

**Liv Sovik\***

## **“O Haiti é aqui/O Haiti não é aqui”: música popular, dependência cultural e identidade brasileira na polêmica Schwarz-Silviano**

*Quando você for convidado para subir no adro da Fundação Casa Jorge Amado  
pra ver do alto a fila de soldados, quase todos pretos  
dando porrada na nuca de malandros pretos  
de ladrões mulatos  
e outros quase brancos  
tratados como pretos  
só para mostrar aos outros quase pretos  
(e são quase todos pretos)  
e aos quase brancos pobres como pretos  
como é que pretos, pobres e mulatos  
e quase brancos, quase pretos de tão pobres são tratados.  
E não importa se os olhos do mundo inteiro possam estar por um momento voltados para o largo  
onde os escravos eram castigados.  
E hoje um batuque, um batuque com a pureza de meninos uniformizados  
de escola secundária em dia de parada  
e a grandeza épica de um povo em formação,  
nos atrai, nos deslumbra e estimula.  
Não importa nada:  
nem o traço do sobrado, nem a lente do Fantástico,  
nem o disco de Paul Simon.  
Ninguém,  
ninguém é cidadão.  
Se você for ver a festa do Pelô  
e se você não for  
pense no Haiti  
reze pelo Haiti.  
O Haiti é aqui  
o Haiti não é aqui.*

“Haiti”, CD Tropicália 2, 1993  
Música: Gilberto Gil  
Letra: Caetano Veloso

QUANDO, NO SHOW *Noites do Norte*, Caetano Veloso canta os versos do nosso título, ele aponta para o chão com os dedos indicadores: “O Haiti é aqui” e depois aponta os mesmos dedos para o alto, em gesto típico de dança do carnaval, “O Haiti não é aqui”. As alternativas de um Brasil violento, racista e miserável e um Brasil da percussão, de corpos orgulhosos e da alegria carnavalesca se apresentam como comentários um sobre o outro. Eis um dilema atual, recorrente, histórico, permanente da identidade brasileira: como entender a coexistência de injustiça e felicidade no mesmo lugar social? Vem acompanhado de outra questão: qual é o lugar do Brasil no mundo?

Conforme “Haiti”, não importam as câmeras de televisão do *Fantástico*, programa dominical de notícias, nem a fama internacional do Olodum, bloco afro que gravou um disco com Paul Simon e cujo batuque é identificado com o Pelourinho, lugar da repressão policial e da festa em “Haiti”. O olhar externo não é eficaz em controlar a violência, mas a afirmação e sua contradição já evocam esse olhar: “O Haiti é aqui/O Haiti não é aqui”. Haiti foi o primeiro país independente da América Latina; é um país de população miserável, de descendentes de escravos. Qual é mesmo o lugar do Brasil no mundo? Ao citar “Haiti”, a letra lembra o

lugar chave ocupado pela população de “pretos, pobres e mulatos e quase brancos quase pretos de tão pobres” na história do continente, lugar de revolucionários, sofrimento e violência, lugar que pode ser, ou é, o Brasil. A questão aparentemente interna ao Brasil, de conciliar a festa cívica (“a pureza de meninos uniformizados de escola secundária em dia de parada/e a grandeza épica de um povo em formação”) com a violência, de assumir ambos os lados de Haiti, está encravada na história colonial: só a história da colonização e da escravidão –além da letra, o som do *rap* composto por Gilberto Gil está aí para centrar a atenção na diáspora africana– podem explicá-la.

Não é à toa que uma vinheta tirada da música popular introduza esta discussão de posições sobre colonização e cultura, questões de poder político e dependência cultural, pois a canção popular brasileira é um campo privilegiado de representação do nacional, onde se concatena e reconcatena repertórios musicais e imagens verbais. Propõe-se aqui, depois de retomar o momento em que se configurou uma estética para a música popular e em que houve forte debate político-cultural nos meios de comunicação, apresentar e discutir dois discursos teóricos. São dois lados da polêmica, de Silviano Santiago e Roberto Schwarz, que representam posições ainda citadas em discussões de identidade nacional e dependência cultural. Se ainda são válidos hoje, é porque ajudam a entender o quadro político-cultural contemporâneo como herdeiro, não só da cultura de massa em seu momento fundador no Brasil, os anos 60, mas em sua relação com a história mais longa à qual Caetano alude tão claramente em “Haiti”. Espera-se, então, dimensionar a utilidade de cada uma das duas vertentes para interpretar a dependência cultural na cultura de massa contemporânea em um país como Brasil –e talvez no Haiti.

A música começou a ser o meio para o comentário sobre a situação nacional nos anos 60, uma época de grande conflito político, a partir da instalação do regime militar, e cultural, com a instauração de novas formas de subjetividade, ligadas ao advento da sociedade de consumo. Época, ainda, em que a música popular começou a ser levada a sério por intelectuais respeitados, que a encararam como problema a ser discutido e teorizado. Mas talvez a maior contribuição à potencialização da música popular como discurso identitário tenha vindo da própria história da música popular, da Bossa Nova. A Bossa Nova é uma forma musical que, a partir de 1958, inovou em ritmo e harmonia, criando uma espécie de música de câmera. Vários dos músicos que compuseram músicas Bossa Nova receberam formação musical erudita ou até de vanguarda, o caso de Tom Jobim. Embora a forma fosse popular, pretendiam fazer uma música elaborada, que exigisse conhecimento para ser desfrutada plenamente. Tanto é que o ápice do sucesso da Bossa Nova, atingido em 1962, foi um concerto em Carnegie Hall, local de concertos de música clássica, com o apoio do Ministério das Relações Exteriores, ciente do impacto positivo de uma música sofisticada nos EUA –uma revanche para a dignidade brasileira depois do sucesso de Carmen Miranda em Broadway duas décadas antes?

Na Bossa Nova, o comentário mútuo entre letra e música abriu o caminho para a metalinguagem. Citando clássicos de Tom Jobim e Newton Mendonça, *Desafinado* e *Samba de uma nota só*, Santuza Cambraia Neves explica:

Nestas composições, é introduzido um procedimento ímpar na história da música popular no Brasil, pois letra e música, ao mesmo tempo em que se comentam mutuamente, fazem uma crítica às convenções musicais. Ambas as composições permitem dois tipos de recepção: uma crítica e outra descomprometida com a discussão estética. Um ouvinte atento às inovações promovidas pelo *cool jazz* pode interpretar as canções como libelos contra a mesmice na tradição musical, como se vê na própria temática de “Desafinado”, em que o sujeito argumenta com o interlocutor que seu comportamento presumivelmente “antimusical” é, no fundo, “bossa nova”. Em “Samba de uma nota só”, de maneira semelhante, pode-se perceber o comentário crítico em favor de um certo tipo de minimalismo, ao remeter ao “sambinha feito de uma nota só”. Um outro tipo de ouvinte, mais ingênuo, pode meramente experimentar a fruição de canções sentimentais, pois tanto em “Desafinado” quanto em “Samba de uma nota só” o comentário estético mescla-se com o discurso amoroso (Cambreia Naves, 2001: 292).

