

MÚSICA E SOCIEDADE, CANÇÃO POPULAR E CULTURA DE MASSAS:
A EXPERIÊNCIA URBANA DO TROPICALISMO E DO RAP
NA CIDADE DE SÃO PAULO (BRASIL)

*Julia Pinheiro Andrade**

RESUMO:

De natureza teórica, o presente trabalho situa-se entre a pesquisa musical e a sociologia da cultura para apreender algumas figuras das recentes mudanças na modernidade cultural. Especificamente, discute a forma da canção brasileira em duas de suas expressões mais singulares: a "descanção" tropicalista de Tom Zé (1968) e o rap agressivo do Racionais MC's (1997). De modos diversos, ambos cancionistas narram uma experiência estética sobre a cidade de São Paulo e apontam para os limites da forma da canção. Analisando seus projetos estéticos, este trabalho figura imagens da cidade em momentos críticos de seu desenvolvimento moderno e, ao mesmo tempo, reflete sobre diferentes experiências estéticas como experiências de formação, isto é, como ritos cotidianos que afirmam e negam o sujeito na cultura tensa e contraditória da metrópole.

PALAVRAS-CHAVE: música popular brasileira; experiência estética; modernidade cultural.

ABSTRACT:

On a theoretical approach, this work situate it self between the musical research and the sociology of culture to apprehend the recent changes of cultural modernity. Specifically, it discusses the form of Brazilian song on two of its singulars expressions: the tropicalist "des-song" of Tom Zé and the aggressive rap of Racionais MC's. Through different means, both artists narrate an aesthetics experience about São Paulo city and pointing to the limits of the form of the song. By analyzing their aesthetics project, this work pictures critical moments of city modern development and, at the same time, reflects about different aesthetics experience as a formation experience, i.e., as daily rites that confirm or deny the subject on contradictory and tense metropolitan culture.

KEYWORDS: Brazilian popular music; aesthetic experience; cultural modernity.

INTRODUÇÃO

Apresentam-se, aqui, reflexões gerais sobre narratividade e imaginário desenvolvidas para um trabalho específico - o mestrado "Cidade Cantada: experiência estética e educação", defendido na Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. Por desenvolver-se na área de educação, esta pesquisa sobre a canção tem um interesse para além desta e da música, por algo que se pode chamar de crítica ou sociologia da cultura. O referencial teórico da pesquisa baseia-se em três campos de reflexão: estética, crítica musical-literária e filosofia da educação, fundamentando-se principalmente na Teoria Crítica de W.Benjamin e T.Adorno, nas apropriações que dela fizeram críticos como J.M.Wisnik, C.Favaretto, E.Morin e, para a análise das canções, utiliza-se o instrumental da semiótica da canção de L.Tatit e a teoria da Performance de P.Zumthor. Trata-se de um estudo teórico-analítico que procura figurar imagens contrastantes da experiência da cidade em momentos críticos de seu desenvolvimento urbano moderno e, ao mesmo tempo, refletir sobre diferentes experiências estéticas como experiências de formação. De um lado, o final dos anos de 1960, com a canção tropicalista de Tom Zé; de outro lado, os anos 1990, com o rap do Racionais MC's. De modos muito diversos, estes músicos operaram nos limites formais da canção, trazendo inovações

* Aluna do programa de Pós-Graduação em Educação da FEUSP, ex-bolsista de mestrado pela FAPESP. Contato: juliapa@uol.com.br

importantes para a história da música popular brasileira e conectando-a fortemente a diferentes imaginários e públicos jovens.

Tom Zé é um músico do nordeste brasileiro que, ao chegar à metrópole de São Paulo, faz relativo sucesso traduzindo a experiência pulsante da cidade em canções inusuais, híbridas entre o cafona e a vanguarda, mistura de pop rock, ritmos tradicionais brasileiros com serialismo e poesia concreta. *Tom Zé, Em Liquidação* (1968) é o primeiro álbum de uma obra variadíssima, de mais de 25 trabalhos. Porém, passado o momento inicial de sua assimilação, a intensificação do experimentalismo na música de Zé o faz amargar quase 17 anos de ostracismo, diferentemente do imenso sucesso de Caetano Veloso e Gilberto Gil, seus conterrâneos e companheiros de tropicalismo.¹ Ao ser casualmente redescoberto por David Byrne, nos anos 1990, Tom Zé é relançado ao mundo desde Nova Iorque e passa a conhecer progressivo sucesso mundial, embora não massivo. Ironicamente, só então, com este “certificado internacional”, obtém reconhecimento no Brasil, onde vê-se admirado sobretudo por um público jovem.

O Racionais MC's, por outro lado, é um quarteto formado em 1988 por jovens negros das periferias de São Paulo que, depois de muito esforço, sem recorrer a nenhuma grande gravadora, consegue vender mais de 1 milhão de cópias de seu 4º álbum, *Sobrevivendo no Inferno* (1997). Desde então, o grupo consagra-se por seu tom agressivo e crítico, avesso ao íbopo comercial e situa-se na cena musical do hip hop como o maior exemplo de adequação do *rhythm and poetry (rap)* “do gueto norte-americano” em uma narrativa épica das periferias brasileiras. Ao incorporar levadas do “samba-rock” brasileiro à batida dura do rap, o grupo põe em evidência a questão da cor da pobreza brasileira, atualizando o problema do racismo e da segregação da população pobre nas grandes cidades. Ao fazê-lo, porém, questiona seu próprio sucesso e problematiza o lugar do artista entre “a lei do cão e a lei da selva” no contexto social, econômico e cultural das periferias.

