. A razão no som: tensões raciais e o branqueamento auditivo. Curso ministrado via Google Meets entre 06 e 26 de maio de 2021.

_____. Em busca da batida perfeita. Curso ministrado via Google Meets entre 17 e 19 de novembro de 2020.

_____. Escolha o seu Caminho. In: CICLO DE DISCOS BRASILEIROS, 2020, evento online via Google Meets.

_____. **Quanto vale o show? O fino rap de Athalyba-Man. A inserção social do periférico através do mercado de música popular.** Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras) — Programa de Pós-Graduação em Culturas e Identidades Brasileiras, Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 236, 2018. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/31/31131/tde-11122018-111009/pt-br.php>>.

Acesso em: 19 out. 2020.

CANDIDO, Antonio. O mundo-provérbio (Ensaio sobre I Malavoglia). **Língua e Literatura**, v. 1, n. 1, p. 93-111, 1972. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/lingueliteratura/issue/view/8691>>. Acesso em: 14 ago. 2020.

CARREIRÃO, Yan de Souza. Ideologia e partidos políticos: um estudo sobre coligações em Santa Catarina. **Opinião Pública**, Campinas, v. 12, n. 1, p. 136-163, Maio 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-62762006000100006&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 05 Abr. 2021.

CASIMIRO, Flávio Henrique Calheiros. As classes dominantes e a nova direita no Brasil contemporâneo. In: GALLEGU, Esther Solano (org.). **O ódio como política: a reinvenção da direita no Brasil.** São Paulo: Boitempo, p. 41-45, 2018.

CRARY, Jonathan. **24/7 – Capitalismo tardio e os fins do sono.** Tradução de Joaquim Toledo Jr. São Paulo: Ubu Editora, 2016.

D'ANDREA, Tiarajú. **A Formação dos Sujeitos Periféricos: Cultura e Política na Periferia de São Paulo.** Tese (Doutorado em Sociologia) - Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 295, 2013. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-18062013-095304/en.php>>. Acesso em: 15 ago. 2020.

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. **A nova razão do mundo**: ensaio sobre a sociedade neoliberal. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo**: capitalismo e esquizofrenia 1. 1ª ed. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2010. (Coleção TRANS)

DERRIDA, Jacques. A Estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas. In: **A escritura e a diferença**. 2ª ed, p. 227-248. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995.

DUNKER, Christian; SAFATLE, Vladimir; SILVA JUNIOR, Nelson da (Orgs.). **Neoliberalismo como gestão do sofrimento psíquico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

FRANCO, Luiza; MACHADO, Leandro. Consciência Negra: o que mudou na vida dos negros 22 anos após música clássica dos Racionais MC's. **BBC News Brasil**, São Paulo, 20 nov. 2018. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-46202282>>. Visita em: 01 set. 2021.

GALEANO, Eduardo. **O livro dos abraços**. Tradução de Eric Nepomuceno. 9ª ed. Porto Alegre: L&PM, 2002.

GARCIA, Walter. Elementos para a crítica da estética do Racionais MC's (1990-2006). In: **Ideias**, v. 4, n. 2, p. 81-108, 2013. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/ideias/article/view/8649382>>. Acesso em: 15 ago. 2020.

_____. Ouvindo Racionais MC's. In: *Teresa revista de Literatura Brasileira* [4 | 5]; São Paulo, p. 166-180, 2004. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116377/113965>>. Acesso em: 10 ago. 2021.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GOULARTI FILHO, Alcides. Formação econômica de Santa Catarina. In: **Ensaio FEE**, Porto Alegre, v. 23, n. 2, p. 977-1007, 2002. Disponível em:

<<https://revistas.planejamento.rs.gov.br/index.php/ensaios/article/viewFile/2049/2431>>.

Acesso em: 08 abr. 2021.

GREENWALD, Jeff. Hip-Hop Drumming: The Rhyme May Define, but the Groove Makes You Move. In: **Black Music Research Journal**, Vol. 22, No. 2 , p. 259-271, 2002. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/1519959>>. Acesso em: 20 ago. 2021.

