

**Aqui
ninguém
é branco**

Liv Sovik

Aqui ninguém é branco



Copyright © 2009 Liv Sovik

Produção editorial
Camilla Savoia

Capa
Adriana Moreno

Projeto gráfico e Diagramação
Leandro Collares (Selênia Serviços)

Produtor gráfico
Sidnei Balbino

Revisão
Camilla Savoia
Rocino Crispim

Revisão tipográfica
Camilla Savoia

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO-NA-FONTE
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

S719a

Sovik, Liv

Aqui ninguém é branco / Liv Sovik. - Rio de Janeiro :
Aeroplano, 2009.
176 p.; 14 X 21 cm.

ISBN 978-85-7820-033-6

1. Brancos - Brasil - Identidade racial. 2. Mídia. 3.
Relações raciais. 4. Música popular - Brasil. 5. Política
cultural. I. Título.

09-6171.

CDD 305.80981

CDU 316.347(81)

30.11.09 03.12.09

016472



Todos os direitos reservados
Aeroplano Editora e Consultoria Ltda.
Av. Ataulfo de Paiva, 658 / sala 401
Leblon - Rio de Janeiro - RJ
CEP: 22440-030
Tel: (21) 2529-6974
Telefax: (21) 2239-7399
aeroplano@aeroplanoeditora.com.br
www.aeroplanoeditora.com.br

Agradecimentos

SÃO MUITAS AS SITUAÇÕES E FALAS, no cotidiano e em discussões mais formais, que me estimularam a pensar as representações das relações raciais brasileiras e a tradição da música popular. Agradeço aos amigos, aos colegas e às instituições que tornaram possível a publicação deste livro. Lia Silveira me assessorou, com seu ouvido apurado e uma memória musical prodigiosa, em diversos momentos de dúvida sobre sons e repertórios musicais. Sou grata ao Cláudio Matos, à Santuza Cambraia Naves e à Vron Ware por convites e discussões, ao Sérgio Ferreira e à Carol Waag por incentivos e diálogos de anos. À Ana Maria Ochoa, à Jerusa Pires Ferreira e ao Renato Cordeiro Gomes que fizeram comentários importantes em momentos pontuais. O projeto do livro foi apresentado em reunião do Programa Avançado em Cultura Contemporânea da UFRJ. A resposta de Heloisa Buarque de Hollanda, na ocasião, foi chave para calibrar o sotaque estrangeiro que naturalmente tenho. Sob sua direção, o processo de produção do livro foi tranquilo, prazeroso, fácil. Agradeço ainda à Camilla Savoia, da Aeroplano Editora, por seu trabalho inteligente e ágil. Escrever em língua estrangeira apresenta dificuldades que não se resumem na palavra “tradução”, pois elas são do modo de pensar e se fazer entender. Minha interlocutora mais frequente foi Nilza Iraci, exímia editora, que corrigiu meus erros de português, apontou lacunas de lógica nos meus argumentos e também debateu comigo as minhas percepções da cultura brasileira. Evidentemente, os enganos que restam são de minha responsabilidade.

O CNPq financiou a pesquisa da qual este livro é fruto a partir de 2003. Cecília Bandeira e Tatiana Gouveia receberam bolsas de

iniciação científica do CNPq para trabalhar comigo entre setembro de 2003 e agosto de 2004, e estudar os sucessos das rainhas do rádio. Fui bolsista de um programa do Woodrow Wilson International Center for Scholars, em Washington, em 2003. Sou grata ao Luis Bittencourt, então diretor do Brazil Project, e à Philippa “Flip” Strum, diretora do United States Studies. O pós-doutorado em Goldsmiths College, University of London, em 2007, com o apoio da CAPES, permitiu uma forma final ao trabalho iniciado no Rio de Janeiro. Agradeço à CAPES e ao Gareth Stanton, meu anfitrião em Goldsmiths.

Ao Stuart Hall e ao Silvano Santiago, minha gratidão.

Sumário

O fraseado e o ouvido do leitor, 9

Introdução, 15

Parte I — ensaios teóricos

Afeto, diferença e identidade brasileira, 33

A branquitude brasileira e o imaginário americano, 55

Parte II — estudos musicais

A Garota de Ipanema olha em volta:
cosmopolitismo e mestiçagem na bossa nova, 89

Um lírio em lamaçal:
a atualidade de Angela Maria, 109

Vozes ouvidas nas *Noites do Norte*:
branco e negro em Caetano Veloso, 135

A travesti, o mediador e o cidadão:
identidades brancas na música popular atual, 157

O fraseado e o ouvido do leitor

Todos nós, na qualidade de viventes, de devotos e céticos, de monarquistas e republicanos, na medida em que raciocinamos a partir das idéias feitas e dos interesses estabelecidos, somos conservadores; na medida em que obedecemos aos nossos instintos secretos, às forças ocultas que nos constroem, aos desejos de melhoria geral que as circunstâncias nos sugerem, somos revolucionários.

