

# Violência policial, racismo e resistência: notas a partir da MPB

## *Police Violence, Racism and Resistance: Notes on Brazilian Popular Music*

Jorge Luiz do Nascimento\*  
Universidade Federal do Espírito Santo - Ufes

193

**RESUMO:** A partir de referências expressas em letras de canções populares brasileiras e RAPs produzidos e/ou veiculados a partir da segunda metade do século XX, pretende-se discutir a questão da violência policial relacionada ao racismo, mais especificamente, contra negros pobres das cidades, favelas e periferias urbanas brasileiras. Diferentemente da imagem construída de uma grande democracia racial, a formulação social do Brasil, desde sua gênese, possui características autoritárias e excludentes que repercutem na contemporaneidade. Uma das consequências de tal processo é o tratamento diferenciado dado pelos aparelhos policiais e jurídicos às populações das classes populares, principalmente aos negros. Tal processo, por outro lado, reflete em representações estético-artísticas que tratam de maneiras distintas tal situação, permitindo visões diferentes, que, segundo Bhabha, escapam de uma "visão pedagógica" da história, através de práticas "performáticas" que subvertem as narrativas históricas tradicionais.

**PALAVRAS-CHAVE:** Violência policial. Racismo. Música Popular Brasileira.

**ABSTRACT:** Using references expressed in lyrics of Brazilian popular music and RAPs produced and / or distributed in the second half of the twentieth century as a starting point, I discuss the issue of police violence related to racism, more specifically, against poor blacks from slums, and Brazilian urban peripheries. Unlike the constructed image of a great racial democracy, the

---

\* Doutor em Letras Neolatinas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

social formulation of Brazil, from its genesis, has authoritarian and exclusive features that impact contemporary society. One consequence of this process is the different treatment given by the police and legal apparatus to people of lower classes, mainly to blacks. This process, however, is reflected in aesthetic and artistic representations that deal in different ways with such a situation, allowing for different views, which, according to Bhabha, escape a "pedagogical vision" of history, through "performances" that subvert traditional historical narratives.

**KEYWORDS:** Police Violence. Racism. Brazilian Popular Music.

Maiorias numéricas podem se tornar predatórias e etnocidas em relação aos pequenos números precisamente quando algumas minorias (e seus pequenos números) lembram àquelas maiorias a pequena brecha que existe entre sua condição de maiorias e o horizonte de um todo nacional imaculado, um *ethos* nacional puro e limpo. [...] A minoria é o sintoma, mas a diferença em si é que é o problema subjacente.

Arjun Appadurai

1. Se as práticas racistas vão de encontro ao apagamento de identidades coletivas, é a favor da legitimidade dessas identidades que muito da poética popular das letras de canções vai incidir. Quer seja de forma irônica, quer seja burlando ideais sociais impostos, algumas poéticas populares, das quais as canções são parcela importante, entram como formulações identitárias que, de forma mais ou menos explícita, criam repertórios de argumentos que visam a desestabilizar um *status quo* opressor. Mais que parte de um subproletariado urbano, no Brasil, parte da massa de negros e mestiços se incorpora a um meio social e cultural através da resistência, esta tida como forma de valorização de aspectos que vão além daqueles que poderiam estar sob a rubrica da classe social, ou seja, que pertencem ao campo do imaterial, da memória. São discursos de "minorias", aqui entendidas em contraposição às "identidades predatórias" (APPADURAI, 2009), que indicam oposições aos discursos e práticas autoritárias que buscam uma hegemonia impossível, seja através da coação, da desvalorização ou do apagamento. Estamos aqui então falando de tentativas de etnocídio, o que também se coaduna com o apagamento e/ou absorção de um *ethos* que, de alguma forma, incomoda, porque traz em si resquícios dos

remendos do mosaico mal acabado das relações entre poder e cultura. O “popular”, um terreno de transformações de essencialidades perdidas, também possui como base que o alicerça uma linha de resistência que se desloca, que, como pêndulo, tem que ocupar os espaços, driblar a clausura, partir rumo ao enfrentamento à pretensa cultura dos poderosos, das “maiorias”. Como afirmou o cantor-compositor Djavan: “o preto pobre é preto duas vezes”. Se a música e a dança tinham a ver com o prazer e o ócio - numa concepção europeia moderna -, sabe-se que, desde a escravidão e após sua abolição, aos negros e seus descendentes tais privilégios não deveriam ser concedidos. Daí a repressão aos ex-escravos e à existência ou continuidade de suas “festas”. Se agora não são mais animais, devem adaptar-se à cultura da “maioria”, devem estar cristianizados, não podem batucar nos festejos da festa de Nossa Senhora da Penha<sup>1</sup>, devem tocar instrumentos que louvem a Santa de maneira “civilizada”. Sobre o conhecido e singular episódio, consta o seguinte sobre o episódio com compositor João da Bahiana (1887-1974)<sup>2</sup>:

Em 1908, quando se apresentava na tradicional Festa da Penha, teve seu pandeiro apreendido pela polícia. O senador Pinheiro Machado, que era seu admirador e que frequentemente promovia festas em "seu" palácio no Morro da Graça, o convidou para uma dessas festas e como ele não apareceu, quis saber o porquê. Ao saber que o instrumentista tivera seu pandeiro apreendido, resolveu presentear-lo com um novo pandeiro, que trazia a seguinte inscrição: "Com a minha admiração, ao João da Baiana - Pinheiro Machado". Com essa dedicatória do senador, pode voltar por diversas vezes à Festa da Penha, como integrante do Grupo do Malaquias, sem que a polícia fosse atormentá-lo (CRAVO ALBIM, 2002-).

O velho confronto civilização X barbárie adquire, nos primeiros decênios do século passado, a configuração de uma luta entre o que é do Bem ou do Mal na jovem nação ansiosa de modernidades. Dessa maneira, com aval de religiosos cristãos, as manifestações da cultura “bárbara” dos pretos deveriam ser combatidas: já nos anos 40, a *Madame* sabia que “a vida não melhora por causa

---

<sup>1</sup> Referência a episódios comentados pelo compositor João da Bahiana em entrevistas e referenciados no livro *Desde que o samba é samba*, de Paulo Lins (2012).

do samba”. Aqui estamos recorrendo à intertextualidade, ou às referências que permeiam as composições poético-musicais de populações diaspóricas. E também à performance corporal, pois estamos falando de música em roda, de percussão, de palmas e movimentos, falamos da continuidade do terreiro. Segundo Paul Gilroy (2001), as “joias trazidas da servidão”, as músicas negras - acho o plural aqui fundamental-, são continuidade de uma “tradição performática” que funciona, também, como forma de resistência, na qual “ingredientes pré e antidiscursivos” constituem uma “metacomunicação negra”. E nos esclarece sobre o componente histórico, marcado pela escravidão e pela diáspora, que circunscreve a origem de variadas formas culturais africanas:

A expressão corporal distintiva das populações pós-escravas foi resultado dessas brutais condições históricas. Embora mais usualmente cultivada pela análise dos esportes, do atletismo e da dança, ela deveria contribuir diretamente para o entendimento das tradições da performance que continuam a caracterizar a produção e a recepção da música da diáspora (GILROY, 2001, p. 162).