1. A CIDADE OXÍMORO E A DESCANÇÃO DE TOM ZÉ

Em seu primeiro LP solo, *Tom Zé, Em Liquidação* (1968), este baiano de Irará faz uma crônica satírica de cenas da vida cotidiana da cidade, que mostram encontros e desencontros, conflitos e rearranjos entre velhos costumes e as novas modas e linguagens trazidas com o avanço da indústria cultural. São diversas imagens de uma cidade que não pode “parar de crescer”,² movida pelo pulso do trabalho “de um povo infeliz”, informal e precarizado, mas que cotidiana e religiosamente se deixa bombardear pela felicidade “cremedentalizada e yêyêlizada” da televisão, das vitrines e das revistas.

Para compor sua performance, Tom Zé tira proveito de um raro duplo ponto de vista: posicionar-se como músico vanguardista (recém-formado na Faculdade de Música da Universidade Federal da Bahia, sob direção de Hans-Joachim Koellreutter) e como um matuto sertanejo, mais desconfiado do que deslumbrado, para então, impor-se a tarefa crítica de ser espelho e devolver à cidade, em música e em verso, a fisionomia de sua mutação. Propõe-se a fazer música como “imprensa cantada”, isto é, tomando por objeto assuntos, problemas e personagens referidos aos temas cotidianos da cultura, da vivência da cidade, de seus

¹ Tom Zé trabalha com Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa e Maria Bethânia desde o começo dos anos 1960 em Salvador, Bahia. Os 5 baianos se lançam em São Paulo e Rio de Janeiro no mesmo momento, com o espetáculo teatral “Arena Canta Bahia”, dirigido por Augusto Boal. A partir de então, cada um dos músicos passa a produzir trabalhos solo e a conhecer sucessos diferenciados. Em 1968, ao lado de outros músicos, com exceção de Bethânia, todos participam do álbum-evento *Tropicália ou Panis et Circenses*, que deu origem ao assim chamado movimento tropicalista, depois do qual a música popular brasileira nunca mais foi a mesma. Com o tropicalismo, a canção brasileira atinge sua autonomia formal e passa a operar um livre trânsito entre as tradições locais brasileiras e as modas e influências internacionais (Favaretto, 2000).

² Como dizia o slogan lançado no 4º centenário de São Paulo, em 1954.

problemas e de seus habitantes. Para isso, inventa o projeto estético de uma “descanção”, uma canção que “contradiga” a paisagem sonora estabelecida, se valendo de diversos recursos: experimentos sonoros, sobreposição de citações musicais e literárias, mescla de referências populares e eruditas, metalinguagem, cantigas de roda, declamações teatrais, serialismo, jogos entre som e ruído, timbres eletrônicos e tradicionais, tudo em benefício da construção de formas musicais de sarcasmo e ironia.

Em termos estéticos, esse primeiro disco de Tom Zé afina-se com o espírito de invenção do movimento tropicalista, que fez da música, do teatro, do cinema e das artes plásticas uma forma nada óbvia de reinventar a política e o imaginário brasileiro. Em música, o tropicalismo opera a mistura da Bossa Nova e dos ritmos tradicionais brasileiros com o *pop* internacional das guitarras; incorpora linguagens da literatura e do cinema em *happenings* que desconstróem hierarquias e a delimitação dos campos institucionais das artes. Ao misturar diferentes signos artísticos em montagens alegóricas disparatadas e absurdas, o tropicalismo afirma as contradições culturais como índice da modernidade não apenas brasileira, mas latino-americana. Assim, atualiza a idéia de que o arcaico e o moderno formam, entre nós, uma dualidade integrada e problemática, mas com força de emblema em toda a América Latina, pois a hibridação é e foi, desde sempre, nosso processo cultural constitutivo.³

No contexto da ditadura militar brasileira, a mistura tropicalista apareceu como uma explosão colorida que desconstruiu esquematismos entre esquerda e direita, sobretudo no campo da arte, e contribuiu, assim, para cifrar a indeterminação histórica daquele momento. Em música, isso significou a abertura da forma canção e a exigência de uma nova audição para decifrá-la, audição em que a inteligência é convocada a uma atitude de participação constante, de forma a impossibilitar a apropriação ideológica automática ou o consumo puramente festivo. Nesse espírito, mas com suas referências próprias, Tom Zé compõe jogando com formas de humor, com a construção de oxímoros (figuras paradoxais), com a dissonância musical gerada pela sobreposição de ostinatos (espécie de refrão rítmico com função melódica ou contrapontística) e timbres em funções inusuais. O resultado é uma canção “estranha”, feita de modo a quebrar expectativas e perturbar o “acordo tácito” entre produção e recepção, isto é, negando e ironizando o senso-comum musical das rádios, das gravadoras, dos ouvintes, enfim, dos principais agentes do sistema comercial da canção. Para utilizarmos a expressão de José Miguel Wisnik (2004), na dialética entre as pulsões vivas da cultura e as formas reificadas do mercado, o projeto estético de Tom Zé e do tropicalismo em geral, tratou de bombardear o “máximo divisor comum” da canção de então. Ou seja:

“Ao *máximo divisor comum* que baseia a divisão da sociedade de classes, a divisão entre capital e trabalho, a divisão entre força de trabalho e propriedade dos meios de produção, a música popular contrapõe o *mínimo múltiplo comum* da rede de seus recados (pulsões, ritmos, entoações, melodias-harmonias, imagens verbais, símbolos poéticos) abertos num leque de múltiplas formas (xaxado, baião, rock, samba, discoteque, chorinho etc. etc. etc.). *Trata-se de recuperar permanentemente esse mínimo múltiplo comum como uma força que luta contra o máximo divisor comum.* Para que essa luta se sustente como uma tensão, e não se transforme em pura ideologia (que apresentasse afinal a sociedade de classes e a música popular como representantes de um interesse comum), é preciso que ela esteja investida da vitalidade ‘natural’ dos seus usos populares, ou, então, que seja reconstruída e transfigurada continuamente pelos poetas-músicos conscientes do complexo de forças e linguagens que ela encerra” (Wisnik, 2004, p. 186. Destaques nossos).