Pierre Joseph Proudhon,
Confissões dum revolucionário.

O TALENTO E A ORIGINALIDADE da ensaísta Liv Sovik estão no *fraseado*. Apesar de ter como fundamento a linguagem fonética na sua função analítica, o fraseado de *Aqui ninguém é branco* se assemelha ao duma composição musical em que a graça está no tom — para ficar em casa e me solidarizar com um ligeiro trocadilho — desafinado.

Combinem-se e se questionem. Tanto o ouvido acurado do ouvinte frente ao que lhe julga dissonante (“Só privilegiados têm o ouvido igual ao seu / eu possuo apenas o que Deus me deu”, Tom Jobim) quanto a renitência do leitor que tem o ouvido entortado (“Se meu verso não deu certo, foi seu ouvido que entortou”, Carlos Drummond). Caso combine e acate a composição dissonante de Tom & o versejar antiparnasiano de Carlos, o leitor começará a ter ideia do talento crítico e da originalidade ensaística de Liv e, princi-

palmente, do fascínio e do poder do *fraseado* num texto acadêmico que melhor estaria a cumprir seu papel, se circulasse dentro e fora da “torre de marfim”, isto é, da universidade.

Pois não é sobre os lugares-comuns, dentro e fora do espaço circunscrito por eles, que Liv fraseia? Pois não é sobre e contra ouvidos renitentes à dissonância musical ou sobre e contra as orelhas que entortam frente ao verso de pé-quebrado, que Liv discreiteia?

Como se trata de texto ensaístico e não um mero repertório, Liv não poderia apenas catalogar os lugares-comuns referentes ao tema racial no Brasil. Não lhe bastaria repetir a tarefa absoluta e insana de Gustave Flaubert, que arrolou os verbetes que compõem o *Dicionário de lugares comuns e de idéias feitas*, pilar do pensamento burguês na França do século 19. Não bastaria a Liv repetir a façanha de redigir um *Bouvard et Pécuchet* em verde-amarelo, mas teria de partir de projeto semelhante ao de Flaubert para se afundar nos valores da burguesia brasileira, e sobrenadá-los pelo fraseado.

Num texto ensaístico, que visa ao público letrado e onde se salienta um tom dissonante, o ponto de partida para a discussão da mestiçagem brasileira tem de ser o levantamento dum repertório cultural desgastado pelo uso, batido. A democracia racial brasileira está sendo de tal forma repetida e endossada pela multidão dos falantes que, no processo de sua esclerose, já merecia o adjetivo *soi-disant* — a *soi-disante* democracia racial brasileira. Pois não é ela que, ao ganhar sentido universal, se envaidece frente ao espelho da paisagem humana feita de desigualdades, para melhor confiscar os proveitos do conservadorismo social, econômico e político?

A mestiçagem racial brasileira traduz hoje o conservadorismo de velhas anarquias.

Junto ao leitor sensível, qualquer que seja ele, o forte do fraseado é o efeito estético que ele busca e encontra. O fraseado tanto se alimenta e se adequa à alta quanto à baixa cultura. Ezra Pound define a poesia como “*language charged with meaning*”. O fraseado, à semelhança duma tomada elétrica, carrega de significado a língua portuguesa para levar o leitor a enxergar o silêncio poético extraído da bacharelize dos lugares-comuns e das frases feitas. Ver com olhos livres sua visibilidade invisível. Parafraseando Stuart Hall, leitor das fotos de Mapplethorpe e de Fani-Kayode, diga-se que o fraseado trabalha com o caráter móvel e instável do sentido e, por isso, sabe de antemão que não há como fixá-lo em definitivo. Não é diferente o que acontece no texto poético.

Portanto, a compositora do fraseado tem de colocar, antes de mais, os lugares-comuns e as ideias feitas da fala dita brasileira em estado de laboratório (como se diz entre os *hard scientists*), pratinhos para enriquecer o saber com os verbetes duma enciclopédia. Desta irão se alimentar espiritualmente todos os parentes do personagem Autodidata, aquele que impõe a si como acesso ao saber humano a fastidiosa leitura de toda uma enciclopédia. No romance *A náusea*, de Jean-Paul Sartre, o personagem do Autodidata acredita que estaria tendo acesso à globalidade do conhecimento humano se percorresse os verbetes de A a Z.