196

Assim, quando nos referimos às falas, às letras, devemos pensar em vozes performáticas que vão demarcar a proveniência de sua fala, e quando cito a fala, no caso, expande-se o conceito, aqui quem fala é o ritmo, é o corpo, a fala é ritualística, performática, é canto que fala, é corpo que diz e desdiz: é a fala, é a bala, é a ginga e a gíria (NASCIMENTO, 2003). Então vejamos um samba, composto por Haroldo Barbosa e Janet de Almeida nos anos 40, aqui a ironia vai contra um personagem caricato, mas que tem sua existência simbólica até hoje<sup>3</sup>: a *Madame*, vejamos três estrofes:

Madame diz que a raça não melhora  
Que a vida piora por causa do samba  
Madame diz que o samba tem pecado

<sup>3</sup> Recordo-me do evento de lançamento do documentário de Denise Garcia, “Sou feia, mas tô na moda”, na Universidade Federal do Espírito Santo, no qual participei de uma mesa que debateu o filme. Deyse da Injeção, compositora de “funk sensual”, oriunda da Cidade de Deus, narrou para a plateia sobre o processo de gravar uma versão em inglês de sua música, que estava sendo tocada em discotecas londrinas. As pessoas pediram que ela cantasse, ela não queria, cantou, mas antes esclareceu, disse que não tinha tido oportunidade de estudar numa universidade, que há três meses estava “trabalhando em casa de madame”.

Que o samba, coitado, devia acabar

Madame diz que o samba tem cachaça  
Mistura de raça, mistura de cor  
Madame diz que o samba democrata  
É música barata sem nenhum valor

Vamos acabar com o samba  
Madame não gosta que ninguém sambe  
Vive dizendo que o samba é vexame  
Pra quê discutir com Madame?

Segundo Tania da Costa Garcia, no texto “A Madame existe”, a referida *Madame* que afirma ser o “samba música barata, sem nenhum valor” realmente existiu. Magdala da Gama de Oliveira tornou-se conhecida como crítica de rádio, escrevendo numa coluna do jornal *Diário de Notícias* (que durante três décadas foi um dos mais importantes jornais do país). Mas retomando a letra do samba, o que vemos descrito, com muita ironia e bom humor, são os argumentos para se acabar com o samba, argumentos esses provenientes da Madame, a corrompida pretensa representante do gosto refinado da aristocracia, e isso numa referência à perdida e burlesca Belle Époque carioca. Então são vários os argumentos apresentados, e a ridicularização dos argumentos é operada pela falsa assunção desses argumentos por parte dos próprios sambistas, um dado é importante, já que a *Madame* deseja a melhora da raça (estragada pelo samba), a ironia então se faz funcional, ou seja, estamos ironizando a sua tentativa bem intencionada de nos fazer melhor, ou seja, a tentativa de transformarmos em decalques subservientes à sua pseudocultura. A forma irônica redesenha o quadro, como se dissesse: “aceitamos o argumento, vamos levar a indagação sobre acabar com o samba, mas fazendo, cantando e dançando um irônico samba”. São elencadas proposições de cunho racial, existencial, estético, ou seja, tais proposições, comuns à época, demonstram, por outra parte, o conhecimento dos sambistas sobre as intencionalidades que se ocultam por trás do discurso benévolo da *Madame*: o sistema branqueador e sua tentativa de apagamento das tradições afro-brasileiras. Porém, o que a *Madame* não imaginava é que, quase 60 anos depois, uns jovens negros da periferia da cidade de São Paulo iriam reivindicar o status de Madame para a mãe, nos referimos ao RAP “Da ponte pra cá, dos Racionais MC’s. Vejamos o fragmento:

E quem não quer chegar  
de Honda preto em banco de couro,  
e ter a caminhada escrita de ouro  
A mulher mais linda sensual e atraente,  
a pele cor da noite, lisa e reluzente  
Andar com quem é mais leal e verdadeiro,  
na vida ou na morte o mais nobre guerreiro  
O riso da criança mais triste e carente,  
ouro, diamante, relógio e corrente  
Ver minha coroa onde eu sempre quis por  
de turbante, chofer uma madame nagô.

Nessa parte do RAP, fala-se do desejo, na verdade dos desejos de jovens de periferia: o carro, a mulher linda, amigos leais, alegria e o que para nossa argumentação é fundamental: o desejo de transformar a mãe em uma “Madame Nagô”, inclusive com chofer e turbante. Os termos do verso são muito ricos. Vejamos: a mãe vem denominada pela conotação popular: minha coroa, e, na projeção, vê-la transformada nesse personagem híbrido e potente. Pensemos algo sobre o turbante, a palavra de origem persa que designa o acessório de cabeça, hoje inclusive utilizado como forma de afirmação da cultura afro-brasileira. No Brasil, foram os escravos que trouxeram os turbantes, mas o acessório foi moda na França desde o século XVIII, utilizado por Coco Chanel nos anos 40, e foi retomado pelos negros como forma de afirmação estético-cultural a partir dos anos 60 nos Estados Unidos. Mas retomando, ao juntar os termos vemos um cruzamento. Turbante, Nagô; Chofer e *Madame*. Porém, fazendo o cruzamento de outra forma o que teremos é uma Madame Nagô de turbante e chofer, ou seja, uma apropriação da tradição que redesenha hierarquias sociais e étnicas cristalizadas, testemunhamos assim versos que deslocam, desestabilizam e redefinem as referências, mais uma vez, potencializando as possibilidades da tradição, ou seja, estratégia de resistência. Nesse breve passeio intertextual, o que se pretendeu demonstrar foi a potência da tradição e suas possibilidades estéticas criadas e revistas de formas distintas, no caso um samba dos anos 40 e um RAP do início do século XXI.

2. Se por um lado, o populismo de Vargas buscava um diálogo com o “povo” e suas manifestações culturais, dentre elas o samba, por outra parte a ideologia do trabalhismo investe também na contínua condenação das práticas de conagração dos pretos e seus descendentes, ou seja, o samba, a capoeira, os terreiros de candomblé e casas de umbanda, junte-se a isso a condenação da “malandragem”<sup>4</sup>. A propósito do termo malandragem, o músico, compositor e cantor Bezerra da Silva afirma, no documentário “Onde a coruja dorme”, que rico pode ser inteligente, mas quando pobre o é, aí o termo muda, ele é esperto, malandro... Mas sabemos que, dentre muitas possibilidades, a figura arquetípica do malandro brasileiro dialoga com o vadio, daí o crime de “vadiagem”, que consta até hoje no código penal brasileiro, ser uma forma de manter a suspeição e punir quem esteja sob os olhos da lei e da justiça, ainda que, a princípio seja somente um desocupado.