Os dois ouvintes podem se fundir em um, ao mesmo tempo ingênuo e interessado na discussão estética, ou na discussão política. O golpe militar de 1964 e a criação no Brasil de uma sociedade de consumo suscitaram reações dos estudantes universitários, público preferencial da música popular na época. As pressões políticas dos anos 60 fizeram com que o potencial metalingüístico da Bossa Nova

tenha se desenvolvido em um novo sentido, fazendo um discurso não sobre a própria forma, mas sobre a realidade brasileira.

A censura potencializou a duplicidade, ao reprimir o que era crítica explícita. Talvez ninguém tenha sabido produzir músicas em forma de álibi tão bem quanto Chico Buarque (Hollanda, 1994: 93ff). Em 1970, por exemplo, compôs o conheidíssimo *Apesar de você*, cuja letra funde “dor-de-cotovelo” com a crítica ao regime autoritário:

Hoje você é quem manda.

Falou, tá falado

Não tem discussão

[...]

A pesar de você

Amanhã há de ser

Outro dia

Eu pergunto a você

Onde vai se esconder

Da enorme euforia

Como vai proibir

Quando o galo insistir

Em cantar

Água nova brotando

E a gente se amando

Sem parar.

O que surpreende, desde a perspectiva contemporânea, é quão pouco os censores desconfiaram da multivocalidade de músicas como essa ou *Acorda amor* (1974), que recomenda chamar o ladrão quando a polícia chega na porta de casa, ou *Jorge Maravilha* (“Você não gosta de mim/ Mas sua filha gosta”), supostamente dirigido a um general; ou do teor político da recepção de *A Banda* (1966), que canta a alegria da comunidade de indivíduos e termina comentando sua passagem para o isolamento, assim: “E cada qual no seu canto/Em cada canto uma dor/Depois da banda passar/Cantando coisas de amor”.

Os duplos sentidos não foram fruídos passivamente. A música se tornou não só comentário sobre a conjuntura histórica, mas sua forma e sentido foram interpretados como sintomas do quadro político-cultural, em uma forte polêmica que se expressou, principalmente, em discussões e posições de artistas e seus públicos. De um lado, estavam os sucessores da Bossa Nova, que assumiram uma posição mais política do que grande parte da primeira geração e que queriam criar uma música com maior consciência política do que o “amor, o sorriso e a flor”. Compositores como Carlinhos Lyra, Edu Lobo, Geraldo Vandré e Chico Buarque eram líderes, a eles era atribuído um papel na mobilização contra a ditadura, de levantar o estandarte “do não”, como se dizia na época, ao autoritarismo vigente. Em julho de 1967, houve até uma passeata para defender as raízes da Música Popular Brasileira, com a participação de Elis Regina e Gilberto Gil, que acabou sendo conhecida como a passeata contra a guitarra elétrica, por ser emblemática do entreguismo. Grupos de pessoas se organizavam para “torcer” em festivais de música popular, transmitidos ao vivo pela televisão, e receber canções novas com vaias e aplausos: entendiam seu próprio consumo cultural como posição política. A música “de protesto” ou “engajada” dava continuidade, em parte, à Bossa Nova, mas valorizava o popular por convicção política e dava destaque ao rural, ao pobre e ao nordestino. Outra tendência da época, contraponto do engajamento, considerada vendida à indústria cultural: a “jovem guarda” cantava música romântica em ritmo de rock do tipo Beach Boys e sua música foi conhecida como *iê-iê-iê*, em referência a essa outra *boys' band*, os Beatles.

O movimento tropicalista (conhecido também como a Tropicália) logo entraria com uma posição diversa, deslocando o eixo bom/ruim; comprometido/alienado: o país não poderia ser reduzido a esses binários. Sua figura de maior destaque foi Caetano Veloso, que trabalhou em estreita aliança com Gilberto Gil e Gal Costa, baianos da mesma geração, e outros. As primeiras músicas tropicalistas foram *Alegria Alegria*, de Caetano, que usava guitarras elétricas, e *Domingo no Parque*, de Gil, que contava a história de um assassinato em um parque de diversões em Salvador, ambas lançadas no mesmo festival em setembro de 1967. Um ano mais tarde, em colaboração com músicos eruditos (Rogério Duprat, Julio Medaglia e, por formação, Tom Zé), uma bossa-novista (Nara Leão), um poeta (Torquato Neto) e roqueiros (Os Mutantes, o grupo composto pelos irmãos Batista e Rita Lee), entre outros, foi feito um disco que constitui uma espécie de manifesto estético, chamado *Tropicália ou panis et circensis*. O trabalho propunha uma releitura do popular sem preconceitos ou instrumentalização política. Assim, incorporou sons do *rock* e também fez uma releitura quase *a capela*, com acompanhamento singelo de um único violino, de *Coração Materno*, hit sentimental da geração do rádio. Influenciado pelos Beatles (*Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*) e pela arte *pop*, o *tropicalismo* era associado a outros impulsos no mundo das artes, especialmente ao teatro de José Celso Martinez, que encenou uma peça de Oswald de Andrade, *O Rei da Vela*, em 1967; e a Hélio Oiticica, o nome de cuja obra *Tropicália*, um ambiente, ou instalação, que se referia a uma favela, foi emprestado ao movimento musical pela imprensa. Alguns entendiam o *tropicalismo* como alienado; outros encontraram nele uma resposta criativa a tempos em que o voluntarismo político tinha tomado prioridade sobre a criação estética, em que se confundia consumo com ação política. O *tropicalismo* fez o que Homi Bhabha afirma ser papel dos “engajamentos na fronteira da diferença cultural”, ou seja, chegou a

confundir nossas definições de tradição e modernidade; realinhar as fronteiras costumeiras entre o privado e o público, o alto e o baixo; e questionar as expectativas normativas de desenvolvimento e progresso (Bhabha, 1994: 2).

Na definição de Bhabha se encontram as causas do mal-estar provocado pelo *tropicalismo*.