Já o fraseado — ao trabalhar com a *invisibilidade* de algo que *existe* nos lugares-comuns e nas ideias feitas — traduz a busca de um saber impertinente, poético. Tão impertinente quanto o samba feito de uma nota só. O impertinente é o cabido descabido, é o descabido que não coube e há de caber. Mais não fosse, o fraseado é catártico e esperançoso. Tem o poder confessional e corrosivo da náusea sartriana. Caso não seja insensível à dissonância ou não tenha os ou-

vidos entortados, o curioso irá ler daqui a pouco e constatar que o fraseado de *Aqui ninguém é branco* bombardeia os lugares-comuns e as frases feitas, repertoriados cuidadosamente pela analista em todas as instâncias de produção linguística brasileira.

Em socorro da ensaísta, ocorreram e acorreram algumas “pistas” dissonantes, que foram encontradas e catadas na grande imprensa, nos textos da música popular e na universidade, ou seja, em tudo aquilo que é para o povo ou vem do povo, e, ainda, nos teóricos acadêmicos do porte de Stuart Hall. Não há contradição entre o fraseado e sua fonte popular, entre o fraseado e sua fonte culta, a não ser que se queira abolir de vez o exercício pleno da *subjetividade* em tempos midiáticos e democráticos.

O conhecimento *autodidata* (*apud* Sartre) sobre a mestiçagem brasileira é feito da discreta combinação de bom senso e de senso comum e tem saído — *per omnia saeculo saeculorum* — em busca da afirmação duma *diferença* que, na falta de outra palavra, chamaremos de *identitária*.

Eu sou, tu és, ele é, nós somos brasileiros. Eu sou, tu és, ele é, nós somos mestiços.

Aliás, aqui ninguém é branco. À maneira de Michel Foucault, o fraseado trabalha com o jogo da exclusão, ou melhor, com a invisibilidade do óbvio. A visibilidade do óbvio está na panfletagem e é ideológica, se não for ressentida. Por exemplo, os versos “O Haiti é aqui. / O Haiti não é aqui.”, de Caetano Veloso. O percurso da panfletagem é circular. Caso se queira alongá-lo em circunferência, entre no *shopping center* de Higienópolis, em São Paulo, e grite: A África do Sul é aqui. A África do Sul não é aqui. (Para a diferença entre *fraseado* e *panfletagem* na MPB, consultem-se, respectivamente, os ensaios de Augusto de Campos em *O balanço da bossa* e outros

ensaios sobre música erudita e os livros do crítico e historiador José Ramos Tinhorão.)

Se ninguém — isto é, se nenhum brasileiro — é branco, algum o será? Se algum brasileiro o for, terá de ter a consistência material do silêncio e a aparência física do invisível. O fraseado de Liv quer enxergar a materialidade silenciosa e a aparência invisível do branco no Brasil mulato inzoneiro.

E não é que ela, com um título de livro inspirado na certa em leitura de Ionesco, nos faz entrar na tela *Branco sobre o branco*, do pintor suprematista Malevitch? Cite-se Ruth Frankenburg, *branquitude* é “um lugar estrutural de onde o sujeito branco vê aos outros e a si mesmo; uma posição de poder não nomeada, vivenciada como um lugar confortável em uma geografia social de raça e do qual se pode atribuir ao outro aquilo que não atribui a si mesmo”. Teria de grifar todas as palavras da citação. Para quê? Nela, como em todo texto científico passível de receber o trato do fraseado, o óbvio é visível.

No tópico em questão, o da mestiçagem consensual do ser brasileiro, o fraseado sobre a branquitude é o milagre de Lázaro. Ressuscita o europeu marinheiro, colonizador, escravocrata, latifundiário, capitão de indústria, banqueiro, capitalista etc., com a intenção de falar do seu *silêncio* e da sua *invisibilidade* no país da democracia racial, onde — *et pour cause* — o problema das hierarquias raciais não é abordado dignamente. Não é passível de ser resolvido, a não ser à força. Infelizmente.

Do romancista afro-americano Ralph Ellison, que na segregação norte-americana enxergou a invisibilidade do negro, Liv roubou o avesso para vesti-lo no branco brasileiro. O modo social da invisibilidade do branco no país da mestiçagem. No fraseado de Liv, a invisibilidade se torna um recurso corriqueiro, de que se vale a

elite branca brasileira para esconder a fonte que gera o poder nacional e para dominar o todo, sem distinção e aparentemente sem hierarquias, da mulataria tropical. Liv explicita: “a branquitude é um problema que precisa ser teorizado, mais do que um conceito pronto para ser modificado e adaptado a novos contextos”. A branquitude é, pois e por enquanto, um fraseado em busca de teóricos e de cidadãos práticos.