Sendo o racismo parte constante e constituinte nas relações sociais, é óbvio o consequente processo de estigmatização a que esses grupos étnico-sociais - negros e mestiços - foram submetidos, processo coletivo mas que também atinge as individualidades no dia a dia. Os adjetivos depreciativos, tais como: preguiçoso, sujo, lascivo, ladino, ladrão, safado; ou os de conotação sexual, sempre foram utilizados para formular esse outro, essa alteridade que o colonizador branco deveria construir e investir para a manutenção de seu *status* de superioridade e para a naturalização das relações de servidão, antes e após a abolição formal da escravatura no Brasil. Ainda que, por exemplo, antropólogos estrangeiros tenham muitas dificuldades em catalogar as relações entre raça e cor no Brasil, sabemos aqui a quem nos referimos. São os pardos-pretos, os mulatos-pretos, os pretos-pretos e, propositadamente, excluímos os “brancos quase pretos de tão pobres”, de Caetano e Gil na canção Haiti, pois aqui, radicalmente, partimos da constatação que as polícias no Brasil foram

---

<sup>4</sup> É possível propor um afastamento entre os termos “malandragem” e “malandro”, que, à primeira vista, são tomados como sinônimos. Se “malandro”, ainda hoje, é um termo carregado de historicidade, remetendo-nos inexoravelmente ao sambista ou aos valentões da Lapa nos anos 30; malandragem torna-se uma prática - um conjunto de estratégias - que, até ponto, independe de classe social ou da geografia da cidade (DEALTRY, 2009, p. 47-48).

constituídas, basicamente, para a proteção de quem possui patrimônio, e sabemos que cor de pele branca é também patrimônio na patrimonialista sociedade brasileira. Então, retomamos Caetano, com “O herói” (2006), que enquadra da seguinte forma: “já fui mulato, eu sou uma legião de ex-mulatos, quero ser negro 100%, americano, sul-africano, tudo menos o santo que a brisa do brasil beija e balança” (encontrei brasil com minúscula no próprio encarte do CD). Aqui, no século XXI há a reivindicação do “ser negro”, mas a ironia se faz presente, por exemplo, em Negro Drama, quando se questiona: “Seu filho quer ser preto? Ah, que ironia”. Como diriam os Racionais, “sempre foi dito que dinheiro e preto são palavras rivais” ... Dessa forma, como dito, o negro no Brasil sempre padeceu de um estado permanente de suspeição, dentre muitas razões, e principalmente pelo fato de não possuir patrimônio econômico, pois, em verdade, havia sido mais uma propriedade de quem possuía patrimônio (os brancos). Essas considerações iniciais, generalizantes e soltas, pretendem indicar o caminho através do qual nos movemos, isto é, um percurso pelo histórico processo de estigmatização que foi imposto aos negros e que, somado aos condicionantes sociais que também foram sendo reiterados, corroboraram com as formas de “guetoização” a que essas camadas populares herdeiras da escravidão foram submetidas. Concomitantemente, as formas de vigilância e punição (em termos foucaultianos) sempre foram dirigidas, fundamentalmente, às “classes perigosas”, daí o processo de criminalização da pobreza e, logicamente, das populações e indivíduos negros e mestiços.

A vinda dos migrantes europeus teve como um dos argumentos favoráveis à **suposta** inaptidão dos ex-escravos e seus descendentes para o trabalho, para a organização, devido à sua “boçalidade natural” e sua “incivilidade cultural”. Não esqueçamos que o próprio termo “boçal” possui as seguintes acepções: “referente a escravo negro recém-chegado da África, que ainda não falava o português. Derivação por extensão de sentido: que ou aquele que é falto de cultura; ignorante, rude, tosco”. Ou seja, o processo de embranquecimento do Brasil deveria dar-se pela diluição desses “boçais”, através da miscigenação, até seu desaparecimento. Como tal processo, na prática, não foi efetivado, aos

negros foram dadas de herança as péssimas condições sociais, a falta de projetos de inserção social, quer dizer, a continuidade dos processos de estigmatização e guetoização que perduram, infelizmente, até os nossos dias. A segregação em guetos pode ser exemplificada pela grande presença de negros e mulatos nas favelas e periferias das grandes cidades brasileiras. Podemos citar o Samba de Enredo da Escola de Samba Unidos de Vila Isabel, *Kizomba: festa da raça*, no desfile campeão de 1988, ano de Assembleia Nacional Constituinte e de 100 anos da Abolição: “Livre do açoite da senzala, preso na miséria das favelas”. E como exemplo dos tentáculos contemporâneos desse histórico, trazemos a fala do narrador-personagem do livro *Elite da tropa*. O jovem oficial negro da PM, através de sua visão crítica margeada pela profissão, apresenta uma visão sintomática dos efeitos perversos do processo ao qual nos referimos:

Não vamos ser cínicos e fingir que vivemos no paraíso da democracia racial. E não estou falando só porque sou negro e vítima do preconceito, não. Milhões de vezes me pego discriminando também. Na hora de mandar descer do ônibus, você acha que escolho o mauricinho louro de olhos azuis, vestidinho para a aula de inglês, ou o negrinho de bermuda e sandália? E não venha me culpar. Adoto o mesmo critério que rege o medo da classe média. É isso mesmo, a seleção policial segue o padrão do medo, instalado na ideologia dominante, que se difunde na mídia (SOARES; BATISTA; PIMENTEL, 2003, p. 132).

A citação, num texto que é uma ficcionalização que parte da experiência real de policiais que são coautores da obra, reflete o processo histórico e o radicaliza, já que o narrador tem plena consciência do papel social que deve cumprir. Mesmo sendo negro, ele reflete e espelha as expectativas sociais que dele se esperam, ele, profissionalmente, reproduz o mesmo sistema de seleção que historicamente construiu todo o aparato ideológico que estigmatizou os negros, que os marcou indefinidamente como os “suspeitos” preferenciais. Como ilustração, citamos mais uma vez os Racionais MC’s, que apresentam esses versos sintomáticos no RAP “Capítulo IV, Versículo III” (1997): “Um dia um PM negro veio me embaçar e disse pra eu me por no meu lugar”. Dessa maneira, as relações entre o racismo e a repressão violenta dos aparelhos de segurança, estatais ou particulares, perpetua e aprofunda a conflituosa e excludente formulação social brasileira, que tem no racismo institucional a

mais perversa face desse monstro de muitas caras que foi, por muito tempo, oculto pelos discursos da democracia racial ou pela apropriação indébita do conceito do homem cordial, além dos processos de emudecimento dessas vozes. Porém, a poesia popular das canções, com ironia ou penar, de forma mais aberta ou oculta, muitas vezes problematizou essas relações, exibindo as fissuras de uma sociedade desigual, que sempre usou os aparelhos repressivos para excluir e manter parte da população confinada, sendo esta punida dentro ou fora de seu território.

3. Segundo TATI (2004, p. 123), o canto, “em última análise, supõe a transmissão de ‘coisas ditas’ de um indivíduo a outro”. Referindo-se aos primórdios do samba, por volta de 1918, quando começam a aparecer os “recados-canção” de compositores ou grupos a outros rivais, os compositores, em especial Sinhô (1888-1930), uniram melodia e letra com a intenção de enviar recados, “mas com o objetivo precípuo de alcançar sucesso popular”. Pode-se depreender que, desde o início, esses “sambas-recados” buscavam a comunicação entre pessoas de uma mesma categoria, pois estamos falando de negros que, a princípio, construíam canções coletivas que poderiam, caso agradassem, ficar na memória e ser cantadas posteriormente, ou seja, um sucesso localizado e restrito que poderia expandir-se com o tempo. Tal procedimento é típico das literaturas populares desde suas origens orais, que seriam um discurso poético ou narrativo coletivo que pretendia, essencialmente, uma comunicação do povo com o próprio povo, exemplo da chamada *volkstheorie* postulada pelos românticos alemães.