GROS, Denise B. Institutos liberais, neoliberalismo e políticas públicas na Nova República. In: Revista Brasileira de Ciências Sociais (RBCS), vol. 19, nº 54, fevereiro/2004. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v19n54/a09v1954.pdf>>. Acesso em: 06 abr. 2021.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Fenomenologia do Espírito**. Parte I. Tradução de Paulo Meneses com a colaboração de Karl-Heinz Effen. Rio de Janeiro: Vozes, 1992.

JAMESON, Fredric. **A cultura do dinheiro**: ensaios sobre a globalização. Seleção e prefácio de Maria Elisa Cevalco. Tradução de Maria Elisa Cevalco e Marcos César de Paula Soares. Rio de Janeiro: Vozes, 2001.

_____. **Late Marxism**: Adorno, or, The Persistence of the Dialectic. Nova York: Verso, 2007.

_____. **Pós-Modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. Tradução de Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 2000.

_____. **The seeds of time**. Nova York: Columbia University Press, 1994.

KEHL, Maria Rita. Radicais, Raciais, Racionais: a grande fratria do rap na periferia de São Paulo. In: **São Paulo Perspec.**, v. 13, n. 3, p. 95-106, set. 1999. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88391999000300013&lng=pt&tlng=pt>. Acesso em: 14 ago. de 2020.

LAVAL, Christian. **A escola não é uma empresa**: o neoliberalismo em ataque ao ensino público. Tradução de Mariana Echalar. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2019. (Estado de sítio)

LAVAL, Christian. Bolsonaro e o momento hiperautoritário do neoliberalismo. **Blog da Boitempo**, 29 out. 2018. Tradução de Mariana Echalar. Disponível em:

<<https://blogdaboitempo.com.br/2018/10/29/o-momento-hiperautoritario-do-neoliberalismo/>>

. Acesso em: 07 jan. 2021.

LEITE, Guto. Dos tropicais aos Racionais: premeditando o brete. In: LEITE, Carlos Augusto Bonifácio; OLIVEIRA, Leonardo Davino de; RAMOS, Miguel Jost (Orgs.). **Poesia contemporânea: crítica e transdisciplinaridade**, p. 158-70. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2018.

MANDEL, Ernst. **Late Capitalism**. 2ª impressão. Londres: Verso Edition, 1980.

MARX, Karl. **Capital: A critique of political economy**. Volume III. Tradução para o inglês de David Fernbach. Londres: Penguin Books, 1991. (Penguin classics.)

_____. **O Capital: Crítica da economia política**. Livro I: O processo de produção do capital. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013.

MATTEI, Lauro; RODOLFO, Fabiano; TEIXEIRA, Felipe Wolk. Economia catarinense: crescimento com desigualdades e concentração regional e setorial. In: **Revista NECAT**, ano 1, nº 1, p. 8-17, Jan.-Jun. 2012. Disponível em: <<http://incubadora.periodicos.ufsc.br/index.php/necat/article/view/2220>>. Acesso em: 25 mar. 2021.

MENDES, Rodrigo. Dialética do papo reto: interlocução conscientizadora em Sobrevivendo no Inferno. In: **SEDA - Revista de Letras da Rural-RJ**, v. 4, n. 10, p. 138-159, 21 mar. 2020. Disponível em: <<https://www.revistaseda.org/index.php/seda/article/view/77>>. Acesso em: 14 ago. 2020.

MOLINA, Sergio. **Música de montagem: a composição de música popular no pós-1967**. 1ª ed. São Paulo: É Realizações, 2017.

MORAIS, Lecio; SAAD-FILHO, Alfredo. **Brazil: Neoliberalism Versus Democracy**. Londres: Pluto Press, 2018.

NOS TEMPOS da São Bento. Direção de Guilherme Botelho. São Paulo: produção independente, 2010.