Os censores não entenderam muito bem, pelo menos no início, mas a partir dos anos 60 os intelectuais começaram a apreciar a cultura de massa e torná-la objeto digno de reflexão, em um movimento que, em retrospectiva, parece típico da sociedade de consumo, em que a cultura erudita perde sua força. O literato e crítico Augusto de Campos criou o divisor de águas ao publicar, pela editora acadêmica Perspectiva, *O Balanço da Bossa e outras bossas* (Campos, 1968), um conjunto de textos, a maioria de sua autoria, que discutem a música popular, especialmente a Bossa Nova e o *tropicalismo*. Foi divisor de águas porque consagrou, no domínio da discussão erudita da cultura, algo que vinha acontecendo por algum tempo, sem alarde, nas horas vagas de intelectuais. Hermano Vianna, em *O Mistério do Samba*, mostra que o interesse de importantes intelectuais, articuladores da identidade nacional, pela música popular remonta pelo menos até os anos 20, pois Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Hollanda saíram pelo menos uma vez “de noite boemamente”, nas palavras de Freyre (Vianna, 1995: 19), com Donga, autor do primeiro samba gravado, o compositor popular Pixinguinha e, ainda, o compositor nacionalista modernista Heitor Villa-Lobos. Uma geração mais tarde, o perfil dos *bossanovistas* mais importantes –Vinicius de Moraes, diplomata e poeta reconhecido, Tom Jobim, seguidor de Villa-Lobos, e João Gilberto, que produzia música “de câmara, de detalhe, de elaboração progressiva” (Medaglia in Campos, 1968: 67)– também abriu o caminho para o tratamento sério do escândalo cultural vivido pela geração dos 60, pelos intelectuais da época.

Um dos desdobramentos atuais da seriedade com que se trata da música é que existem as figuras do “*pop star intelectual*”, como se auto-denomina Caetano Veloso (1997: 19), e a da erudição *pop*, que Chico Buarque representa, enquanto sambista tradicional e inovador, romancista experimental e filho de Sérgio Buarque de Hollanda, autor de importante livro sobre a identidade nacional, *Raízes do Brasil*, de 1936. Hoje, espera-se de largos setores da música popular, desde o samba até o *rap*, passando pelo *rock*, não só a “educação sentimental” (palavras de José Miguel Wisnik) que as letras oferecem, mas comentários *em forma pop* (isto é, em letras, ritmos, repertórios, figurinos e *releases*) sobre o estado da Nação, um gênero de discurso cujos principais autores incluem eruditos como Silvio Romero, Oswald e Mario de Andrade, Gilberto Freyre, Caio Prado Júnior, Sérgio Buarque de Hollanda e Darcy Ribeiro. Em suma, alguns músicos populares e bandas se tornaram “intelectuais orgânicos” da cultura de massas nacional em contexto mundial, enquanto a música popular se tornou um campo de luta pela hegemonia em discursos de identidade nacional.

Mesmo que a arena de produção de discursos identitários tenha sido deslocada, nos anos 60, para incluir esses produtos culturais de massa, as temáticas identitárias, os problemas da nacionalidade, continuaram a ser formulados, *a grosso modo*, a partir de duas perspectivas. Primeiro, a questão do brasileiro ser o colonizado, o “Outro” do colonizador, que estava mais do que nunca em pauta, nos anos 60, por causa do golpe militar de 1964 e a participação do governo dos EUA em sua preparação. Segundo, quando esse “Outro”, que enuncia a identidade nacional a partir de sua diferença em relação à metrópole, volta suas atenções para o Brasil, depara-se com, ou até busca um “Outro” interno, lastro da cultura popular, autenticidade e singularidade, um “Outro” que é também o povo dominado (negro ou quase negro, pobre, de baixa escolaridade), em contraposição ao “Eu” que o observa.

A música popular dos anos 60 fazia frente a ambas as partes do díptico da identidade hegemônico, o estrangeiro e o popular, mas as forças estrangeiras não são tão fáceis de separar das brasileiras quanto parecia, na época. As indústrias culturais se firmavam, baseadas em uma aliança entre as redes de televisão brasileiras, que transmitiam festivais de música de alto teor político, e as gravadoras, cada vez mais delas estrangeiras. Em função dessa aliança entre o mundo dos negócios e a mídia audiovisual, a música foi reformatada e se tornou espetáculo; atraiu um grande público jovem e tendencialmente de classe média; e se norte-americanizou, no sentido do lucro se tornar o propósito mais explícito do negócio. Quanto à busca do “Outro” interno, o golpe de 1964 levou à busca do popular e do povo como lastro político e estético de resistência ao regime militar. A longo prazo, a postura adotada pelos tropicalistas sobre a dependência cultural e identidade brasileira foi vitoriosa em seu ecletismo estilístico e ligação à cultura urbana: a partir dos anos 60, não se contempla mais a possibilidade da exclusão da influência estrangeira, nem se pensa em, por motivos de mobilização política e didatismo, cantar a cultura rural. Em suma, no Brasil dos anos 60, o discurso musical popular começou a ser entendido, pelo público, da maneira múltipla em que ainda o é hoje; a música começou a ser levado a sério por intelectuais; e se delinearam posições, ainda vigentes, sobre relações sociais e dependência cultural, cultura brasileira e dominação estrangeira, no campo da música e da teoria.

É dessa teoria que o resto deste ensaio trata, mostrando as posições tomadas pelos críticos literários Roberto Schwarz e Silviano Santiago sob o impacto da polêmica musical e toda a trama política, econômica e cultural da qual foi metonímica, principalmente em seus ensaios “As idéias fora de lugar”, publicado em 1973 (Schwarz, 2000), e “O entre-lugar do discurso latino-americano”, de 1971 (Santiago, 1978). Parte dos pressupostos deste ensaio, apoiada na cronologia da obra dos autores em questão, é que a cultura de massa contribuiu para a teorização da cultura erudita e não só o contrário, como seria o caso de *O Balanço da Bossa* e de tantas outros casos em que o objeto é considerado “baixo”, enquanto o teórico é da “alta” cultura. Schwarz e Silviano (nome pelo qual é mais conhecido) são da área de Letras, não das ciências sociais, até então privilegiados campos de discussão da identidade nacional e mais acostumadas a lidar com objetos considerados banais. A relativa afinidade dos críticos literários com o universo da música popular talvez se explique pelo fato que a produção literária foi chave, no Brasil como em outros países, para a formação de discursos identitários (Anderson, 1991). Além disso, na literatura, como na música popular da época, a representação da “realidade social” é difusamente política, menos instrumental do que nas ciências sociais, que se preocupam com políticas. Mesmo assim, os autores fazem avaliações conflitantes do *tropicalismo*, até por causa de diferenças em sua valorização do ficcional, do não realista. Ambas as posições ainda se discutem hoje, Schwarz sendo muito lido no exterior (“o mais eminente crítico literário brasileiro”, como a *New Left Review* o chamou em número recente) e Silviano, mais influente no Brasil; e queremos avaliar suas vantagens e desvantagens para o estudo da cultura de massa e dependência cultural, hoje.