³ No Brasil, esse pensamento remonta ao modernismo dos anos 1920-30, sobretudo à antropofagia de Oswald de Andrade, que propunha a devoração e incorporação do estrangeiro como processo constitutivo das linguagens artístico-culturais. Sobre o tema e como ele foi retomado na música tropicalista, cf. Favaretto, 2000.

O Tropicalismo foi, talvez, o movimento de máxima consciência dessas questões no Brasil. Tom Zé as mantém tesas até hoje em sua estética. Performance de um *ethos* jovem questionador, culto e inventivo, sua canção é composta, segundo ele mesmo, como “imprensa cantada”, experimentações estéticas cantadas e rítmicas em torno de temas na ordem do dia (Zé, 2003). Ainda que sem o acabamento musical dos últimos trabalhos, essa forma de canção já estava configurada em 1968. Graças a ela, Zé pôde narrar a modernidade como contradição potente e legar, à música brasileira, um imaginário de juventude crítico, sério e muito bem humorado. Por tirar proveito das grandes mídias na manufatura experimental de canções, Tom Zé decantou uma experiência urbana singular: gerou formas musicais de apropriação da cidade como espaço modernista, inclusivo, cosmopolita e potencialmente emancipador.

No caso do disco inicial *Tom Zé, Em Liquidação* (1968), há uma hesitação entre um projeto próprio e o do tropicalismo, que corresponde às ambivalências formais das canções, cujo aspecto muitas vezes paradoxal confere a tônica modernista ao disco. Afinal, tratava-se de um jovem compositor interiorano, baiano, recém-mudado para cidade-capital-metrópole que mais crescia no Brasil, migrante entre dois mundos que raramente conversavam: o da academia e da música popular comercial mais inventiva e irrequieta que já se formara no país de então.⁴

A densidade da metrópole lhe ofereceu novidades sem fim, contradições e iconografias inusitadas, inclusive aspirando a exemplo e orgulho nacional. Com canções paródicas, irônicas e sarcásticas, o autor prometia no “P.S.” do texto assinado no encarte da contracapa: “a sociedade vai ter uma dor de barriga moral”. Com efeito, o LP lança fogo contra a moral paulistana vigente, entre o conservadorismo católico provinciano e o *ethos* financista que até hoje lhe rende a pecha de ser a cidade onde mais se trabalha e ganha dinheiro no Brasil. Ademais, a pesquisa fora feita em campo e o disco tem, no seu conjunto, um aspecto de crônica tirada das ruas de São Paulo. Por um lado, disseca, iconiza e satiriza o industrial, o bom rapaz, a ética do trabalho, a moral financista em ascensão (“ficar rico” e “juntar muito dólar” como sinônimos de “glória” e “boas maneiras” são valores ironizados em 8 das 13 canções do LP); parodia a fala de madames *nouveaux richés* e as regras de “etiqueta” da família de espírito provinciano que, bovarista, quer assumir um novo *way of life*, fazer seu *up to date* e ser mais cosmopolita. A composição do disco é complexa e irônica, alternando citações paródicas, ruídos e cantos onomatopaicos na abertura de cada faixa ou no espaço entre elas. Isso confere ao conjunto um aspecto de colagem sonora, cuja costura vai sendo feita pelas variações de andamento e pela combinação de ritmos. Segundo Carlos Rennó (2000), os arranjos do LP “desempenham um papel fundamental no encontro entre música popular e erudita”. Criados por Damiano Cozzela e Sandino Hohagen, maestros do grupo Música Nova, combinam “elementos díspares – do folclore ao rock – num trabalho ao mesmo tempo antenado com a vanguarda e enraizado na tradição”. As instrumentações são incomuns na música popular, sobretudo pela predominância do teclado cafona com farta presença de sopros. Um arsenal de ruídos é aleatoriamente acionado: sinos, buzinas, despertadores, fanfarras. “Incorporam-se cacôs, acasos, erros, além de narrações, conversas e discursos, sem contar vocais onomatopaicos. Resultado: cada faixa se torna um acontecimento sonoro-musical” (Rennó, 2000).

⁴ “Esse disco é uma crônica do meu contato com a civilização. Em 67, eu havia decidido abandonar a carga da música popular, quando Guilherme Araújo (empresário dos tropicalistas) resolveu me aceitar como artista de música popular. Em 68, vim parar em São Paulo, na pensão de seu Freitas, que também era de Irará (BA). Mas eu não tinha músicas, não tinha o que gravar. Comecei a compor e ia mostrando para Caetano e Gil. Gosto do instrumental do disco, com aquela coisa canhestro do órgão que tapa o resto. Os grupos que participam do disco, Os Versáteis e Os Brazões, eram da Rozenblit, à base de jovem guarda. O rapaz da banda tocava órgão, eu não quis criar problema. Para mim tudo era novo, eu vinha da música erudita. Minha música já tinha tanta estranheza na forma...” Folha de São Paulo, 30/08/2000.