O fraseado é assassino? Não. O fraseado é ressentido? Não. O fraseado é ideológico? Não. O fraseado é democrático? É. Como na letra de Tom Jobim & nos versos de Carlos Drummond, o fraseado não teme o uso do humor, mas desencoraja a pilantragem. O fraseado é musical e, como tal, bombástico. O fraseado é a *reacomodação* criativa dos lugares-comuns e das frases feitas fora de seu espaço original. Essa *reacomodação* é produzida com o intuito de se chegar a um ritmo melódico desafinado, imprevisivelmente previsível dentro dum gênero de questões sociais, políticas e econômicas que, sem o alerta dissonante que ele carrega, estaria para o *faisandé*.

Aqui ninguém é branco insinua melodicamente — pelo fraseado e pelo viés da cor da pele — a *reacomodação* de todos os cidadãos brasileiros na sociedade a que pertencem *de jure* e *de facto*.

Silviano Santiago

Introdução

QUE NEGROS EXISTEM NO BRASIL, ninguém duvida, mas quanto aos brancos, não se pode afirmar com a mesma segurança. A invisibilização do branco brasileiro no discurso público, assim como a valorização da mestiçagem, são a forma tradicional de representar as relações raciais pelas quais o Brasil é conhecido internacionalmente. Mesmo que o mito da democracia racial esteja desmascarado, sua tese central — da mistura genética da população como base de uma convivência nacional pacífica — não foi substituída por outra que leve em conta as hierarquias raciais. A intenção deste livro não é de redescobrir as misérias do sofrimento causado pelo racismo: estão em evidência para quem quiser vê-las. A ideia é perguntar que novas perspectivas apareceriam, em uma releitura de elementos da tradição cultural brasileira, quando a branquitude — cujo prestígio se exerce silenciosamente no cotidiano — é colocada no centro do cenário junto com seu fiel escudeiro, a mestiçagem. O que emerge da proposta de que a branquitude importa, mesmo diante da mistura genética da população como um todo, e que é preciso fazer uma crítica não só denunciatória, mas criativa, da autoridade branca?

Este livro trata das ficções pelas quais a sociedade se mantém, histórias que se reiteram e são transformadas com o tempo, de acordo com as possibilidades oferecidas por repertórios culturais, conjunturas políticas e a capacidade de intervenção de diversos atores sociais. Assim, neste livro, estudo alguns elementos que parecem oferecer pistas, na música popular e na grande imprensa, para novos entendimentos das relações raciais. Essas representações fazem parte de uma tradição, têm história, são consagradas, mas algumas são novas variações e constituem lan-

ces em um debate acerca da identidade brasileira e do presente e futuro do país.

Começo com um capítulo que procura definir a branquitude brasileira. Ela não se explicita muito, é até negada, e por isso precisa ser flagrada no contexto de discursos que aparentemente pouco têm a ver com ela: o do afeto inter-racial, o da identificação com o popular e o da grande família brasileira. O segundo capítulo procura reler o diálogo — ou sua falta — entre as experiências do Brasil e dos Estados Unidos em matéria de relações raciais. A história americana está presente na imprensa e no senso comum brasileiros como referência negativa para o futuro das relações raciais. É importante explicar a relação da experiência brasileira com essa história de tal maneira que não se reitere simplesmente o impasse em torno da segregação *versus* a mestiçagem.

Na segunda parte, apresento quatro ensaios sobre obras musicais populares. Parto da música para tentar entender a tradição brasileira de convivência inter-racial e extrapolar dela alguns rumos que essa tradição está apontando. São estudos, em geral, de banalidades, que incluem “a bossa nova é o modelo para um Brasil cosmopolita”; “a música das rainhas do rádio foi superada e não nos diz mais respeito”; “Caetano Veloso falou a verdade sobre as relações raciais brasileiras em *Noites do Norte*”; e “é normal Daniela Mercury cantar ‘A cor dessa cidade sou eu’ em Salvador”. A Garota de Ipanema, mulher ideal branco-mestiça, é enfocada para discutir o cosmopolitismo do passado e do presente. A obra e a imagem de Angela Maria são o ponto de partida para examinar o relato nacional sobre o corpo, a dança, a vida amorosa e seus aspectos raciais, nos anos 1950 e também hoje, um novo momento em que a produção musical popular tende a ser considerada banal

e repetitiva. *Noites do Norte*, CD e show de Caetano Veloso, é lido como manifesto do artista sobre o caminho distinto das relações raciais brasileiras, uma obra que evita caricaturas e estereótipos. No capítulo final, artistas brancos que afirmam ter relações especiais com a negritude, como Daniela Mercury, Gabriel O Pensador e Marcelo Yuka, são vistos como produtores de alternativas de identificação branca na contemporaneidade. Em suma, estudos de elementos da música popular permitiram pensar sobre o cosmopolitismo brasileiro, a representação do corpo dançante como emblema da nação, o incômodo causado atualmente pela memória da escravidão, subjetividades brancas e cultura negra. São temas com implicações para as políticas culturais brasileiras.