Essa pequena referência aos primórdios do samba tem o intuito de introduzir o gênero do qual vamos aqui nos apropriar para iniciar considerações mais específicas: o samba. Pois, se de um lado, compositores como Ary Barroso (1903-1964) e Lamartine Babo (1904-1963), brancos e cultos, tornavam-se os cancionistas que traziam inovações para o encontro entre poesia e canção, por outro, os pseudo-iletrados dos morros também criavam, queriam falar de si, do

mundo, da história, a partir de suas percepções e ritmos. Pode-se citar o exemplo do compositor Carlos Cachça (1902-1999), fundador da Mangueira, que nos dá seu testemunho:

Antigamente tinha a censura do Getúlio Vargas, o DIP, o Departamento de Imprensa e Propaganda. Eu fiz o samba campeão de 1933 e disse [...] que era muito temeroso sair com aquele samba que falava de Castro Alves, Olavo Bilac e Gonçalves Dias. A polícia não ia gostar [...]. Naquela época era muita ousadia a negrada contar a história do Brasil em samba [...] era até motivo de ganhar porrada<sup>5</sup>.

Aqui aparece a questão crucial, a violência dos aparatos estatais que deveriam preservar a ordem e os bons costumes, ou seja, deveriam reprimir a “negrada” e suas manifestações culturais, com o agravante de estar entrando em um campo que não deveria ser acessível: a cultura oficial, no caso específico, a história oficial e a literatura canônica do Brasil. Então se percebe nitidamente a tentativa de processos de exclusão, de confinamento, não só espacial, mas confinamento social, a exclusão e a repressão estatal a qualquer forma de contaminação do Brasil europeu produzida por representantes das margens sociais. Nos anos 1940, a revista *Cultura Política*, elogiava as ações do governo, através do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Os sambas associados à malandragem eram execrados, a linguagem, as gírias - a desvalorização do trabalho - eram tidas como exemplos de uma prática poética popular que ia contra as ideias trabalhistas de Getúlio. Nas rádios, maior meio de difusão da música popular na época, a prática da censura e a imposição de letras ideologicamente condizentes com a política eram procedimentos que tentavam inibir a índole popular que sempre, ironicamente, questiona as normas de condutas sociais impostas:

No Brasil, a Divisão de Rádio do Departamento de Imprensa Propaganda vem realizando, sem desfalecimentos, uma obra digna de encômios. Proíbe o lançamento das composições que, aproveitando a gíria corruptora da linguagem nacional, fazem o estúpido elogio da malandragem. E, não querendo limitar a sua ação ao campo da censura, distribui pelas estações dos Estados gravações de música fina, com noticiário de interesse coletivo (PARANHOS, 2004).

---

<sup>5</sup> Entrevista concedida a Alexandre Medeiros e Tim Lopes. Jornal *O Dia*, 31 jan. 1994.

Seja como política de Governo, como na era Vargas, seja na diluição ideológica da contemporaneidade, o fato é que, desde os capitães do mato, os negros e pobres foram as vítimas preferenciais, representantes das classes “perigosas” às quais se deve reprimir através dos mecanismos - legais ou não - de vigilância e punição.

4. Cantor e compositor que deu voz a essas narrativas, Bezerra da Silva (1927-2005) foi tido como o “cantor de bandidos”, foi um dos grandes difusores do “partido alto”, um estilo de samba no qual a oralidade e o sistema de provocações e respostas, de estrofes que dialogam com um mote dado, mostram a herança da oralidade primordial, que toma feições brasileiras e urbanas no início do século XX. Os compositores e/ou parceiros de muitas das canções de Bezerra tinham as mais diversas profissões, de ex-policiais a eletricitistas, de pedreiros a funcionário do correios. São essas vozes dispersas que serão agrupadas nos discos, que serão espalhadas através das gravações e veiculações. Assim, esses “discursos performáticos”, para utilizar a definição de Bhabha (2007), vão se contrapor às grandes narrativas pedagógicas, quase sempre afinadas com o poder institucional como possibilidade de afirmação da *Nação*. No embate que é parte da formação do “popular”, as mensagens dos morros e periferias trazidas pelo intérprete cruzam as cidades, se espalham pelo país. Se o atrito entre o “popular” e “culto” pode espelhar a própria divisão de classes, ou melhor, se há barreiras que separam o tipo de “arte” consumida por determinados segmentos socioeconômicos, desde o samba do início do século XX às narrativas dos guetos vão, de certa forma, traduzir, em linguagem e musicalidades, a visão crítica dessas parcelas incultas. Por exemplo: a crítica à visão estereotipada do morro, da favela, como local em que são criminosos todos que ali vivem, vai repercutir na vida da grande maioria dos habitantes desses locais: os trabalhadores. Podemos exemplificar com o samba “Vítimas da sociedade”, composição de Crioulo Doido e Bezerra da Silva, do disco “Malando rife”, de 1985. O refrão, irônico e direto, é um recado para

os aparatos da segurança pública que veem os pobres das favelas como suspeitos em potencial:

Se vocês estão a fim de prender o ladrão  
Podem voltar pelo mesmo caminho  
O ladrão está escondido lá embaixo  
Atrás da gravata e do colarinho

Em primeira pessoa, o narrador-poeta explica para “vocês” a sua visão sobre o processo de criminalização da pobreza posto em prática pela sociedade e encampado pelos órgãos policiais. A dualidade cidade X favela é concebida a partir da explicação de que o verdadeiro ladrão reside “lá embaixo”, na cidade, ou seja, o jogo entre o alto e o baixo se reconfigura: é na cidade, lá embaixo, que estão os verdadeiros culpados. Então os referentes em primeira pessoa (moro, minha miséria, vivo com fome, nunca roubei, sou trabalhador) são evidenciados e contrapostos à ação de assaltar um banco. Com apoio da mídia (os jornais), o pobre trabalhador favelado é, mais uma vez, o suspeito. A referência ao filme, com a expressão “poderoso chefão”, indicia as máfias que cometem grandes assaltos e que não podem ser presas pela polícia:

205

Só porque moro no morro  
A minha miséria a vocês despertou  
A verdade é que vivo com fome  
Nunca roubei ninguém, sou um trabalhador  
Se há um assalto a banco  
Como não podem prender o poderoso chefão  
Aí os jornais vêm logo dizendo que aqui no morro só mora ladrão

A crítica se estende. Esse sujeito, que tem a voz, a vez e a palavra, assume o risco, diz que dirá a verdade (embora tal ato seja criminoso) e, dessa forma, enumera os pontos que o tornam incompetente para ser um ladrão de bancos, um poderoso chefão: é pobre, miserável, não tem o diploma de curso superior, é um analfabeto, ou seja, não possui os pré-requisitos que permitam ser o ladrão engravatado do asfalto:

Falar a verdade é crime  
Porém eu assumo o que vou dizer  
Como posso ser ladrão  
Se eu não tenho nem o que comer

Não tenho curso superior  
Nem o meu nome eu sei assinar  
Onde foi que se viu um pobre favelado  
Com passaporte pra poder roubar

Como já pontuamos anteriormente, estamos falando de arte, de canção popular, de literatura, de narrativas que têm o poder de subverter a ordem no âmbito da representação, no campo da mimese, onde a sabedoria e o sarcasmo dos oprimidos podem ser vencedores, podem inverter os papéis. Podendo, por exemplo, exigir que a polícia desça o morro ou também exigir, como negro, a cidadania de uma sociedade que sempre a negou aos pobres, pretos, favelados. O tom imperativo da exigência, sabemos, é desmentido pelas práticas históricas de repressão aos mínimos anseios dessas camadas da população. Porém, a crítica irônica, o humor subversivo, são formas de “vingança” contra essa tal realidade. Tais subversões poéticas da “realidade”, além de divertir, educam, porém aí não é a pedagogia unívoca da nação que se estabelece, o discurso poético vem das fissuras, vem como contra-discurso que instaura a dubiedade na utopia nacional, que mostra as ranhuras da cidade. A voz do outro se torna primeira, os objetos sociológicos tornam-se sujeitos, põem o avesso da sociedade à mostra, desfaz das hierarquias cristalizadas. A visibilidade proporcionada pelas gravações dos sambas de compositores de fora do “mercado” deu um caráter específico à obra interpretada por Bezerra da Silva, a imprensa e alguns compositores pop, como Marcelo D2 e Frejat, por exemplo, dialogaram com a obra e transportaram a mensagem e a figura de Bezerra para outros âmbitos.

5. Até aqui se tentou, através dessas anotações, traçar um pequeno percurso, utilizando exemplos pontuais, composições populares. Um percurso que objetivou buscar intervenções de poéticas populares na indústria cultural e na pretensa hegemonia da nação. Através de referências pontuais de sambas e de RAPs, buscou-se evidenciar a pertinência de tais discursos em trazer à tona, desde muito tempo atrás, a problemática relação entre os pretos/pobres e os sistemas de vigilância e punição estatais. As referências ao início do século já

evidenciam como, através de muitos mecanismos, tentou-se segregar e silenciar as populações negras e suas manifestações: como o samba, o candomblé, a umbanda e a capoeira. Essas manifestações, porém, possuem um histórico de resistência, se metamorfoseiam e sobrevivem. Esse tipo de RAP a que nos referimos, por exemplo, com seu *ethos* discursivo marcado pelo confronto, é hoje a ponta de um movimento que tem origens antigas. Poderíamos pensar também nas emboladas e repentes do Nordeste, mas se nos focamos em manifestações da sub-urbanidade das cidades, foi com o intuito de demonstrar que é nas cidades, em suas fronteiras e territórios minados, que os processos de estigmatização, guetoização e segregação se tornam mais evidentes. Se pensamos o Brasil como um mosaico mal acabado, repleto de fissuras encobertas pelos discursos oficiais, notamos que tais práticas narrativas, performáticas, subvertem os tais discursos pedagógicos oficiais e, através de processos híbridos de apropriação de tradições, revitalizam as trocas simbólicas. Se, como Homi Bhabha (2007), pensarmos os processos de hibridação como procedimentos tradutórios, podemos inferir que tais poéticas e estetizações populares buscam, através de elaborações estéticas, traduzir visões de mundo que sempre foram desprivilegiadas e retiradas do que poderia ser considerado como “cultura nacional”. Porém, o samba hoje é uma das marcas construídas como referência de brasilidade, e o RAP, integrante do maior movimento juvenil que já houve (o mundializado Hip Hop), tornou-se um interessante instrumento estético e político que jovens utilizam para “dizer-se” e falar sobre sua visão sobre o mundo que os cerca. Logicamente, esse mundo não é afável, como também não são cordiais - nunca foram - as relações entre os pretos e as polícias.

6. Após essas observações, que se detiveram um pouco mais sobre algumas formas de violência institucional dos órgãos de repressão relacionadas às populações pobres ou negras de periferias e favelas através de letras de sambas, vamos agora dar um pequeno salto temporal e verificar como essas questões são tratadas pelos RAPs dos Racionais MC's. Embora também exista

ironia, o discurso do RAP será mais contundente, agressivo. Vejamos um fragmento de “Racista otários”, do disco Holocausto urbano, de 1990:

Os poderosos são covardes desleais  
Espancam negros nas ruas por motivos banais  
E nossos ancestrais por igualdade lutaram  
Se rebelaram, morreram e hoje o que fazemos  
Assistimos a tudo de braços cruzados  
Até parece que nem somos nós os prejudicados  
Enquanto você sossegado foge da questão  
Eles circulam na rua com uma descrição  
Que é parecida com a nossa: cabelo, cor e feição  
Será que eles veem em nós um marginal padrão  
50 anos agora se completam da lei antirracismo na Constituição  
Infalível na teoria, inútil no dia a dia  
Então que fodam-se eles com sua demagogia  
No meu país o preconceito é eficaz  
Te cumprimentam pela frente  
E te dão um tiro por trás.

O trecho acima demonstra o tipo de discurso ao qual nos referimos. Dirigido diretamente à polícia, como declarou Mano Brown, o RAP pede aos “manos” que tenham consciência, pois há uma guerra, um processo de captura dos negros das periferias: os agentes andam com descrições que se parecem com a imagem dos interlocutores/ouvintes-ideais, ou seja, a suspeição contínua. A eficácia do preconceito se conjuga com a hipocrisia, que pode ser vista como uma crítica à falsa democracia racial brasileira: o tiro pelas costas, que caracteriza o racismo brasileiro, que não se dá de maneira aberta, mas que é constituinte essencial nas relações sociais. Sobre essa fase do RAP dos Racionais (início da carreira), Mano Brown afirmou que faziam letras que pareciam falas de sociólogos, posteriormente a fala se aproximou mais das gírias populares das periferias, com o intuito de se aproximar mais dos ouvintes ideais: os Manos&Minas das favelas e periferias. No já citado irônico RAP (*Qual mentira vou acreditar*), dentre outras coisas, durante uma blitz da polícia, um grupo tem o carro parado, o procedimento da polícia é mais intenso, irregular. No RAP é descrito o ato de amassar o boné branco e sujar a (também branca) camisa do Santos F. C. do personagem, o que denota as “mãos sujas” dos agentes, uma alusão rica e contundente, que deve ser percebida além da pura descrição. Percebemos como o jovem negro, com um carro, com amigos,

constrói uma pedagogia própria com relação ao direito de usufruir dos espaços públicos da cidade: conhecer os locais da blitz, saber que está sendo punido por trafegar em “lugares suspeitos”, ouvir as desculpas de policiais que dizem não existir racismo, de ter que mostrar comprovantes em excesso, como nota fiscal dos produtos que porta, além do RG, exagero que cria um efeito cômico, além, é claro, de reafirmar a diferença no tratamento dado aos jovens negros das periferias em uma noite da capital paulista, pois há referências a logradouros desse território.