OLIVEIRA, Acauam Silvério de. **O fim da canção? Racionais MC's como efeito colateral do sistema cancional brasileiro**. Tese (Doutorado em Letras) — Programa de Pós-Graduação

em Literatura Brasileira, Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 412, 2015. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-09102015-154802/pt-br.php>>. Acesso em: 02 set. 2021.

OLIVEIRA, Roberto Camargo de. **Rap e política**: percepção da vida social brasileira. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2015.

PATRIN, Nate. The Minimalist-Funk Legacy of ESG. **Reverb**, 19 mar. 2020. Seção “News and Reviews”. Disponível em: <<https://reverb.com/news/the-minimalist-funk-legacy-of-esg>>. Acesso em: 01 set. 2021.

PLÁCIDO, Ricardo do Ó. **Territórios negros**: cartografias e etnicidades na experiência do rap paulistano (1970-1990). Dissertação (Mestrado em Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades) — Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 323, 2019. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8161/tde-02122019-152750/en.php>>. Acesso em: 07 set. 2021.

PRUSCH, Vinícius de Oliveira. Makalister e a estética da insônia: um estudo do *rap* no mundo 24/7. In: **Música Popular em Revista**, v. 6, n. 2, p. 117-138, 2019. Disponível em: <<https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/view/13164>>. Acesso em: 14 ago. 2020.

QUART, Alissa. Networked: Don Roos and ‘Happy Endings’ (Film Comment). **The Internet Archive**, 01 ago. 2005. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20140203214153/http://alissaquart.com/networked_don_roos_and_happy_e/>. Acesso em: 20 out. 2021.

RACIONAIS MC’S — Uma história musical. Tidal, 2020. (10m50s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-T9yMY5fLJk>>. Acesso em: 09 set. 2021.

RACIONAIS: Sobrevivendo no inferno // Red Bull Station. RacionaisTV, 2018. (6min42s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-D4IHZ30b2U>>. Acesso em: 09 set. 2021.

SADER, Emir. **10 anos de governos pós-neoliberais no Brasil**: Lula e Dilma. São Paulo: Boitempo; Rio de Janeiro: FLACSO Brasil, 2013.

SAFATLE, Vladimir. Ascensão e ascensão da plasticidade mercantil do corpo. In: **O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo**. 2ª ed. 5ª reimpressão. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019a.

_____. **Dar corpo ao impossível: O sentido da dialética a partir de Theodor Adorno**. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019b.

_____. Sobre um riso que não reconcilia: Notas a respeito da “ideologia da ironização”. In: **A Parte Rei**, 55, janeiro de 2008. Disponível em: <<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/page65.html>>. Acesso em: 12 out. 2020.

SEWELL, Amanda. **A typology of sampling in hip-hop**. Tese (Doutorado em Filosofia) — Musicology Department of the Jacobs School of Music, Indiana University, Indiana, p. 248, 2013. Disponível em: <<https://hcommons.org/deposits/item/hc:18431/>>. Acesso em: 24 abr. 2021.

_____. Paul's Boutique and Fear of a Black Planet: Digital Sampling and Musical Style in Hip Hop. In: **Journal of the Society for American Music**, vol. 8, ed. 01, fev. 2014, pp 28-48. Disponível em: <<https://hcommons.org/deposits/item/hc:18435/>>. Acesso em: 24 abr. 2021.

SINGER, André. **Os sentidos do lulismo: reforma gradual e pacto conservador**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

STREECK, Wolfgang. O cidadão como consumidor: Considerações sobre a invasão da política pelo mercado. **Piauí**, edição 79, abr. 2013. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-cidadao-como-consumidor/>>. Acesso em: 28 set. 2020.

STREECK, Wolfgang. O retorno do recalçado: O começo do fim do capitalismo neoliberal. **Piauí**, edição 135, dez. 2017. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-retorno-do-recalçado/>>. Acesso em: 07 jan. 2021.

TAGG, Philip. Analisando a música popular: teoria, método e prática. In: **Em Pauta**, v. 14, n. 23, p. 5-40, dez. de 2003. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/EmPauta/article/view/9404>>. Acesso em: 18 ago. 2020.