Premissas sobre a branquitude

No debate atual sobre o racismo brasileiro, reitera-se que a diferença racial não tem fundamento biológico. Mas a existência desse fundamento, mesmo fantasioso, está tão presente na sociedade que sua falta de embasamento científico acaba sendo irrelevante. Na busca de novas formas de analisar hierarquias raciais, o que vale não é a verdade biológica, mas quanto uma afirmação possa atrair a adesão de seu público. Consideramos aqui que a falsidade da inferioridade de negros e de indígenas é ponto pacífico, em termos científicos; consideramos também que a presunção de sua verdade continua operando no dia a dia. De igual maneira, o fato biológico de que um mesmo casal pode ter filhos identificados como brancos e como negros não inviabiliza o racismo na sociedade: esta situação precisa ser reexaminada em busca de seu potencial crítico.

Os relatos nacionais crescem nos meios de comunicação como se fossem culturas em placas de Petri, alimentadas pela atenção do

público. É na cultura dos meios de comunicação que encontramos, não simplesmente uma explicitação do que “todo mundo pensa”, mas propostas emergentes, novas verdades às quais se pede adesão. Daí o interesse em entender essa cultura e, nela, os discursos em torno das identidades raciais brasileiras. Essas identidades são delimitadas discursivamente não só pelo novo foco no negro e no problema da discriminação racial, ou pela mais antiga proposta da mestiçagem como solução de conflitos, mas pelo processo, impulsionado e naturalizado por uma inércia secular, de supervalorização do branco. É de baixo e de cima que se plasma a hierarquia social do país.

A supervalorização do branco é um fenômeno mundial, com particular vigência em lugares que foram colonizados por europeus que implantaram a escravidão. A branquitude, na visão de críticos estrangeiros, não é uma abordagem teórica, mas um objeto com “estruturas internas complexas e medonhas”,¹ uma “categoria de análise”,² “conjuntos de fenômenos locais complexamente arraigados na trama das relações socioeconômicas, socioculturais e psíquicas [...], um processo, não uma ‘coisa’”.³ Esses críticos apontam para a vinculação do conceito ao contexto: para eles a definição de quem é e não é branco é construída em processos históricos, mais do que é comum entre conceitos. Por causa de seu arraigamento em circunstâncias, a branquitude é um problema que precisa ser teorizada, mais do que um conceito pronto para ser modificado e adaptado a novos contextos.

A discussão da branquitude já tem uma bibliografia brasileira contemporânea. Muniz Sodré afirma que a civilização europeia é uma espécie de “modelo identitário das elites nacionais”;⁴ para Kabengelê Munanga, a cor não é uma questão biológica, mas uma das “categorias cognitivas herdadas da história da coloniza-

ção, apesar da nossa percepção da diferença situar-se no campo do visível”⁵ e, para Marco Frenette, autor de um livro-depoimento, a branquitude foi “uma muleta para me firmar como pessoa”.⁶ Lourenço Cardoso aponta para a emergência do tema da branquitude, em trabalhos acadêmicos, desde o ano 2000, com a hipótese de que a branquitude seria uma emergência nas pesquisas sobre relações raciais em grande parte estimulada pela atuação do movimento negro.⁷

Diversos ensaios sobre branquitude, desde a perspectiva da psicologia social, vêm sendo publicados nos últimos anos, como por exemplo, “Institucionalização da luta antirracismo e branquitude”, de Maria Aparecida Bento⁸ e “Branco no Brasil? Ninguém sabe, ninguém viu”, de Edith Piza.⁹ Um livro a respeito do tema foi organizado por Iray Carone e Maria Aparecida Bento, em 2003 — *Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil*. Nesse livro, a branquitude é entendida por Bento como “traços da identidade racial do branco brasileiro a partir das ideias sobre branqueamento”¹⁰ que afetaram o senso de nacionalidade brasileira. Edith Piza, em seu trabalho “Porta de vidro: entrada para a branquitude”, no mesmo livro, trabalha com o conceito de branquitude da norte-americana Ruth Frankenburg: “um lugar estrutural de onde o sujeito branco vê aos outros e a si mesmo; uma posição de poder não nomeada, vivenciada em uma geografia social de raça como um lugar confortável e do qual se pode atribuir ao outro aquilo que não atribui a si mesmo.”¹¹

Um importante antecessor dessas reflexões é Alberto Guerreiro Ramos, com seu texto “A patologia do ‘branco’ brasileiro”, publicado pela primeira vez em 1957. Para Guerreiro Ramos, a multiplicação de estudos do negro por brancos brasileiros, sobretudo do Norte e

do Nordeste, é sintoma da patologia branca da sociedade brasileira. Na colonização escravagista,

a minoria dominante de origem europeia recorria não somente à força, à violência, mas a um sistema de pseudojustificações, de estereótipos, ou a processos de domesticação psicológica. A afirmação dogmática da excelência da brancura ou a degradação estética da cor negra era um dos suportes psicológicos da espoliação.¹²