Ô tô devagar, tô a cinqüenta por hora,  
Ouvindo funk do bom minha trilha sonora.  
Eu tenho um manual com os lugares, horários, de como "dar perdido"  
Quem é preto como eu já tá ligado qual é  
Nota Fiscal, RG, polícia no pé  
("Escuta aqui: o primo do cunhado do meu genro é mestiço  
Racismo não existe, comigo não tem disso, é pra sua segurança")  
Falou, falou, deixa pra lá  
Vou escolher em qual mentira vou acreditar  
Prefixo da placa é MY sentido Jaçanã, Jardim Ebrom.  
Quem é preto como eu, já tá ligado qual é  
nota fiscal, RG, polícia no pé.  
Ô, que caras chato, ó! Quinze pras onze  
Eu nem fui muito longe e os "home" embaçou  
Revirou os banco, amassou meu boné branco  
Sujou minha camisa dos Santos  
Eu nem me lembro mais pra onde eu vou

Um dado interessante no RAP dos Racionais é a questão do território, como as definições de uma cartografia especial da cidade faz com que a leitura seja específica, quer seja no confinamento das favelas periféricas, como também nos deslocamentos por entre bairros e “quebradas”, “Qual mentira vou acreditar” é um exemplo dos problemas que vão ter consequências no exercício de um direito básico: o direito de ir e vir, o que reforça nossas observações relacionadas à problemática do confinamento, retirando de cidadãos o direito à cidade. Sobre essa situação, nos apoiamos em “Cidade de muros: crime segregação e cidadania em São Paulo” (CALDEIRA, 2000, p. 70; p. 211):

A distância social é marcada de várias maneiras. Ela pode ser criada materialmente através do uso de grades, que ajudam a marcar uma casa própria como algo distinto de cortiços e favelas. O uso de cercamentos ainda oferece o sentimento de proteção, crucial em

tempos de medo do crime. Mas concepções depreciativas dos pobres também cumprem a função de criar distanciamento social: elas formam uma espécie de cerca simbólica que tanto marca fronteiras quanto encerra uma categoria e, portanto, previne as perigosas misturas de categorias. [...] A segregação - tanto social com espacial - é uma característica importante das cidades. As regras que organizam o espaço urbano são basicamente padrões de diferencial social e separação.

Notamos, através da letra/poema do RAP, como é criada uma espécie de “segregação móvel” das classes perigosas. A blitz policial, com sua acuidade com aqueles que têm as feições que marcam o pertencimento a uma classe, a uma categoria, a um grupo, posta em pontos estratégicos, reforça a segregação, separa a cidade do gueto, revista os corpos e os bens, buscando os estigmas que os definem como cidadãos sem cidadania, sem direitos a circular livremente pela urbe.

Já no RAP “Um homem na estrada”, que narra a tentativa frustrada de reinserção social de um ex-presidiário, o discurso se radicaliza, como nos seguintes versos:

A Justiça Criminal é implacável.  
Tiram sua liberdade, família e moral.  
Mesmo longe do sistema carcerário,  
te chamarão para sempre de ex-presidiário.  
Não confio na polícia, raça do caralho.  
Se eles me acham baleado na calçada,  
chutam minha cara e cospem em mim, é...  
eu sangraria até a morte...  
Já era, um abraço!  
Por isso a minha segurança eu mesmo faço.

Ademais da crítica aberta ao sistema prisional, a crítica às práticas de policiais, a cena da possibilidade de agressão a um homem baleado ilustra, no mundo possível da representação literária, o que infelizmente ocorre nas madrugadas das periferias. Assassinatos, torturas são comuns, aqui, sem ironia ou comicidade, há um retrato duro da insana relação dos aparatos oficiais de segurança com as comunidades periféricas e favelas. As rimas do RAP falam com a linguagem crua do gueto, potencializando o idioma na fala comum.

7. O malandro e o bandido. Poderíamos então fazer um exercício: tentar personalizar nossa discussão nas figuras simbólicas que emanam o discurso poético, que mandam a letra, que jogam a rima. Dessa forma poderíamos utilizar as figuras de Mano Brown e Bezerra da Silva como formas catalizadoras dessas duas linhagens às quais nos referimos: o Partido Alto malandreado produzido nas favelas e periferias do Rio de Janeiro dos anos 70 e 80, selecionado e gravado pelo porta-voz Bezerra da Silva; por outro lado, o RAP falacioso e mal-encarado dos Racionais, capitaneado pela figura poderosa de Mano Brown. Com esse exercício podemos ver como a malandragem favelada encarnada por Bezerra foi vista como bandidagem, samba de bandido. Ou seja, como esse mundo de códigos específicos, descrito poeticamente pelos compositores, com suas situações de comédia mescladas às pequenas tragédias do cotidiano de muitos, é tido como um típico mundo marginal, aqui no sentido simplista de bandido. Se a “sociedade” vinculou a figura de Bezerra, de forma pejorativa, à bandidagem, Mano Brown, a partir da escola dos rappers dos Estados Unidos, vai se assumir como “bandido”, chamamento usual de jovens das periferias da capital paulista. Mas no RAP, o bandido luta contra o tal sistema. Ainda herdando a ginga e a gíria da malandragem, a postura do rapper brasileiro vai passar pela “marra” que é fruto dos movimentos Black Power, mesclada à brasilidade favelada dos negros e mestiços: “Ginga e fala gíria/ Gíria, não, dialeto”. No RAP há a explicitação política mais contundente, a ginga e a gíria são particulares mas dialogam, diálogo fruto da expansão das tecnologias de informação; os guetos são do mundo e periferia é periferia em qualquer lugar. Com isso não se pretende aqui criar uma hierarquia de valores, estamos, sim, tentando evidenciar uma nova relação entre ética e estética. Se o malandro “corcoveia”, o rapper “parte pra dentro”, daí o caráter de confronto aberto do RAP em relação à polícia, um dado que faz parte dessa forma poético-performática desde sua gênese contemporânea nos Estados Unidos. O pessoal do RAP aprendeu que, ser considerado “bandido” pelo sistema racista opressor é cobrir-se de uma áurea de legitimidade poética na performance. Além, é claro, de dar uma resposta: “Se ser bandido é questionar o sistema opressor, somos bandidos”. Ao assumirem o peso negativo da

nomeação, os rappers criam uma persona periculosa, ofício de quem conhece os caminhos, atalhos e becos das “quebradas”. O mundo representado pela voz de Bezerra é menos juvenil, mais adulto, um mundo no qual a malandragem se vale da vivência e do acúmulo de experiências localizadas e similares, é um mundo no qual os comportamentos recriados esteticamente seguem uma linha que é enredada por uma ancestralidade mais linear. No mundo do RAP, os confrontos, as violências, as segregações são similares, mas o caminho dialógico vai ser operado por um *ethos* mais aberto para o combate, ou mais representativo de um combate aberto. Há um caráter intransitivo, daí metáforas fronteiriças e bélicas que evidenciam, em muitas vezes, a incapacidade de trânsito, o lema foi dado: “O mundo é diferente da ponte pra cá”. Não há mais possibilidade da polícia subir e “voltar pelo mesmo caminho”, esses ensinamentos irônicos do samba se radicalizaram, já foram absorvidos e retrabalhados numa poética do enfrentamento.