A montagem não é óbvia, porém vai se fazendo explicar e assimilar durante a audição, mediante a participação ativa do ouvinte em um trabalho de decodificação sinestésico (tátil, visual) e conceitual. Instrumentos se afinam ou seria isso uma *ouverture*, como música aleatória? É assim que começa, por exemplo, “Catecismo, Creme dental e Eu”, que já no título junta coisas que, em princípio, deveriam estar separadas, posto serem de ordens muito diferentes. Contudo, algo as une. O que será? No meio dos ruídos misteriosos, vem surgindo uma voz melancólica, que junto a uma gaita e a um leve teclado, recita lentamente uma confissão: “vou morrer/ nos braços da Asa Branca/ no lampejo do trovão/ de um lado, ladainha/ sem soluço e solução”. De repente, a voz fica viva e, uma escala descendente no teclado, qual timbre de violinos, abre um novo andamento. O ouvinte então certamente pergunta-se: inicia-se uma nova canção ou está-se diante de um novo momento da canção anterior? A dúvida persiste com a audição, levando a atenção dos ouvidos a achar o fio que une os fragmentos. “Nasci no dia do medo/ na hora de ter coragem/ fui lançado no degredo/ diplomado em malandragem”. Na passagem do 2º ao 3º verso, o andamento acelera, chama batuques discretos, recebe uma bateria de jazz; entram violinos que comentam tudo e um teclado vem marcando o pulso lá trás, como um baixo, em timbre e arranjo de órgão de igreja – o que vai garantindo ao percurso da música um clima sacro, sacrílego, passadista e cafona. O andamento ainda varia mais cinco vezes na canção, em todas, deixando o ouvinte novamente confuso a respeito do término ou continuação da audição. Na mesma linha, a letra metaforiza, embaralha e altera significações tradicionais e as (com)põem em choque com as novidades, forçando uma imagem alegorizada de um Brasil autoritário, dogmático na missa e hipócrita no sermão, ditatorial na política e deslumbrado com a industrialização e com o consumo. No ar, uma metonímia: deslumbrado porque autoritário? Ou será o contrário? O ouvido tem de reaprender a ouvir e a significar: “Bendito Fruto em vosso dente/ Catecismo de fuzil/ E creme dental em toda a frente/ Pois um anjo do cinema já revelou/ Que o futuro da família brasileira/ Será um hálito puro/ ah!”

Já “São São Paulo” é a canção mais conhecida desse disco de Tom Zé, uma vez que foi a ganhadora do IV Festival da Canção da TV Record (1968). A música representa uma síntese da experiência estética da cidade operada por Tom Zé. Sendo toda paroxística, a um tempo, crítica e exaltação da condição urbana na metrópole, a canção apresenta sucessivas imagens sonoras de estranhamento e de pertencimento à cidade, ora de vivências pessoais, ora de uma experiência coletiva:

“São, São Paulo quanta dor/ São, São Paulo meu amor/ São oito milhões de habitantes/
De todo canto e nação/ Que se agridem cortesmente/ Morrendo a todo vapor/ E amando
com todo ódio/ Se odeiam com todo amor/ São oito milhões de habitantes /Aglomerada
solidão/ Por mil chaminés e carros/ Gaseados a prestação/ Porém, com todo defeito/ Te
carrego no meu peito/ São São Paulo quanta dor/ São, São Paulo meu amor Salvai-nos
por caridade/ Pecadoras invadiram/ Todo centro da cidade/ Armadas de ruge e batom/
Dando vivas ao bom humor/ Num atentado contra o pudor/ A família protegida/ O
palavrão reprimido/ Um pregador que condena/ Uma bomba uma por quinzena/ Porém
com todo defeito/ Te carrego no meu peito/ São, São Paulo quanta dor/ São, São Paulo
meu amor/ Santo Antonio foi demitido/ E os Ministros de cupido/ Armados da
eletrônica/ Casam pela TV/ Crescem flores de concreto/ Céu aberto ninguém vê/ Em
Brasília é veraneio/ No Rio é banho de mar/ O país todo de férias/ E aqui é só trabalhar/
Porém com todo defeito/ Te carrego no meu peito/ São, São Paulo quanta dor/ São, São
Paulo meu amor!”

Na apresentação vitoriosa no Festival da Record, Tom Zé cantou vestindo-se de modo eclético (camisa estampada de um jeito, um lenço no pescoço fazendo às vezes de gravata

mas em outra estampa, um colete de couro, um terno de linho entremeado por colares e correntes de todo tipo) e fazia-se acompanhar por um grupo de jovens vestidos com fantasias quase carnavalescas de alguns tipos sociais referidos aos estereótipos do hibridismo cultural da cidade: a melindrosa, o bandeirante, o chinês, o almofadinha, o caipira.⁵

Alguns procedimentos e imagens desse cantar remetiam à *Paulicéia Desvairada* de Mário de Andrade, ao senso paroxístico que o poeta paulistano captou justamente na transformação do burgo cafeeiro em metrópole industrial que, tentacular, espriava-se rumo aos subúrbios operários. Em “Paisagem nº4”, por exemplo, de 1921, a modernidade trazida com os movimentos frenéticos dos automóveis contrasta com o estalo das carroças e o patriotismo paulistano, ainda envolto na “aura” de nobreza associada ao café: “Os caminhões rodando, as carroças rodando/ Rápidas as ruas se desenrolando/ Rumor surdo e rouco, estrépitos, estalidos.../ E o largo coro de ouro das sacas de café!... /(...)Oh! este orgulho máximo de ser paulistanamente!!!” (Andrade, 1997, p.102). De um lado o elogio do movimento e da mudança ecoando nas aliterações e rimas que desenham uma imagem melódica do fluxo de automóveis (“Rumor surdo e rouco, estrépitos, estalidos”), de outro, o apego ao orgulho e aos sinais de distinção (Oh! Este orgulho máximo de ser paulistanamente!!!). Retomando essa voz ambivalente de Mário de Andrade, Tom Zé atualizou em “São São Paulo” a expressão de uma percepção da vida urbana própria da modernidade, percepção segundo a qual,

“Ser moderno é viver uma vida de paradoxo e contradição. É sentir-se fortalecido pelas imensas organizações burocráticas que detêm o poder de controlar e frequentemente destruir comunidades, valores, vidas; e ainda sentir-se compelido a enfrentar essas forças, a lutar para mudar o seu mundo transformando-o em nosso mundo. É ser ao mesmo tempo revolucionário e conservador: aberto a novas possibilidades de experiência e aventura, aterrorizado pelo abismo niilista ao qual tantas aventuras modernas conduzem, na expectativa de criar e conservar algo real, ainda quando tudo em volta se desfaz” (Berman, 1995, p.13-14).