Esses dogmas permaneceram após a Abolição — quando se produz uma situação de absorção quase que completa da minoria branca — por um “processo de miscigenação e de capilaridade social”. A proliferação de estudos do “negro-tema”, “coisa examinada, olhada, vista, ora como ser mumificado, ora como ser curioso” — por autores clássicos do Norte e do Nordeste, como Sylvio Romero, Nina Rodrigues, Arthur Ramos, Gilberto Freyre, Thales de Azevedo, é analisada por Guerreiro Ramos como um “protesto”. O protesto, nos termos de Adler, surge quando o sentimento de inferioridade convive com um desejo de superioridade. A patologia-protesto consiste no “branco”, que não é branco segundo critérios europeus, afirmar-se por duas vias: lembrar ansiosamente seus antepassados europeus e estudar o negro, ao lado de quem sua brancura é ressaltada. A possibilidade de superação desse quadro encontra-se, segundo Guerreiro Ramos, em uma maior “autenticidade étnica”, na qual a quase não existência dos brancos é reconhecida e os brasileiros “simpatizam” (hoje se diria “se identificam”) uns com os outros, integrando socialmente os descendentes de escravos com descendentes de donos de escravos. As condições para essa integração, ele supõe, estão presentes na geração de 1950, para quem a escravidão é uma

memória distante e que é capaz de se inter-relacionar pelo “sentimento singenético [...], cujo substrato físico é o fato percebido da semelhança física e intelectual”.

O texto de Guerreiro Ramos é ultrapassado em pelo menos dois aspectos. Primeiro, alia-se à denúncia europeia da inautenticidade da branquitude brasileira. Cita um europeu que, em seu relato de viagem, zomba de um chefe de seção do Itamaraty que, apesar de ter um “tipo brasileiro”, lembrou com “frequência excessiva” uma avó francesa. Cita também um livro de Henri Michaux, que disse ter encontrado a “‘inteligência cafeinada [dos brasileiros]’, sempre ‘em reflexos e jamais em reflexões’”. Guerreiro Ramos parece endossar os valores que embasam o desprezo do observador europeu: só os europeus teriam direito a seu eurocentrismo. As recentes ondas de migração mudaram a face da Europa e aumentaram a consciência da milenar mistura de populações. A definição do europeu pela homogeneidade de seu patrimônio genético tornou-se menos importante, pois hoje há mestiços e outros não brancos europeus. Mesmo assim, o relato de Guerreiro Ramos sobre o europeu cioso de seu acesso à branquitude tem eco contemporâneo, pois dentro do sistema mundial de prestígio pós-colonial uma origem genética europeia é um trunfo que se guarda com cuidado.

Um segundo aspecto datado do texto de Guerreiro Ramos se faz notar porque, cinquenta anos mais tarde, nossa sensibilidade não se orienta com tamanha segurança para o potencial de superação e progresso. A expectativa estratégica do autor de que houvesse crescente integração social, na medida em que a memória da escravidão esmaecesse, cedeu lugar à percepção de que a mudança e a melhora nem sempre são companheiras. Assim, o orgulho do

“pé na cozinha” que “todos têm”, que talvez aumente com a crescente autoridade político-cultural dos negros, não necessariamente diminui o poder e o prestígio de ser branco, entendido como Piza e Frankenberg o entendem: como lugar de fala confortável, privilegiado e inominado, de onde, frequentemente, tem-se a ilusão de observar sem ser observado.

Guerreiro Ramos abriu frentes que ainda estão presentes na discussão de raça e de racismo no Brasil. Rebateu argumentos sobre a relação entre classe e raça que permanecem em cena: sua consciência da história da branquitude no Brasil fundamenta a resposta de que “não há *mais* entre nós coincidência entre raça e classe” [grifo meu]. Essa afirmação é seguida de uma nota: “Entre vários sociólogos e antropólogos brasileiros é corrente a tese de que nossos problemas raciais refletem determinadas relações de classe. Esta tese é insuficiente, a meu ver. Explica apenas aspectos parciais da questão.” O fato de que classe e raça nascem como gêmeos na escravidão é destacado. As barreiras de classe — muitas vezes entendidas, até hoje, como mais tratáveis e sujeitas à resolução “científica” ou política — são colocadas na perspectiva de sua histórica vinculação à escravidão. A definição inicial da branquitude de Guerreiro Ramos é histórica e aponta para algo que não se baseia na genética. Fala da divergência entre os “fatos” e a “estética”: “No plano ideológico é dominante ainda a brancura como critério de estética social. No plano dos fatos é dominante na sociedade brasileira uma camada de origem negra, nela distribuída de alto a baixo.”