Em 1969, ano seguinte à publicação do livro de Augusto de Campos, Roberto Schwarz escreveu e publicou, na França, *Cultura e Política: 1964-1969*, republicado em *O pai de família e outros estudos* (1992), que explica as relações político-culturais nos anos 60, no Brasil, e analisa, em especial, o discurso tropicalista, em fortes tons negativos. Schwarz explica as relações político-culturais da época a partir de um quadro das relações de classe e o lugar dos intelectuais, fazendo uma análise social que

tinha menos intenção de ciência que de reter e explicar uma experiência feita, entre pessoal e de geração, do momento histórico. Era antes uma tentativa de assumir literariamente, na medida de minhas forças, a *atualidade* de então (Schwarz, 1992: 61).

Discute vários temas: o populismo, o movimento estudantil e o impacto da violência policial, a presença cultural dos Estados Unidos da América. A hegemonia da “esquerda” e a efervescência da vida cultural duraram até dezembro de 1968, quando da edição do *Ato Institucional* 5, o “golpe dentro do golpe”, que cassou o mandato de legisladores de oposição e instalou a censura. Deveu-se, segundo Schwarz, à preocupação do Estado com outros afazeres: as soluções técnicas para questões econômicas, implantadas em aliança com o capital estrangeiro, através da desmobilização popular. Por outro lado, a influência do Partido Comunista, anti-imperialista, mas tendendo a procurar força no Estado e não na organização popular, combinou com o populismo nacionalista para formar “uma espécie desdentada e parlamentar de marxismo patriótico [...] facilmente combinável com o populismo nacionalista então dominante” (Schwarz, 1992: 63).

Quem articulava essa ideologia eram os intelectuais de esquerda, apertados entre as forças de produção e o Estado, de um lado, e o trabalho, de outro.

Ora, como os intelectuais não detêm os seus meios de produção, essa teoria não se transpõe para a sua atividade profissional, embora faça autoridade e oriente a sua consciência crítica. Resultaram pequenas multidões de profissionais imprescindíveis e insatisfeitos, ligados profissionalmente ao capital ou governo, mas sensíveis politicamente à revolução (Schwarz, 1992: 67).

Outra explicação dessas “multidões”, o público da música e da produção cultural em geral, é citada por David Harvey. Resultaria menos da sua falta de ligação ao Estado ou às massas do que da “indústria da produção da imagem”, era uma “massa cultural” que forma em si um mercado e que influencia o “público mais amplo da cultura de massas”.

Não [são] os criadores da cultura, mas os seus transmissores: os que se ocupam da educação superior, da atividade editorial, das revistas, da mídia eletrônica, dos teatros e dos museus, que processam e influenciam a recepção de produtos culturais sérios (Bell Harvey, 1992: 262).

Talvez o setor tenha sido produzido, na forma em que se deu a conhecer nos festivais de música nos anos 60, mais pelas novas condições econômicas da sociedade de consumo, cada vez mais arraigada no Brasil, mais do que pelas relações e história políticas, conforme a versão de Schwarz. O certo é que esse grupo foi portador de visões utópicas sem raízes na organização popular. Talvez a marca deixada pelo ensaio de Schwarz resulte, em parte, de sua ênfase no que dizemos lamentar: que a utopia que a geração 68 comemorava foi derrotada.

Mas voltemos ao *tropicalismo*, um dos elementos da cultura de massas daqueles tempos que maior marca deixou. Para analisá-lo, Schwarz começa assim sua discussão do quadro cultural:

Sistematizando um pouco, o que se repete nestas idas e vindas é a combinação, em momentos de crise, do moderno e do antigo. [...] Superficialmente, esta combinação indica apenas a coexistência de manifestações ligadas a diferentes fases do mesmo sistema. (Não interessa aqui a famosa variedade cultural do país, em que de fato se encontram religiões africanas, tribus indígenas, trabalhadores ocasionalmente vendidos tal como escravos, trabalho a meias e complexos industriais). O importante é o caráter sistemático desta coexistência, e o seu sentido, que pode variar. Enquanto na fase Goulart a modernização passaria pelas relações de propriedade e poder, e pela ideologia, que *deveriam ceder à pressão das massas* e das necessidades do desenvolvimento nacional, o golpe de 64 [...] firmou-se pela derrota deste movimento, através da mobilização e confirmação, entre outras, das formas tradicionais e localistas de poder (Schwarz, 1992: 73 e 74; grifo meu).

O golpe desviou o país de seu caminho, preservando as diferenças sociais, segundo Schwarz. A rota da mudança político-social estava alinhada e as barreiras ao progresso “deveriam ceder à pressão das massas”, mas o golpe interrompeu esse processo e o resultado foi a afirmação do atraso, na forma do tradicionalismo e do controle de coronéis. O futuro político e econômico, sem o golpe, pertence ao mundo da especulação, mas a questão, aqui, é o lugar da política quando se trata de produção cultural e, nessa discussão, o peso e a importância do *tropicalismo* e seus rivais nos anos 60, para a teorização da dependência cultural. É curioso que acontecimentos recentes deponham a favor dessa análise no plano

político, pois só em 2001, depois de quase 40 anos de poder autoritário, o senador baiano Antonio Carlos Magalhães, coronel dos coronéis, foi incriminado em investigação de manipulação política. E logo procurou o aval dos artistas baianos, inclusive os antigos tropicalistas, para apaziguar a opinião pública. Noutras palavras, enquanto análise da sociologia dos tropicalistas como produtores de cultura, Schwarz analisou bem; o problema, no entanto, não é ler o autor mas a obra.

Quanto a essa obra, Schwarz é crítico do teatro, cinema, affiche, música, os “gêneros públicos”, do período, que transformaram a cultura em comício e festa, enquanto a literatura “saía do primeiro plano” (Schwarz, 1992: 80). Reserva uma atenção especial ao conteúdo temático do *tropicalismo*, entendendo que reproduz a valorização pelo regime militar de elementos atrasados:

De obstáculo e resíduo, o arcaísmo passa a instrumento intencional da opressão mais moderna, como aliás a modernização, de libertadora e nacional passa a forma de submissão. [...] Arriscando um pouco, talvez se possa dizer que o efeito básico do *tropicalismo* está justamente na submissão de anacronismos desse tipo, grotescos à primeira vista, inevitáveis à segunda, à luz branca do ultra-moderno, transformando-se o resultado em alegoria do Brasil (Schwarz, 1992: 74).

A justaposição alegórica do moderno com o arcaico promove a noção de “uma ‘pobreza brasileira’, que vitima igualmente a pobres e ricos” (Schwarz, 1992: 77), o que favorece os generais. Aí reside a crítica fundamental de Schwarz: o *tropicalismo* expressa a inércia política do grupo ao qual pertence, as “multidões de profissionais imprescindíveis e insatisfeitos”; é resultado das relações políticas e de classe de um grupo dependente da metrópole, desligado dos interesses das massas.