Uma estratégia fundamental de Mário de Andrade e de Tom Zé é forjar uma poética capaz de provocar o leitor/ouvinte, trazendo incongruências, nonsense e choques para o primeiro plano, pondo-se, assim, em linha com a tradição de poesia moderna de Charles Baudelaire, cujo “endiabramento” visava extrair lirismo do fim da própria experiência da poesia lírica. “Se amando com todo ódio/ Se odeiam com todo amor”: a letra de “São São Paulo” arma sentenças-oxímoro que o andamento musical ora valsado, ora frenético amplifica, trazendo a própria música e seus elementos de linguagem como elementos fundamentais para transpor em narrativa essa experiência cambiante da cidade. Ao pôr em choque instrumentos modernos e antigos, timbres da moda ao lado de timbres cafonas, arranjo inovador na mistura, mas conservador na aparência, em um embaralhamento intencional da audição, torna a canção menos óbvia e imediata. Entre lugares-comuns (multidão e solidão; utilitarismo e fé; licenciosidade e moralismo) e a exploração de novos contrastes (pondo-os em estado de choque, como oxímoros), Tom Zé compôs e encenou com base em achados que lhe tornaram característicos: o sarcasmo e seus mecanismos de distanciamento crítico. A performance, porém, transforma a dureza crítica em gestos de sentido oposto, em gracejos que operam uma aproximação pelo riso, em inesperadas pilhérias e mudanças de dinâmica na

⁵ Na análise do historiador Marcos Napolitano: “num certo sentido estas fantasias remetiam ao contexto dos anos 1920, quando o movimento modernista demarcou uma tradição cultural da cidade. Se a letra de Tom Zé falava a partir de um olhar contemporâneo sobre a metrópole, a performance do grupo que o acompanhava remetia a personagens simbólicos da identidade cultural paulista e paulistana, tal como cristalizados pela ‘moderna tradição’ das primeiras décadas do século XX” (Napolitano, 2005, p.512).

entoação da canção. A união desses contrários atua no sentido de forçar a desconstrução da expectativa do ouvinte por uma música “bem comportada” e melódica. No caso de “São São Paulo”, a canção veio cumprir o papel de celebração narcísica dos paulistanos (de nascimento ou moradia) a sua cidade, cujo resultado, mais lírico-festivo do que ácido, garantiu a popularidade junto ao público de TV e a vitória no festival.

Se do ponto de vista poético Tom Zé retomou certos fios do modernismo de Mário de Andrade, do ponto de vista musical inaugurou na “rede de recados” da canção popular uma linhagem de composições dissonantes sobre as ambivalências da modernização paulicéia, com acento sobre a mistura de culturas, populações e a ironia brincalhona a respeito da tônica trabalhista e financista da vida frenética na metrópole.

2. PERIFERIA E RAP: A CANÇÃO MÍNIMA DO RACIONAIS MC’S

O Racionais MC’s, por sua vez, forma-se em outra experiência urbana, num tempo e num espaço em que a vivência e o imaginário da periferia vêm se tornando onipresentes: São Paulo, anos 1990. Seu rap conferiu voz e gesto a uma face inédita da periferia da metrópole neoliberal, decantando com densidade épica o negro drama de jovens frequentemente estereotipados ou abstraídos em estatísticas de violência pela mídia. Alcança algo inédito: narrar a morte e a violência hiperbólica presente nas periferias metropolitanas sem reduzi-las a meras descrições coisificantes. Ao reduzir os elementos da canção à poesia da prosódia da fala e ao ritmo das batidas eletrônicas, esse rap forja uma dicção de navalha, agressiva, seca e direta, capaz de traduzir e configurar esteticamente a regressão das imensas possibilidades humanas ao constante dualismo entre a “vida loka” do crime e as formas de vida pobre, com maior ou menor dignidade. Ao explorar os desejos e as oscilações de ponto de vista do jovem, negro, pobre e “periférico” na figura do narrador, o rap mimetiza e elabora a instabilidade objetiva das oportunidades que lhe são oferecidas por uma modernidade explicitamente excludente. Ao falar de uma ordem social em que não se sustentam mais promessas de realização e emancipação, também a experiência da cidade aparece regredida a guetos justapostos, já sem o vislumbre da experiência coletiva de uma dimensão política pública (no sentido de *Pólis*). Ao cantar esses problemas, no entanto, o rap cria um mundo comum de referências e valores, uma “frátria de manos pretos” (Kehl, 2000) cujo sentido auto-afirmativo não se enclausura, mas perpassa e atinge toda sociedade (Garcia, 2004). A ênfase crítica no problema do racismo e da segregação sócio-espacial é configurada em uma música feita de colagens entre ritmos tradicionais e “sobras” ou fragmentos de outras músicas (*scratches* de *black music*, nacional e estrangeira), como que a procura de elementos “marginais” ou periféricos no próprio universo musical; na incorporação ostensiva de gírias e de sons de rua (tiroteios, cirenes, latidos etc.), instaurando-as como linguagens potentes; na temática voltada inteiramente para conflitos urbanos vividos por personagens-tipo e para a reflexão sobre o próprio fazer musical. Nesse compasso e com essa linguagem, o rap do Racionais atinge um plano maior de significação e conecta-se com uma experiência urbana global. Embora profundamente enraizados em histórias e personagens das periferias paulistas, aponta para a percepção de que “periferia é periferia, em qualquer lugar”, de forma a convocar todos os “irmãos de hip hop” para um pensamento estético comum.