A branquitude não é genética e não só define um lugar de fala. É uma questão de imagem e, portanto, tem como um de seus principais campos de observação os meios de comunicação. Poderíamos recorrer à noção de ideologia, mas sem o economicismo e o dirigismo

que esta palavra muitas vezes evoca. A posição de Stuart Hall sobre a relação entre ideologia, teoria e política é mais rica do que a velha crítica ideológica desmascaradora. Diz ele que a ideologia é “um problema teórico, por ser também um problema político e estratégico”.¹³ A ambição deste livro é pensar a branquitude como problema político e estratégico.

Coro grego de Caetano Veloso, destaque para Stuart Hall

Os livros em ciências sociais pedem uma discussão prévia das perspectivas teóricas de seus autores. Por isso, um parêntese metodológico. Neste livro, para ter alguma definição estável do discurso de identidade nacional, opta-se com frequência por dialogar com declarações de Caetano Veloso e, também, os pronunciamentos de Gilberto Gil sobre raça e nacionalidade, a partir do momento em que se tornou Ministro da Cultura. A opção de privilegiar o discurso tropicalista não significa entender que a verdade de Caetano e Gil é a mais verdadeira, mas preenche uma necessidade de referência estável, uma verdade alheia, a partir da qual pensar. Poderia ter escolhido outros músicos, talvez alguns mais representativos dos tempos atuais. Mas o tropicalismo criou o paradigma cultural brasileiro que dominou por pelo menos três décadas, um paradigma de ecletismo e de alegoria, que se dirigiu ao debate na época de sua invenção, tanto sobre a resistência ao autoritarismo norte-americano e da ditadura, como sobre a relação de setores instruídos com o “povo”. Permaneceu vigente não só pela sua qualidade estética, mas porque respondia também a questões levantadas pelo crescimento dos meios de comunicação e da indústria cultural. Caetano é muito citado aqui porque é o autor intelectual mais importante desse paradigma e fala a

partir da inserção brasileira no contexto cultural internacional, que também nos interessa. Além disso, mesmo seus desafetos podem apreciar a complexa consistência de suas ideias sobre a nacionalidade. Em tempos de misturas globalizadas, de *hip hop* e da internet, a visão de Caetano ainda pode servir como referência de discurso nacional brasileiro, enquanto não se firma a versão acabada do novo. O novo no qual o ministro Gil procurou interferir, com seus discursos e as políticas do Ministério, que ele declara terem uma tônica tropicalista.

Outra presença ainda merece comentários, a de Stuart Hall e especialmente de seu texto “The Spectacle of the ‘Other’”,¹⁴ ainda não disponível no Brasil. No final desse texto, Hall propõe três maneiras de contestar imagens estereotipadas do negro. Primeiro, *reverte-se*, com um valor positivo onde antes estava negativo. Por exemplo, nos filmes de detetives negros, *Shaft* e *Superfly*, de 1971 e 1972, o negro se torna dono da supersexualidade que o estereótipo lhe atribui. Sua macheza lhe possibilita nunca abaixar a cabeça para o branco. Traduzindo para o Brasil de hoje, a imagem de Mano Brown, dos Racionais MC’s, às vezes ecoa essa tática. No videoclipe “Diário de um detento”, premiado pela MTV em 1998, o *rapper* protesta a condição do negro pobre encarcerado, apresentando-se como preso saradão, quase um Spártaco. Mano Brown usa esse estereótipo para afirmar uma força e uma autonomia que o estereotipado “negão” ou “crioulo *desse* tamanho” — que figura em muitas anedotas contadas entre brancos — não tem. Diz Hall que a mudança é bem-vinda, mas reverter o estereótipo não significa derrubá-lo ou subvertê-lo. Uma segunda maneira de contestar estereótipos, segundo Hall, é a de *inserir* um valor positivo onde antes só estava o negativo. “Negro é lindo” resume a celebração da diferença negra, corrente hoje no

Brasil também, às vezes, na forma de “somos mestiços e isso é bom, é bonito”. O problema é que as hierarquias continuam existindo, diz Hall. “O rastafari amante da paz, que cuida dos filhos, ainda pode aparecer, no jornal do dia seguinte, como estereótipo negro, exótico e violento.” Embora se agreguem imagens positivas de grupos discriminados ao repertório cultural, não necessariamente deixam de ser prioritárias as imagens negativas.