_____. **Everyday Tonality II** (towards a tonal theory of what most people hear). Nova York & Huddersfield: The Mass Media Music Scholars' Press, 2014. Versão em e-book: 24/06/2016.

TATIT, Luiz. **O Cancionista**: composição de canções no Brasil. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

VALVASSORI, Igor Santos. Som de valente: **Bailes negros em São Paulo**. Dissertação (Mestrado em geografia) — Programa de Pós-Graduação em Geografia Humana, Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 187, 2018. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8136/tde-22032019-103557/pt-br.php>>. Acesso em: 06 set. 2021.

WILLIAMS, Justin. **Rhymin' and Stealin'**: Musical Borrowing in Hip-Hop. Michigan: University of Michigan Press, 2013.

GLOSSÁRIO

- Batida** Base instrumental sobre a qual se assenta um rap.
- Beat** Mesmo que batida.
- Beatmaker** Artista que produz batidas.
- Breakbeat** A linha instrumental tocada no *breakdown*. Com o uso de recortes dessas batidas na criação de novas músicas, movimento que se expandiu para além do Hip-Hop, o termo também passou a ser usado para designar um tipo de música eletrônica.
- Breakdance** Dança de rua que compõe a cultura Hip-Hop juntamente do Rap e do grafite.
- Breakdown** Um tipo de ponte; seção de uma música que contrasta com seu todo na qual poucos elementos seguem tocando (geralmente a parte rítmica/percussiva).
- Cypher** Colaboração entre vários artistas (geralmente, um DJ e alguns MCs) na criação de uma faixa coletiva. A prática se popularizou no Brasil com o *cypher* “Poetas no Topo”, que já teve diversas edições e inspirou projetos como o “Poetisas no Topo” e o “Favela Vive”.
- DJ** O artista que, operando toca-discos e *samplers*, cria a batida de um rap.
- Flow** Termo usado para referir-se ao modo como o rapper encaixa seus versos na batida.
- Groove** Base instrumental que estrutura uma batida, sobre a qual podem ser adicionados elementos transitórios.
- Lírica** No contexto do Rap, chama-se “lírica” a capacidade poética/narrativa de um MC.
- Loop** Repetição de uma linha musical curta, geralmente constituída parcial ou totalmente de um *sample*.
- MC** Mestre de cerimônias; o artista que rima em cima de uma batida.
- Mixtape** Obra similar a um álbum, geralmente gravada de modo independente, sendo produzida e lançada sem o auxílio de um estúdio.
- Ponte** Seção de uma música que apresenta uma espécie de “desvio”, contrastando com o restante da faixa e, ao mesmo tempo, preparando para seu retorno.
- Rap** A arte de rimar em cima de uma batida; gênero musical. Neste trabalho, o termo é usado com “r” maiúsculo para se referir ao Rap em geral e enquanto gênero musical e com “r” minúsculo para se referir a músicas específicas que se encaixam nesse gênero.

Rapper Outro nome para MC. Por vezes, se chama MC aquele que está incluído na cultura Hip-Hop de modo mais geral e de rapper aquele que apenas se relaciona com o Rap enquanto gênero musical. Para os fins deste trabalho, os termos são usados intercambiavelmente.

Rima No contexto do Rap, o termo pode ser usado como sinônimo de “letra”, assemelhando-se à “lírica”.

Sample Trecho sonoro (geralmente, de um fonograma pré-existente) utilizado para a criação de algo novo. Pode se apresentar de modo intacto ou modificado das mais diversas formas. Neste trabalho, o termo também é usado em sentido amplo, para se referir à apropriação de formas e vozes exteriores à forma analisada de modo mais geral.

Sampler Equipamento que facilita a sampleagem e a modificação de *samples*.

Scratch Técnica utilizada por DJs na qual se produz sons ao girar o disco para frente e para trás.

Sustain O termo se refere à sustentação ou prolongamento de uma nota após sua emissão.