O rap é uma canção “reduzida”, em que o aspecto melódico é “regredido” à dinâmica e instabilidade fônicas do discurso falado. Essa característica tem a ver com a “função” ou com o “projeto” narrativo decantado na forma rap: uma vontade de organizar e de comunicar uma carga de informação e de sentido muito grande. Para poder fazê-lo e chamar a atenção para a fala, os elementos musicais tornam-se minimizados: a melodia praticamente é expulsa da música ou cola-se na prosódia do dialeto; os saltos passionais e as estruturas reiterativas da canção temática ficam em segundo plano, tornando-se recessivos, e a figurativização assume a dianteira. De dentro da voz que canta, a voz que fala pode então tomar a cena (cf. Tatit,

2002). Juntos, todos esses elementos codificam uma experiência urbana contemporânea e a sintetizam em uma nova estética, uma nova experiência social. O rap é a voz impositiva, agressiva e combativa “dos jovens oprimidos”, situada na antípoda de certa tradição de samba dos anos 1950 que pedia “licença” para o morro cantar. Sem meias palavras, o rap do Racionais fala da periferia porque quer “sabotar seu raciocínio” (na canção “Capítulo 4, Versículo 3”, 1997), seja você negro, morador da favela - da cidade clandestina às margens da lei -, seja você branco, dos bairros bem edificadas da cidade legal – que consta nos mapas e dispõe dos serviços públicos básicos. E profetiza: “a fúria negra ressuscita outra vez/ Racionais Capítulo 4, Versículo 3!”.

Porém, ao contrário do que muitas vezes se diz a respeito do Racionais, o duplo efeito agressivo e crítico de suas músicas não decorre meramente do conteúdo de denúncia da situação bárbara em que a população das periferias vive, sobretudo jovens negros. A mera denúncia poderia ser objeto para uma reportagem jornalística ou para um livro-documentário e, assim, converter-se exatamente no motivo para dispensar a composição ou a escuta da música. Os achados e a qualidade maior do rap do Racionais é a correspondência estrutural entre forma musical e matéria cantada, isto é, a qualidade estética do grito ético que sentenciam e, portanto, a eficácia técnica que sua música assume para narrar vivências-limite.⁶ Não é, portanto, por acaso que os elementos musicais encontram-se (para falar como Adorno, 1980) “regredidos” a um grão mínimo: ritmo e poesia.

Considere-se o exemplo da narrativa épica de “Homem na Estrada” (*Raio-X do Brasil*. Zimbabwe Records, 1993). A canção é cantada sobre o *sample* da levada suingada, de dois acordes (no baixo e na guitarra), da primeira parte de “Ela Partiu”, canção da “fase racional” de Tim Maia. Começa a contar a história de um homem num enquadramento épico: “Um homem na estrada/ Recomeça sua vida/ Sua finalidade: a sua liberdade/ Que foi perdida, subtraída”. Muitas histórias tradicionais terminam e começam assim, arrematando ou introduzindo aventuras de heróis memoráveis. A voz, então, revela uma face de “vilão” que torna mais complexa a apresentação do suposto herói: “quer provar a si mesmo/ que realmente mudou/ Que se recuperou/ E quer viver em paz/ Não olhar para trás/ Dizer ao crime: nunca mais!” Com a narrativa, descobre-se que esse homem passou parte da infância na FEBEM, que é ex-presidiário, que vive num lugar quase indizível, “Equilibrado num barranco/ Um cômodo mal acabado e sujo/ Porém, seu único lar/ Seu bem e seu refúgio”.

Na medida em que a descrição adentra na paisagem, “Esgoto no quintal/ Por cima ou por baixo/ Se chover será fatal”, o narrador recuado na fala em terceira pessoa presentifica-se e começa a caminhar na favela. Passa à primeira pessoa e prossegue num ponto de vista agora interno à cena. O procedimento desconcerta o ouvinte, o faz se perguntar se este que agora fala era o mesmo homem que antes caminhava, provocando assim sua percepção e o induzindo a redobrar a atenção na escuta: “Um pedaço do inferno/ Aqui é onde eu estou/ Até o IBGE passou aqui e nunca mais voltou/ Numerou os barracos/ Fez uma pá de perguntas/ Logo depois esqueceram/ Filhos da puta!”

Por colagens e mudanças abruptas, as imagens se superpõem, alternam e adensam, carregando a atmosfera musical e narrativa: o homem caminha, cruza vizinhos, ruelas, percebe um buchicho. Passa por uma garota estuprada, desfigurada por pancadas e morta a facadas, fato que lhe retira uma longa reflexão. Pensa nas chagas do corpo estendido:

⁶ Esta idéia foi desenvolvida por Walter Garcia (2004) e refere-se à seguinte análise de Benjamin: “Antes, pois, de perguntar como uma obra literária se situa no tocante às relações de produção da época, gostaria de perguntar: como ela se situa dentro dessas relações? Essa pergunta visa imediatamente a função exercida pela obra no interior das relações literárias de produção de uma época. Em outras palavras, ela visa de modo imediato a técnica literária das obras. (...) Seu trabalho não visa nunca a fabricação exclusiva de produtos, mas sempre, ao mesmo tempo, a dos meios de produção. Em outras palavras: seus produtos, lado a lado com seu caráter de obras, devem ter antes de mais nada uma função organizadora” (Benjamin, 1996, pp. 122 e 131).