A vontade de que as coisas fossem diferentes, inclusive que a literatura não tivesse “sido do primeiro plano” (Schwarz, 1992: 80), permeia o texto de Schwarz. Silviano Santiago adota uma perspectiva inteiramente diferente, entende a cultura de massas como se fosse um conjunto de textos, já dados. “Os Abutres”, ensaio de 1972 publicado em *Uma Literatura nos Trópicos*, parte da peça *Urubu-Rei* de Gramiro de Matos (pseudônimo de Ramiro de Matos, que lembra o poeta baiano seiscentista Gregório de Matos) para discutir a sensibilidade da geração 60 e sua produção de música, cinema, teatro, jornalismo de revistas, poesia; defende a “curtição” da cultura, em contraposição à sua leitura. Cita Caetano Veloso para defender a noção de uma arte, que é jogo e que, quando se transforma em jogo político, deixa suas qualidades artísticas para começar a ser um simulacro de política. Examina obras poéticas para discutir nelas a nova sensibilidade, que inclui a possibilidade de ser “abutres do lixo americano”. Considera as desvantagens do desligamento da cultura nacional e conclui, respondendo diretamente à crítica de Schwarz e à linha paulista de crítica literária à qual está afiliado:

Uma primeira resposta à crítica sociológica a que nos referimos poderia ser dada através de uma análise da reavaliação da cultura de massas que o grupo vem fazendo, desde o primeiro sopro dado por Tropicália. Esta resposta poderia ser complementada por uma sutil diferença entre a cultura-institucionalizada brasileira (que eles verdadeiramente rejeitam, seguindo os passos de Oswald nos manifestos dos anos 20) e a cultura que o povo vem organizando dentro das suas próprias categorias, categorias estas que são taxadas de mal gosto pelos donos da cultura. Assim é que Caetano se aproxima de Luís Gonzaga, canta “Coração Materno” de Vicente Celestino, enquanto Gramiro de Matos pode se apresentar como ‘um Valdiki Soriano da literatura brasileira’ (*sic*)<sup>1</sup> (Santiago, 1978: 133).

Silviano continua, mostrando a relação da revalorização do brega, do mau gosto, pelos tropicalistas e a nova geração de “curtidores”, herdeiros do modernismo de Oswald, com um novo *mapa mundi*. Nesse mapa, a metrópole não remete ao nacional, como no caso dos modernistas que trouxeram de volta a consciência da singularidade da mistura e da devoração, nem se reduz à sede do imperialismo, como queriam as torcidas dos festivais de música. É o lugar de um encontro que leva o brasileiro a novas identificações geracionais, não nacionais, enquanto se valoriza o que a cultura oficial brasileira desvaloriza: macumba, favela, carnaval.

Daí a afinidade com o Oswald a que Silviano se refere: Oswald de Andrade, o principal articulador do conceito de antropofagia, do movimento modernista brasileiro identificado com “A Semana de 1922”. A

antropofagia modernista propunha a assimilação, pelo processo da “deglutição”, do europeu e de sua diferença como força. Conforme explica Maria Cândida Ferreira de Almeida, em “Só me interessa o que não é meu”: a *antropofagia* de Oswald de Andrade”, neste volume, era um projeto em devir, daí sua força. Leal Cunha (1997) desenvolve mais a comparação de Schwarz e Silviano a partir das leituras que fazem da literatura colonial e suas visões da antropofagia. Silviano entenderia que a inversão de hierarquias não é simples troca de posição, mas chega a questionar o próprio valor e motivação da hierarquia. Em outras palavras, Silviano difere de Schwarz ao apostar que a valorização do que é considerado inferior, presente no modernismo e no *tropicalismo*, não é retrocesso, muito pelo contrário. A lógica familiar na cultura de massa, que vive de “descobertas” e consagrações fugazes. Assim, em uma cultura onde o prestígio da “alta” cultura se dilui, a lógica do antropofagismo e a da cultura de massas engrenaram facilmente no *tropicalismo*, que se perpetuou como estilo e visão brasileiros até hoje. O que era, nos anos 20, uma ação cultural descolonizadora de elite, torna-se na cultura de massa tão fugaz em sua irreverência quanto o próprio fenômeno *pop*. Colocado de uma forma mais otimista, podemos lembrar que a cultura de massa está cheia de cópias, de repetições, e o público reconhece minúsculos desvios da norma.

Outros dois textos desse período expõem o pensamento de Silviano sobre a cultura de massas. “Caetano Veloso enquanto superastro”, ao contrastar o tratamento dado pela imprensa às estrelas de Hollywood nos anos 50, com a produção da imagem de Caetano em diversas linguagens e discursos, é um texto metodológico. Mostra que materiais devem ser “lidos” para se entender o discurso de uma figura como Caetano. Roupa, acessórios, cabelo e corpo, assim como as entrevistas e a própria obra musical, tudo contribui para o discurso do superastro. Por outro lado, como é de seu hábito, Silviano volta sua atenção para o campo da arte e encontra coincidência com as recomendações de Ferreira Gullar de “transgredir [...] a diferença entre arte-para-museu e espetáculo de rua” (Santiago, 1978: 152). Assim, em lugar de notar a saída de primeiro plano da literatura, associa a busca dos artistas de vanguarda ao que está sendo processado pela nova geração de artistas da cultura de massas.

Um breve ensaio final desse conjunto, “Bom Conselho” (Santiago, 1978: 155-165), interpreta o silêncio de Caetano Veloso sobre suas intenções artísticas e políticas. Compara a suspensão da fala com a “desmaterialização da arte” preconizada na mesma época pela crítica de arte Lucy Lippard. Com enorme simpatia pelo artista, afirma que ele não pode falar de seu trabalho sem sacrifício, que esperar que fale sobre política é esperar seu suicídio, inclusive porque explicitaria, simplificaria e portanto neutralizaria eventuais transgressões contra o regime autoritário. Silviano finaliza comentando o mecanismo pelo qual o artista “apaga a força que o opõe ao exterior (com o seu silêncio), para melhor canalizar a força de sua própria personalidade” (Santiago, 1978: 162). Em lugar da referência à literatura, neste ensaio Silviano compara a obra de Caetano com a de Chico Buarque, que usaria o mesmo mecanismo de deslocamento para fazer ouvir a voz popular ao distorcer e reinventar máximas e provérbios. Silviano ainda toma posição no *Flá-Flu* (ou *Boca-River*) da época, entre Chico e Caetano, considerando a poesia deste mais sofisticada (Santiago, 1978: 163), por incorporar a linguagem não verbal.