A guerra existia - como sempre - no cotidiano das favelas e periferias, e nos sambas de Bezerra, restritos às temáticas aqui tratadas, há, por exemplo, uma idealização: a tortura e o ideal utópico do silêncio que não permitiria a “trairagem”. Mas todos sabiam também que “Na hora do sapeca iá iá” o “couro come a toda hora” e aí qualquer valente cai. A resistência no samba de Bezerra, nesse tipo de poética, tem um caráter mais escamoteado, difuso nas entrelinhas da ironia, disfarçado nas máscaras da comicidade. Como exemplo podemos citar o samba Malandro Coisé, de Moacyr Bombeiro e Adivinhão da Chatuba, em que o narrador vai numa festa repleta de “manés” e presenciou a prisão de várias pessoas que participavam, claro que, como sempre, os “otários” pagam a conta, ou seja, são presos. Interessante notar alguns personagens: há o malandro (ou considerado como tal): o dono da casa e outros dois personagens, o negão e o neguim, que são “falso malandros”, falam demais, ostentam o que não são:

Um **negão** de dois metros de altura dizia pras negas que era cantor  
e também estudou medicina mas nunca quis ser doutor  
um **neguim** de cabelo esticado falou que na área já foi o terror

hoje está regenerado mas em tempos passados a polícia encarou

Aqui está representado o mundo da falsa malandragem, da falácia, o efeito cômico se apresenta, por exemplo, no “Negão que estudou medicina, mas nunca quis ser doutor”. A improbabilidade do feito do Negão é explícita e marca bem o lugar de onde se fala, pois sabemos da pouquíssima existência de negros estudantes de medicina, ainda mais um que também era cantor e convivia com a favela, A crítica à impossibilidade de acesso a uma profissão considerada “nobre” é evidenciada pelo escracho, pela naturalização do que o sistema excludente e seletivo permite aos negros pobres das periferias e favelas das grandes cidades. Estudar medicina é uma impossibilidade que só um falso malandro iria assumir esse personagem, mesmo que seja pra “se dar bem com uma nega”. Em contraponto está o “neguim de cabelo esticado”, que dizia ser valente e que havia até “encarado a polícia”, feito esse típico de poucos antológicos capoeiras e malandros. O efeito cômico também se dá pela inversão de papéis, ou seja, o negão de dois metros que quase foi doutor e do neguim que diz ser valentão. Mas a farsa se dilui com a chegada da polícia que leva os convidados, o motivo: não portarem documentos porque nada faziam, ou seja, vadiagem, punidos por suspeição. E aí há a estratégia da “prisão para averiguação”, castigo ancestral que é revestido da imparcialidade do discurso e das práticas do estabelecimento da lei e da ordem. Concluindo, foram presos, dormiram sentados no boi (banheiro de cadeia), são personagens de chacota (sempre há uma testemunha): “A SWAT que ia passando arrastou um montão pra delegacia / uns por não ter documentos / outros porque nada faziam / um esperto que tava pegado uma semana depois me contou como foi / o sufoco daqueles manés / que dormiram sentados na boca do boi”.

Nesse esboço analítico, vimos como na figura de Bezerra, assumido um *ethos* coletivo através dos sambas dos compositores que o alimentam, se posiciona como o malandro, um narrador superior, que, mesmo presente aos fatos narrados, desaparece enquanto sujeito na narrativa. Tal diluição é um ato de resistência, é invisibilidade que não vai atrair os sistemas de vigilância e

punição, pois sua função é existir como palavra, como veículo, como vínculo. Daí poderíamos, inclusive, pensar na origem do malandro brasileiro como herdeiro urbano do Exu primordial, aquele que diz e desdiz, existindo na vacância do ser e não ser, e a malandragem como herança do entredito, do etéreo. Personagem que não possui o corpo domesticado, daí que não será preso. Vive dentro da marginalidade, é guardião de um portal que o dilui e o invisibiliza perante as opressões desse mundo. E os “otários”? Com eles o exu-malandro brinca, como Zé Pelintra, cheio de malícia. Ou seja, estamos nos referindo a uma pedagogia que foge de dualidades como Bem e Mal. E o samba está presente, crítico e perspicaz, com batuques e histórias do mundo, como disfarce do candomblé ancestral.

Por outro lado, Mano Brown, nosso paradigma e porta-voz, representa um novo tipo, aquele que se assume como bandido porque sabe que é assim que a sociedade e a polícia o percebem. Mas também vai fazer da palavra, do corpo e da voz, do ritmo e da poesia, seu arsenal, tem consciência disso: “Minha palavra vale um tiro e eu tenho muita munição”. A palavra cantada ou o canto falado são projeções da tradição, mas agora a tecnologia e o enfrentamento verbal criam um outro campo de batalha. O estilo é bélico, tem consciência de que há uma guerra genocida que destrói os seus enquanto o sistema branco capitalista conta os lucros. Nesse sentido, como um corpo juvenil que enfrenta os aparatos de repressão, a palavra se atira. Busca também uma pedagogia, busca os heróis que tombaram nessa luta que vem de muito longe há muito tempo. Ser bandido, ser marginal, é ser herói. O bandido pode ser malandro, mas o malandro não é, necessariamente, bandido, pelo menos nas relações internas que conformam a categoria dos pobres de favelas e periferias. Acreditamos então que essas duas formas performáticas - o malandro e o bandido -, que transparecem nas tipologias do samba e do RAP que aqui são apresentadas, são figuras de resistência que vieram de momentos históricos distintos, que lidam diferentemente com vários parâmetros, quer sejam da produção como na distribuição de suas mensagens, mas que possuem em comum a criação de contradiscursos que buscam desestabilizar as narrativas

hegemônicas da nação. A partir das fissuras, com a eloquência bélica ou com graciosidade popular buscam destecer os enredos constitutivos de uma narrativa nacional, para fragmentá-la através da busca pelas frestas do bom gosto institucional.

8. Para finalizar, retomemos um samba de 1938, “Delegado Chico Palha”, de Tio Hélio e Nilton Campolino. Comentaremos as estrofes, sabendo que entre elas há o refrão, cantado pelas pastoras na gravação de Zeca Pagodinho: “Ele não prendia, só batia”.

Delegado Chico Palha  
Sem alma, sem coração  
Não quer samba nem curimba  
Na sua jurisdição

Após a apresentação do personagem do Delegado e suas características, o samba diz que ele proíbe samba e curimba, termos típicos dos negros ligados aos festejos e rituais afro-brasileiros, ou seja, termos populares. Porém aparece o termo e jurisdição, ou seja, um termo técnico-jurídico que denota o poder de uma autoridade sobre um determinado território, mas, como ocorre muitas vezes, esses termos são tomados por empréstimo, e são modificados pela fala que o dota de outras possibilidades semânticas, no caso, jurisdição também pode ser entendida como um lugar específico da favela, uma área com determinada característica que, inclusive, pode ser dominada por um grupo ou figura (como os “donos do morro”).