“Deviam estar com muita raiva”. O corpo está semi “Coberto com lençol/ Ressecado pelo sol, jogado/ O IML estava só dez horas atrasado”. Depois, parece passar pelo mesmo local uma segunda vez, pois indica que “deu meia-noite” e “ainda” nada mudou. Se debate em problemas que revelam que não está só: “Sim, ganhar dinheiro, ficar rico/ Enfim, quero que meu filho nem se lembre daqui”. E porque não está só, agora está com insônia e se depara com seu destino, com sua história. A primeira pessoa recua da posição de “eu lírico” e volta à cena o narrador distanciado: “O que fazer para sair dessa situação/ Desempregado então/ Com má reputação/ Viveu na detenção/ Ninguém confia não/ E a vida desse homem para sempre foi danificada”.

Dia seguinte, entre cenas horríveis que se repetem, “Crianças, gatos, cachorros/ Disputam palmo a palmo/ Seu café da manhã na lateral da feira”, o homem reflete consigo sobre “um mano” seu, que “Abastecendo a playboysada da farinha” acabou “*superstar* do notícias populares”, rico, de *rolex*, mas fuzilado na porta da escola. Sem saber por onde ir, sabe que não que morrer “Num necrotério qualquer, um indigente/ Sem nome e sem nada”. Mas, então, acontecem assaltos na redondeza e, por conta de seus antecedentes, as suspeitas recaem em suas costas. Sem desconfiar, o homem se recolhe para dormir em seu barraco. Acorda assustado, com cachorros latindo, viaturas chegando. Com arma na mão, deduz que a polícia veio para matar. Como se safar? “A Justiça Criminal é implacável/ Tiram sua liberdade, família e moral/ Mesmo longe do sistema carcerário, te chamarão para sempre de ex-presidiário/ Marginal”. Aprendeu na prisão a fazer sua própria segurança e a não confiar em polícia: “Raça do caralho! (...) Se eles me pegam/ Meu filho fica sem ninguém/ e o que eles querem/ Mais um ‘pretinho na febem’.” Ouve-se tiros. O desfecho é trágico e a canção se fecha com uma notícia de jornal, arrematando tudo numa ironia densa - acabamento que reforça o sentido épico da crônica cantada:

“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”.

A performance centrada na recapitulação do sentido de uma vida pela voz do narrador torna o ouvinte contemporâneo aos momentos e instantes culminantes de algo paradoxal: uma vida cujo valor aparece como descartável à sociedade, mas cujo valor profundo e dramático é fixado em lirismo único e insubstituível. Ao unir esses dois aspectos antagônicos mas profundamente reveladores da experiência contemporânea da modernidade, este rap consegue falar mais sobre a periferia do que qualquer descrição factual, científica ou “objetiva”, uma vez que “a” periferia não existe. A realidade é formada por periferias no plural, com a vasta diversidade de histórias, de geografias, de vivências e de vidas que as povoam, pluralidade impossível de se narrar por descrições que homogeneízam diferenças em referentes abstratos e nivelados numericamente (como índices de pesquisas estatísticas ou mesmo notícias de jornal). Para que se tornem narráveis e façam falar uma experiência, tornando-se voz com poder exemplar e revelador de um sentido coletivo sobre a periferia, a forma narrativa precisa particularizar-se e ganhar a necessidade da vida de personagens em formação e em conflito com seu próprio destino. É nesse compasso que o Racionais atualiza a forma canção em sua composição mínima, sem melodia, mas centrada no poder performático e narrativo da voz que fala, organizando uma experiência estética de grande alcance.

3. FORMA CANÇÃO, PROCESSO SOCIAL E PERFORMANCE

Compreender os modos específicos pelos quais a forma estética se estrutura é, por assim dizer, descobrir como sua matéria tensiva, narrativa e discursiva “exige” uma *forma* para dar-

se a conhecer. Por um lado, isso implica perceber a relação entre matéria e forma em sua historicidade, em relação à cultura e à sociedade de seu tempo. Por outro lado, na medida em que a decantação ou sedimentação das matérias em formas tem também uma história de longa duração, pode-se considerar a história dos estilos e gêneros mais ou menos estáveis dentro dos quais as formas se definem.

Morin diagnostica que, na escala de massa, as forças integradoras se tornam sempre mais fortes do que as desintegradoras: “o iê-iê-iê é a aclimatização, a aculturação da força originalmente selvagem do rock” (Morin, 1973, p. 154), pois sua corrosão concentrou-se mais na dimensão verbal do que musical da canção, a qual corresponde apenas “a subida à superfície” de “pulsões telúricas, corporais, sociais que vão se tornando linguagem” (Wisnik, 2004, p. 170). Porém, quando isso ocorre, as pulsões da sociedade de massas atualizam a necessidade do surgimento de novas formas *outsiders e selvagens*, que cumpram exatamente o papel de contestação da música bem estabelecida e instalam novas escutas, novos signos e significações na sociedade (como foi o caso do Punk, do Hard-Core e do Rap, cada qual, a seu tempo).⁷

Hoje o fôlego crítico do rap e do tropicalismo estão muito mais curtos, dado o processo de massificação que sofreram, desdobrando-se em estilos e fórmulas de mercado. Os dois cancionistas aqui considerados ainda resistem, reinventando constantemente a manufatura específica de sua música e, com isso, atualizando seu sentido maior. Tom Zé gostaria de ser sucesso de massa, mas a estética de sua descanção não o permite; o Racionais conhece sucesso massivo desde 1997, mas impõe um freio ético a sua assimilação pelas mídias dominantes, insistindo em se divulgar apenas pelas “bordas do sistema”. Por diferentes meios, ambos expressam e falam ao imaginário jovem contemporâneo, fazendo diferentes juventudes se tornarem o público que os sustentam. Ao tornarem tenso o jogo entre fórmulas e formas musicais, expõem um aparente óbvio da cultura:

“O grande sistema industrial-comercial contribui para a constituição de uma classe de idade adolescente em reação contra a sociedade adulta, mas ao mesmo tempo, ele integra esta classe de idade na ordem geral da sociedade. Tende a destruir as fontes selvagens da arte musical, ao mesmo tempo em que tende a captá-las, a fim de explorá-las. (...) Submetido a uma necessidade de renovação constante, ele tende, naturalmente, a apelar para todas as fontes de renovação, portanto, para as fontes de criação originais. Em certo sentido, o caráter particular no mercado da canção, que pode ser rapidamente saturado e desgastado, apela não só para o artifício, mas também, para arte” (Morin, 1973, p.155).

As formas artísticas e as formas culturais em geral (“depravadas” ou não, como ajuíza Adorno, 1980) funcionam como fonte *legitimada socialmente* de modelos de comportamentos, de repertórios de atitudes, de gestos, de vocabulário, de vestimenta, enfim, de códigos de linguagem capazes de diferenciar grupos e afirmar suas identidades no conjunto maior da sociedade. As linguagens artísticas e especialmente a canção veiculada pelos vários circuitos das mídias são modelos de *performances*, isto é, de atitudes que vinculam um modo de subjetivação a uma dada inserção social. Nas palavras Paul Zumthor,

⁷ “O neofolclore, como o rock transmutado em twist, depois em ê-iê-iê, está integrado em sua genialidade musical, circunscrito e amordaçado pelo grande sistema industrial-comercial. Isto significa que uma outra força marginal, rebelde se manifestará novamente” (Morin, 1973, pp. 154-155). Em outros termos, Morin reporta-se à teoria da informação e redundância na comunicação de massas elaborada no final década de 1950 por Abraham Moles (reportada no Brasil por Augusto de Campos na clássica reunião de ensaios *Balanço da Bossa*, de 1968), difundida por Umberto Eco no famoso estudo *Apocalípticos e Integrados* (da década de 1970), mas também reapropriada por Jaques Attali em *Bruits: essai sur la économie politique de la musique*, de 1977.

“Como o faz a voz, o gesto projeta o corpo no espaço da performance (...). A palavra pronunciada não existe em um contexto puramente verbal: ela participa necessariamente de um processo geral, operando numa situação existencial que ela altera de alguma forma e cuja tonalidade engaja os corpos dos participantes. (...) De onde um desdobramento: este discurso ao mesmo tempo se faz narrativa e, pelo som da voz e o movimento do corpo, comentário dessa narrativa: narração e glosa” (Zumthor, 2001, pp. 147-148).

Assim, ainda que as diferentes formas de canção surjam de modo mais ou menos “selvagem” ou questionador em relação à moral de sensações dominante, sua instituição imaginária como um valor da cultura lhe confere a possibilidade de aceitação e, portanto, de reconhecimento e de legitimação. É isso que, fundamentalmente desde o século XX, conecta juventude e canção. É por isso também que a sociologia da cultura, especialmente a sociologia da juventude tem tanto a aprender com as pesquisas da musicologia e da estética. Trabalhando juntas, quem sabe, novas significâncias da cultura poderão ganhar voz, alargando, assim, o campo de experiências de nosso tempo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T.W. “O Fetichismo na música e a regressão da audição”. In: *Adorno, Benjamin, Habermas e Horkheimer: Textos Escolhidos. Os Pensadores*. São Paulo, Abril Cultural, 1980.
- ANDRADE, M. “Paulicéia desvairada”. In: *Poesias Completas*. São Paulo: Edições Itatiaia, 1997.
- BENJAMIN, Walter. “O autor como produtor”. In: *Obras Escolhidas I – Magia e Técnica, arte e política*. São Paulo, Brasiliense, 1996.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é Sólido Desmancha no Ar: a aventura da modernidade*. São Paulo, Cia das Letras, 1995.
- FAVARETTO, C. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 3ª edição, 2000.
- GARCIA, W. “Ouvindo Racionais MC’s”. *TERESA, Literatura e Canção - Revista de Literatura Brasileira*, Nº 4/5: 167-180. São Paulo, USP/Editora 34, 2004.
- KEHL, M.R. “A Frátria Órfã”. In: *A Função Fraternal*. São Paulo, Relume Dumará, 2000.
- MORIN, E. “Não se conhece a canção” In: *Linguagem da cultura de massas*. Petrópolis, Vozes, 1973.
- NAPOLITANO, M. “O Olhar tropicalista sobre a cidade de São Paulo”. *Varia História*, Belo Horizonte, v. 21, n. 34, p.504-520. 2005.
- RENNÓ, C. “Parque industrial ou satyricon de Tom Zé”. *Tom Zé, Grande Liquidação* (Encarte do cd de relançamento do LP original de 1968). Sony Music, 2000.
- WISNIK, J.M. “O Minuto e o Milênio ou Por favor, Professor, Uma Década de Cada Vez”. In: *Sem Receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.
- ZÉ, T. *Tropicalista: lenta luta*. São Paulo: Publifolha, 2003.
- ZUMTHOR, P. “A poesia e o corpo”. In: *Escritura e Nomadismo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

Discografia

Tom Zé, Em Liquidação. Rozemblit, 1968; Sony Music, 2000.

Racionais MC's. Sobrevivendo no Inferno. Zâmbia/Cosa Nostra, 1997.

Raio-X do Brasil. Zimbabwe Records, 1993.