As abordagens de Schwarz e Silviano ainda combinam, uma para entender as circunstâncias, outra, a cultura de massa enquanto texto? ou são incompatíveis, duas formas polarizadas de pensar? Para responder, é preciso ler suas propostas mais teóricas sobre as marcas na cultura da colonização e do escravagismo. Os ensaios principais, escritos entre 1970 e 1972, são:

- Silviano Santiago: *O entre-lugar do discurso latino-americano*, escrito e apresentado em francês, na Universidade de Montreal, em março de 1971 e publicado nos EUA no mesmo ano sob o título *Latin American Literature: the space in-between* e, finalmente, em português em *Uma literatura nos trópicos*, em 1978 e reeditado pela Rocco em 2000; e
- Roberto Schwarz: “Idéias fora de lugar”, publicado em Estudos CEBRAP, Nº 3 em janeiro de 1973 e em 1977, como o primeiro capítulo de *Ao vencedor as batatas*, reeditado em 2000 pela Duas Cidades/Editora 34.

O debate continuou em “Apesar de dependente, universal”, de 1980, publicado em *Vale quanto pesa* em 1982 e “Nacional por subtração”, apresentado em 1985 e publicado em 1987.

O texto de Schwarz, *Idéias fora do lugar*, está de tal forma sintonizado com um sentimento geral brasileiro que seu título entrou no vocabulário comum e não raro aparece em manchetes de reportagens sobre os mais diversos assuntos culturais. O senso comum ratifica sua afirmação do “caráter postizo” (Schwarz, 1987: 93) da cultura nacional e do “torcicolo cultural” (Schwarz, 2000: 26) causado pela imitação

de formas alheias. O ensaio é o primeiro capítulo de um estudo de Machado de Assis, onde Schwarz procura explicar como o “favor, cooptação, sutilezas da conformidade e da obediência substituem, no miolo do romance, o antagonismo próprio à ideologia do individualismo” (Schwarz, 2000: 93 e 94), explicação da singularidade do Brasil, sua estrutura econômica e social no século XIX e a influência européia na sua vida cultural.

O propósito imediato do texto é ligado à interpretação de Machado de Assis. Pretende-se localizar Machado de Assis na história cultural do país:

o que estivemos descrevendo é a feição exata com que a História mundial, na forma estruturada e cifrada de seus resultados locais, sempre repostos, passa para dentro da escrita (Schwarz, 2000: 30).

Por outro, Schwarz está interessado em definir e explicar a originalidade brasileira de forma geral.

Abre com uma descrição do desencaixe, da “disparidade entre a sociedade brasileira, escravista, e as idéias do liberalismo europeu,” na época em que a Abolição era a controvérsia política principal. Continua:

Sumariamente está montada uma comédia ideológica, *diferente da européia*. É claro que a liberdade do trabalho, a igualdade perante a lei e, de modo geral, o universalismo eram ideologia na Europa também; mas lá correspondiam às aparências, encobrindo o essencial –a exploração do trabalho (Schwarz, 2000: 12).

A tarefa que Roberto Schwarz se propõe é de estudar os efeitos, na literatura, da disparidade, da “comédia ideológica” que resulta dela e que constituiria a originalidade brasileira:

éramos um país agrário e independente, dividido em latifúndios, cuja produção dependia do trabalho escravo por um lado, e por outro do mercado externo. Mais ou menos diretamente, vêm daí as singularidades que expusemos (Schwarz, 2000: 13).

O argumento de Schwarz é anti-populista. Tira da cultura não letrada o ônus da singularidade e o coloca na vida intelectual e cultural urbana, letrada. O vínculo com o “Outro”, o popular, passa pelo econômico, pelo modo de produção. O “Eu” brasileiro está no fulcro entre a dominação interna, onde é ativo, e a externa, passivo, um fulcro definido pelas relações econômicas. Está implícita a metáfora marxista de base e superestrutura, pois a economia é o “plano da prática”; as instituições, a ciência, a ideologia, o “plano das convicções” (Schwarz, 2000: 13 e 14).

O que está em jogo não é a autenticidade entendida como ligação reflexiva entre o econômico e o ideológico. Afinal, a “comédia ideológica” tinha uma certa consistência, havia uma coerência entre base e superestrutura, até maior do que na metrópole.

Ora, o lucro como prioridade subjetiva é comum às formas antiquadas do capitalismo e às mais modernas. De sorte que os incultos e abomináveis escravistas até certa data –quando esta forma de produção veio a ser menos rentável que o trabalho assalariado– foram no essencial capitalistas mais consequentes do que nossos defensores de Adam Smith, que no capitalismo achavam antes que tudo a liberdade. Está-se vendo que para a vida intelectual o nó estava armado. Em matéria de racionalidade, os papéis se embaralhavam e trocavam normalmente: a ciência era fantasia e moral, o obscurantismo era realismo e responsabilidade, a técnica não era prática, o altruísmo implantava a mais-valia, etcetera (Schwarz, 2000: 15).

Schwarz critica a falta de força da intelectualidade, no embate entre duas formas de lucro, duas formas de investir capitais, de organizar a infra-estrutura econômica. Na ausência do escravo para defender interesses contrários aos do senhor, é a figura do “homem livre”, o agregado, que vive de favores e cuja gratidão confirma o *status* de seu benfeitor, que é o interlocutor do latifundiário. É essa relação que determina a vida intelectual na sociedade, segundo Schwarz. Polêmicas constantes chegam a desmerecer as idéias, mas, segundo Schwarz, são mantidas por uma

cumplicidade que a prática do favor tende a garantir. No momento de prestação e de contraprestação – particularmente no instante-chave do reconhecimento recíproco– a nenhuma das partes interessa denunciar a outra (Schwarz, 2000: 20).

Schwarz convence? Suas afirmações sobre o estatuto das idéias, centro do texto, continua a ser aceita. As idéias no Brasil conformariam ideologias “de segundo grau”, que não circulam segundo a regra das aparências que encobrem a essência, a exploração, mas a do *look*. As idéias “eram adotadas [...] com orgulho, de forma ornamental, como prova de modernidade e distinção” (Schwarz, 2000: 26) ou se adquiria um ceticismo, sem grande esforço de reflexão, acerca do “progresso como desgraça e o atraso como vergonha” (Schwarz, 2000: 28). No plano da identidade nacional, ao focalizar o agregado, Schwarz acerta a excessiva admiração pela metrópole. Mas sua análise da outra face, a da dominação interna, ao descartar a importância de boa parte da população porque não participava das trocas que seguem a lógica econômica ou logocêntrica, não se justifica. Como entender que quem se vê e se ouve em grande número, cotidianamente, mesmo quando não participa das trocas sociais oficiais, não interfere na elaboração intelectual a partir dessas trocas?