Era um homem muito forte  
Com um gênio violento  
Acabava a festa a pau  
Ainda quebrava os instrumentos

Na estrofe acima, aparecem novamente as características do Delegado, inclusive físicas, e algumas de suas ações. Os instrumentos são quebrados. Podemos perguntar: quais instrumentos? Os típicos de samba e curimba,

instrumentos de percussão. Ou seja, se trata do movimento persecutório que acompanha as manifestações culturais e artísticas afro-brasileiras há muito.

Os malandros da Portela  
Da Serrinha e da Congonha  
Pra ele eram vagabundos  
E as mulheres sem-vergonhas

No fragmento acima vemos a marcação do território. Na verdade, a jurisdição do Delegado é composta por uma série de comunidades que possuem tradição e história, na área de Madureira, no Rio de Janeiro, berço do Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela, que foi fundado em 11 de abril de 1923 e morro da Serrinha, berço do Grêmio Recreativo Escola de Samba Império Serrano, fundada em 1943, a Serrinha é também um dos tradicionais redutos das rodas de jongo. Notamos a presença de uma dicotomia entre malandros e vagabundos, ou seja, de um jogo de poder e de estigmatização. Aqui, porém, a conceituação é pensada a partir de um ótica que não vem da Lei, do Delegado, do senhor da jurisdição. Malandro não é vagabundo e mulher (de malandro) não é sem-vergonha. Ou seja, dentro do território da poesia, da marginalidade, a definição externa não é eficaz, a fala de dentro é que tem valor, as conceituações externas, com sua carga de tentativa de marginalização institucional e existencial do outro é desfeita. O olhar é outro, quem é de lá agora é sujeito do discurso. O delegado é “ele” o intruso que desconhece esse território, desconhece os rituais da “comunidade” e apela ao abuso de poder e à violência. É um tentáculo do poder que - através do pensamento de “maioria” - quer subjugar a coletividade minoritária, um “ideocida”, segundo a acepção de Appadurai.

A curimba ganhou terreiro  
O samba ganhou escola  
Ele expulso da polícia  
Vivia pedindo esmola

A conclusão na última estrofe: a vingança. A questão da representação do popular, ou seja, os oprimidos (resistentes) são vitoriosos. Ocorrem a derrota

individual do delegado e a vitória da “comunidade”, dos malandros, das mulheres, da curimba e do samba. Procedimento típico das narrativas populares, quando os representantes do poder opressor não têm um final feliz. Mas dentro da especificidade do “caso”, o caráter simbólico desse personagem tipificado - o delegado violento e autoritário - é evidenciado e contraposto à sobrevivência da “cultura”, ou seja, o samba e a curimba se fortaleceram, fincaram raízes. Mas retomando o Delegado, acho até que ele “se deu bem”, ganhou homenagem com samba batido na palma da mão, é lembrado, só perdeu o emprego e virou malandro, na acepção primária e perversa do termo, de leproso, de banido, de indigente... Talvez pudesse ter sido pior, mas ele tinha uma atenuante, dada aqui pelo refrão irônico que sintetiza as ações violentas dos aparatos policiais contra as populações pobres e negras, sob quaisquer pretextos, quer sejam legais ou não: “ele não prendia, só batia”...

#### Referências:

- APPADURAI, Arjun. *O medo do pequeno número: ensaio sobre a geografia da raiva*. São Paulo: Iluminuras, 2009.
- BEZERRA DA SILVA. *Malandro rife*. São Paulo: RCA, 1985.
- BEZERRA DA SILVA. *Justiça social*. São Paulo: RCA, 1987.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- CALDEIRA, Teresa P. C. *Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo*. São Paulo: Ed. 34, 2008.
- CRAVO ALBIM, Ricardo (Org.). *Dicionário Cravo Albim da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albim, 2002-. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/>>. Acesso em 14 ago. 2018.
- DEALTRY, Giovanna. *No fio da navalha: malandragem na literatura e no samba*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009.
- GILROY, Paul. *O Atlântico negro*. São Paulo: Ed. 34, 2001.
- GARCIA, Tania da Costa. A madame existe. *Facom - Revista de Comunicação da Faap*, São Paulo, n. 9, 2001. Disponível em: <[http://www.faap.br/revista\\_faap/revista\\_facom/artigos\\_madame1.htm](http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/artigos_madame1.htm)>. Acesso em 14 ago. 2018.
- GUIMARÃES, Alberto P. *As classes perigosas: banditismo urbano e rural*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- LINS, Paulo. *Desde que o samba é samba*. São Paulo: Planeta, 2012.
- LOPES, Nei. *Rio Negro, 50*. Rio de Janeiro: Record, 2015.
- MOLHO, Mauricio. La noción de popular en literatura. In: \_\_\_\_\_. *Cervantes: raíces folklóricas*. Madrid: Gredos, 1976.
- NASCIMENTO, Jorge Luiz. Exclusão & globalização, racismo & cultura: do RAP e outras poesias. In: *Literatura: fronteiras e teorias*. Vitória: Ufes, 2003. Disponível em: <<http://www.ufes.br/%7Emlb/anais/default.asp>>. Acesso em: 14 ago. 2018.
- NASCIMENTO, Jorge Luiz. Cultura e consciência: a “função” dos Racionais MC’s. *Z Cultural - Revista do Programa Avançado de Cultura Contemporânea*, Rio de Janeiro, ano V, n. 3. Disponível em: <<http://www.pacc.ufrj.br/z/ano5/3/index.php>>. Acesso em: 14 ago. 2018.
- PARANHOS, A. Os desafinados do samba na cadência do Estado Novo. *Revista Nossa História*, ano 1, n. 4, fev. 2004.
- RACIONAIS MC’s. *Sobrevivendo no inferno*. São Paulo: Cosa Nostra, 1997.
- RACIONAIS MC’s. *Holocausto urbano*. [São Paulo: Cosa Nostra, 1997].
- RACIONAIS MC’s. *Nada como um dia após o outro dia*. São Paulo: Cosa Nostra, 2002.
- SERRA E GURGEL, J. B. *Dicionário de gíria*. Brasília: Ed. do Autor, 2009.
- SCHUSTERMAN, Richard. *Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular*. Tradução de Gisela Domschke. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- SILVEIRA, Fabiano A. M. O malando nos contatos com a polícia: identidade e seletividade racial do sistema penal na discografia de Bezerra da Silva. *Revista Liberdades*, São Paulo, n. 5, p. 138-159, set./dez. 2010. Disponível em: <[http://www.ibccrim.org.br/revista\\_liberdades\\_artigo/68-MSICA](http://www.ibccrim.org.br/revista_liberdades_artigo/68-MSICA)>. Acesso em: 04-05-2015. Acesso em: 14 ago. 2018.
- SOARES, L. E.; BATISTA, André; PIMENTEL, Rodrigo. *Elite da tropa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.
- TATIT, Luiz. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê, 2004.
- WACQUANT, Loïc. *As duas faces do gueto*. Tradução de Paulo César Castanheira. São Paulo: Boitempo, 2008.