Quando, por exemplo, Schwarz cita Joaquim Nabuco protestando “contra o assunto escravo no teatro de Alencar: ‘Se isso ofende o estrangeiro, como não humilha o brasileiro?’” (Schwarz, 2000: 11), ele o entende como constatação da disparidade entre idéias e realidade social no Brasil, a fraqueza ou deslocamento das idéias com relação à realidade. Mas também pode ter sido uma forma de Nabuco usar o prestígio europeu para criar um pólo de identificação com o novo Brasil pós-escravatura. Nabuco chamava a nação inteira, com diferenças abismais de interesses, a identificar-se com o novo “Eu” nacional, de sentimentos nobres (consideradas nobres em parte “por que são” europeus), dirigido pelo velho “Eu” branco, masculino, proprietário. Assim, Schwarz faz uma leitura de Nabuco que não admite o não escrito, o hiato, o silêncio. A frase popular “não está escrito” expressa nossa suspeita sobre a presença escrava, silenciosa e silenciada, na vida cultural na época da Abolição, pois o que não está escrito impressiona por suas grandes dimensões. Evidentemente, a releitura de Nabuco e Schwarz são de hoje, quando uma situação paralela persiste: as massas de negros e pobres interferem só indiretamente nos espaços políticos públicos, mas sua presença é forte, mesmo assim. Nos anos 60 Schwarz leu mal as manifestações tropicalistas porque não reconheceu sua forma indireta de evocar a presença da multidão, ao recuperar o mau gosto popular e incorporar estilos musicais “alienados” –e populares. Evocar uma presença sem nomeá-la é do domínio da arte. E reconhecer a existência da multidão enquanto consumidor é uma necessidade estrutural da cultura de massa.

Encontra-se em *O entre-lugar do discurso latino-americano* uma citação de Montaigne, que por sua vez cita o rei Pirro: “Os bárbaros não se comportam como tal” (Santiago, 1978: 12). Para Silviano, o que está sob exame não é a natureza da vida cultural brasileira nem a do colonizador, mas o encontro/desencontro entre o índio e o colonizador que constitui o Brasil. Encontro/desencontro onde se constata, primeiro, a crueldade do europeu no ato da colonização, a violência física e a brutalidade de sua lógica, pois o colonizador se mostra incapaz de perceber valores que não lhe servem materialmente: aqui não há comédia ideológica nem idéias fora de lugar, pois a aparente incapacidade era útil aos colonizadores.

Em um segundo momento, a colonização envolve a conversão dos indígenas, que requer a substituição da língua e da religião indígenas, sua erradicação. A substituição leva à cópia, à produção do Novo Mundo que se afirma como paralelo ao Velho. Temos aqui uma outra versão da cópia, diversa do postíço e ornamental de Schwarz: ela é imposta, a exigência da imitação é uma forma “incompleta” de controle, pois no esforço da reprodução, a mistura vinga.

A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de *unidade* e de *pureza*: estes dois conceitos perdem o contorno exato de seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural [...] (Santiago, 1978: 18).

O caminho da descolonização, afirma Silviano, passa pelo mestiço e pela hibridização dos sistemas lingüístico e religioso e pelo reconhecimento crítico da paternidade européia. O trecho em que Silviano incita à “sabotagem” (a palavra exata ocorre mais adiante no texto) vale uma citação extensa.

A América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo. Em virtude do fato de que a América Latina não pode mais fechar suas portas à invasão estrangeira, não pode tampouco reencontrar sua condição de ‘paraíso’, de isolamento e de inocência, constata-se com cinismo que, sem essa contribuição, seu produto seria mera cópia –silêncio–, uma cópia muitas vezes fora de moda [...]. O silêncio

seria a resposta desejada pelo imperialismo cultural, ou ainda o eco sonoro que apenas serve para apertar mais os laços do poder conquistador.

Falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra (Santiago, 1978: 18).

Os ecos do antropofagismo se fazem ouvir, em Silviano como no *Tropicalismo*, no aval ao “desvio da norma, ativo e destruidor”, na iconoclastia em suas várias reconfigurações, na reprodução irônica e alegórica de modelos populares e eruditos. Resumindo, “O entre-lugar do discurso latino-americano” tem três pontos básicos: lembra a violência do processo colonizador; rebate e recontextualiza a crítica da influência e à cópia, colocando-a “em seu verdadeiro lugar” (Santiago, 1978: 19); e recomenda para avaliação positiva a escritura dos “entre-lugares”, o lugar do híbrido, entre colonizador e colonizado.

Podemos entender essas questões em paralelo com as levantadas por Schwarz. Primeiro, a inter-relação do econômico com o cultural, principalmente no que se refere à colonização, é recolocada por Silviano em termos de violência, do extermínio e da cultura que resultou da dominação (“incompleta”) do europeu sobre o índio e depois sobre o negro. Enquanto as relações econômicas em Schwarz explicam o cultural, para Silviano a conquista econômica produz textos coloniais etnocêntricos, mas inevitavelmente marcados pelos “traços do ‘Outro’, das culturas não europeias” (Leal Cunha, 1997: 138). Segundo, o parasita, o dependente, é identificado não com o “homem livre” da sociedade do século XIX, como em Schwarz, mas com a opção crítica latino-americana que busca sempre a dívida da obra com alguma “fonte”. Pelos critérios de Silviano, Schwarz cabe nessa categoria de crítica dependente, pois fala em faltas: de uma relação mais “própria” com as idéias europeias, entre o plano da prática e o das convicções; de uma organização de resistência escrava que tivesse interlocução com os latifundiários; enfim, de uma “transparência social” (Schwarz, 2000: 29). Silviano deixa de lado o agregado para focalizar “o problema do índio e do negro”, afirmando que é antes um problema de hierarquia de valores do que de apagamento (Santiago, 1982: 17). Terceiro, quanto ao lugar do artista num país dependente: Schwarz via, nos anos 60, uma inconsequência fruto da distância entre arte e realidade nacional, mas para Silviano há artistas latino-americanos que, em uma “busca dom-quixotesca [...] acentuam por rochete a beleza, o poder e a glória das obras criadas no meio da sociedade colonialista ou neocolonialista” (Santiago, 1978: 20). Essa visão permitiu a Silviano uma apreciação da brasiliade da Tropicália, antes de sua subalternidade, enquanto a aceitação de Roberto Schwarz no exterior talvez tenha a ver com o tipo de olhar crítico, “como se fosse de fora”, desde a Europa.

Mas comparar os termos e a estrutura do debate Schwarz-Silviano nos deixa ainda nos anos 60. Hoje, é importante comparar o entre-lugar de Silviano (*in-between* foi o termo que usou, em versão em inglês, anterior à publicação em português) com o de Homi Bhabha (1994). O entre-lugar de Silviano é definido pela tendência para a paródia, a digressão, o pastiche, ou seja: formas aparentemente leves típicas da cultura de massa. Sem medo da influência (Oswald se faz sentir), o escritor lê e improvisa a partir de sua leitura. Nisso, sua produção se parece com a de Marx, diz Silviano, citando Althusser a respeito:

Quando lemos Marx, pomo-nos imediatamente diante de um *leitor*, que ante nós e em voz alta lê [...] lê Quesnay, lê Smith, lê Ricardo etc. [...] para se apoiar sobre o que disseram de exato e para criticar o que de falso disseram (Santiago, 1978: 27).

O entre-lugar de Bhabha se definiu como ponto de articulação de identidades culturais, lugar de antagonismo e afiliação cultural. Os dois autores compartem leituras de Freud, Foucault e Derrida. Seus entre-lugares são, ambos, leituras do centro e da periferia ao mesmo tempo, escritos desde o centro, mas identificados com a periferia. O de Bhabha é mais denso teoricamente: aproveita especialmente o estranho familiar de Freud e as reflexões mais recentes sobre a mulher como figura que incorpora a “fronteira paradoxal entre o público e o privado” (Bhabha, 1994: 10), enquanto o de Silviano é mais claramente político, quase o tema de um manifesto. O texto de Silviano foi escrito em tempos de “imperialismo cultural” e repressão política, o de Bhabha, de migrações pós-coloniais e feminismo.

Os textos de Silviano e de Schwarz ainda contribuem, na discussão da cultura de massa, para levantar o problema das massas. A tematização do não escrito, do silêncio da cópia, da importância da linguagem não verbal (e da presença não verbalizada), o impacto do “Outro” no monólogo do colonizador: tudo isso é tematizado nos textos de Silviano e Schwarz e constitui uma problemática constante e muitas vezes perdida de vista, nas discussões da dependência e da dominação culturais, que focalizam o conteúdo dos

produtos. Cada CD com seu entorno discursivo, cada telenovela, são feitos para um público grande, e o próprio público muitas vezes se torna ao mesmo tempo objeto e objetivo, assunto e consumidor. O que o público quer? Por que o público gosta? É impossível entender o discurso tropicalista ou da cultura de massa que se pretende descolonizado, sem dar importância à presença surda do público massivo, presença cuja existência é pressuposto de qualquer produto de cultura de massas, mas que teve particular destaque naquele momento da história política e da indústria cultural. Pois a Tropicália e a música de protesto discutiam, ambas, a natureza desse público.

A estética tropicalista já não perturba ninguém e, durante muito tempo, os escândalos no universo da música popular se confundiam com técnicas de promoção e marketing. Hoje, no entanto, um novo discurso, não hibridizante, despreocupado com a alegoria, a ironia e o *kitsch*, aparece em cena. O grupo de *rappers* Racionais MCs fizeram impacto na cena nacional quando seu videoclipe, “Diário de um detento”, *rap* sobre o massacre de 111 presos na Casa de Detenção de São Paulo em 1992, ganhou o prêmio Escolha da Audiência da MTV em 1998. Pode ter sido a primeira ruptura com a estética tropicalista, pois reativa o vínculo direto entre arte e política, aproveita tecnologias de produção de discos novas, independentes das grandes indústrias culturais que se arraigaram no Brasil nos anos 60, métodos de divulgação outros (o cartaz, rádios comunitários, shows em ginásios das periferias), enquanto deixa de fazer misturas estilísticas para afirmar a existência da negritude periférica transnacional. O que continua a discutir é a natureza do público: a identificação do público com o *rap*, seja esse público de classe média ou da periferia. No discurso artístico, esse público já não é imaginado como consumidor. Por outro lado, como canta Caetano diante das cenas da violência discriminatória em “Haiti”, “ninguém, ninguém é cidadão”.

## Bibliografia

- Anderson, Benedict 1991 *Imagined Communities* (New York: Verso).
- Bhabha, Homi K. 1994 *The Location of Culture* (London/New York: Routledge).
- Cambraia Naves, Santuza 2001 “A canção crítica” in Neiva de Matos, Cláudia; Teixeira de Medeiros, Fernanda e Travassos, Elizabeth (orgs.) *Ao encontro da palavra cantada* (Rio de Janeiro: Sete Letras).
- Campos, Augusto de 1968 *Balanço da Bossa e outras bossas* (São Paulo: Perspectiva).
- Harvey, David 1992 *A Condição Pós-Moderna* (São Paulo: Loyola).
- Hollanda, Chico Buarque de 1994 *Chico Buarque, letras e música* (São Paulo: Companhia das Letras).
- Leal Cunha, Eneida 1997 “Leituras da Dependência Cultural” in de Souza, Eneida Maria e Miranda, Wander Melo (orgs.) *Navegar é preciso, viver: Escritos para Silviano Santiago* (Belo Horizonte: UFMG/EDUFBA/UFF).
- Santiago, Silviano 1978 “O entre-lugar do discurso latino-americano”; “Os Abutres”; “Caetano Veloso enquanto superastro” e “Bom Conselho” in *Uma Literatura nos Trópicos* (São Paulo: Perspectiva).
- Santiago, Silviano 1982 “Apesar de dependente, universal” in *Vale quanto pesa* (Rio de Janeiro: Paz e Terra).
- Schwarz, Roberto 1977 “As idéias fora do lugar” e “Generalidades” in *Ao vencedor as batatas* (São Paulo: Duas Cidades).
- Schwarz, Roberto 1978 “Cultura e política, 1964-69” in *O pai de família e outros estudos* (Rio de Janeiro: Paz e Terra).
- Schwarz, Roberto 1987 “Nacional por subtração” in Bornheim, Gerd et al. *Tradição/Contradição* (Rio de Janeiro: Zahar/Funarte).
- Veloso, Caetano 1993 “Haiti” [Música: Gilberto Gil; Letra: Caetano Veloso] in *Tropicália 2* [CD de Caetano e Gil] (Polygram).
- Veloso, Caetano 1997 *Verdade Tropical* (São Paulo: Companhia das Letras).
- Vianna, Hermano 1995 *O mistério do samba* (Rio de Janeiro: Zahar/Editora UFRJ).

## Notas

\* Professora da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Doutorou-se pela Universidade de São Paulo em 1994, com tese sobre o tropicalismo e o pós-moderno. Escreve sobre identidade cultural, sobretudo na música popular brasileira, e globalização, divisão social e conflito racial.

El presente artículo está incluido en la compilación de Daniel Mato Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder (Caracas: CLACSO/FaCES/UCV) marzo de 2002.

1 Algumas explicações: Luiz Gonzaga (1912-1989) foi sanfoneiro e, com Humberto Teixeira, inventor do baião, música de estilo, ritmo e temática nordestinos, que atingiu o auge de popularidade em meados dos anos 50; a mais famosa música de sua autoria é o hino regional do Nordeste, Asa Branca. Waldick Soriano (1933-) é cantor de "dor-de-cotovelo", com músicas como Tortura de Amor, e teve grande sucesso no Nordeste nos anos 60.