Finalmente, Hall fala de uma terceira estratégia, que aqui interessa mais. Ela olha “através do olhar da representação”,

localiza-se *dentro* das complexidades e ambivalências da própria representação e tenta *contestá-la desde dentro*. Está mais preocupada com as *formas* da representação racial do que com a introdução de novo *conteúdo*. Aceita e trabalha com o caráter móvel e instável do sentido e entra como se fosse uma luta em torno da representação, enquanto reconhece que, já que não é possível fixar definitivamente o sentido, não haverá vitórias finais.

Assim, em lugar de evitar o corpo negro, por ser muito envolvido pelas complexidades de poder e de subordinação, na representação, esta estratégia faz questão de assumir o corpo como principal local de suas estratégias representacionais, tentando fazer com que os estereótipos trabalhem contra si mesmos.

Hall exemplifica com duas fotografias de homens negros nus, por fotógrafos homossexuais, e contextualiza a comparação na tradição do nu, na arte ocidental e, depois, na fetichização da sexualidade do negro. “Jimmy Freeman”, de Robert Mapplethorpe, apresenta um homem agachado, com as costas paralelas ao chão, em uma composição de formas geométricas e simétricas feitas com um cor-

po perfeito, em que se vê somente o topo da cabeça do modelo e o centro do foco é seu pênis, uma espécie de terceira coluna que o sustenta. A segunda, “Sonmponol”, do fotógrafo nigeriano Rotimi Fani-Kayode, mostra uma figura masculina sentada, com manchas brancas pintadas no corpo em referência a costumes africanos, com a cabeça fora do quadro, segurando no lugar de um pênis ereto um conjunto de três velas acesas. Ambas as fotos tentam “lançar mão do desejo e da ambivalência que tropos de fetichismo despertam”, mas é impossível não ver humor na obra de Fani-Kayode. Ao desviar tão surpreendentemente as expectativas do público, “Sonmponol” é mais claramente exemplo da “estratégia [que] faz uma brincadeira complexa do ato de olhar, tentando pela própria atenção ‘tornar estranho’— isto é, des-familiarizá-lo e, assim, explicitar o que muitas vezes está oculto — suas dimensões eróticas. Não teme o uso do humor...” Nessa análise, Stuart Hall explica como se abraça e subverte a estereotipia, colocando em questão o observador. Demonstra a possibilidade do uso de uma tradição hierárquica contra si mesma, inclusive na representação de uma figura de um patamar baixo nessa mesma hierarquia. Essa estratégia se vislumbra na valorização do canibalismo pelos modernistas como resposta bem-humorada do eurocentrismo de sua época e meio social.

Em outro contexto, falando das “ideias e formulações mais elucidativas” da obra de Gramsci e de sua natureza conjuntural, Hall diz que é necessário “desenterrá-las delicadamente de seu solo concreto e de sua especificidade histórica e transplantá-las para um novo terreno, com muito cuidado e paciência.”¹⁵ O que se quer transplantar de Hall para estas reflexões é seu desafio para pensar discursos dos meios de comunicação, no caso da música popular, com atenção especial para os momentos em que liberdade, fantasia e humor implo-

dem expectativas e contagiam os estereótipos nacionais por outros sentidos, até sentidos “impróprios”.

A torre de marfim e o conhecimento em rede

Este livro discute as histórias que se contam sobre as relações raciais brasileiras e às vezes, por contraste e complemento — e porque fazem parte do horizonte cultural brasileiro —, as norte-americanas. Para tentar causar estranhamento e apreender mais precisamente banalidades, de tão corriqueiras, usa artifícios da análise acadêmica, tais como a contextualização histórica, social e cultural, assim como a tradução de discursos para categorias teóricas. O livro é produto da universidade brasileira, que permite enorme liberdade de pensamento e tem, também, tendências conservadoras. O conservadorismo é de se esperar de uma instituição milenar que é mantida por tradições e reproduzida por uma sociedade hierárquica. Dentre as tradições está a de dar novas explicações de objetos específicos ou recontar as antigas de uma nova maneira. Isto é o que se fez aqui.

Em outro momento, examinei, em tom polêmico, os valores que nortearam alguns comentários sobre a tradição cultural brasileira contidos neste livro.¹⁶ Questionei e reafirmei o valor do discurso produzido na Academia, tentando recolocá-lo em seu contexto cotidiano e político. Esse discurso tem um contexto cotidiano porque somos regidos, dentro e fora da universidade, pelas metáforas nas quais apostamos, mesmo inconscientemente, e tem contexto político porque essas metáforas são comuns, regem as relações sociais na *polis*. A metáfora da “torre de marfim” critica a universidade por distanciar-se da vida comum, por encastelar-se. O distanciamento entre universidade e sociedade está sempre sujeito ao questiona-

mento implícito nessa metáfora, que tem sua força e razão de ser. Ao mesmo tempo, a universidade é um espaço necessário de reflexão fora das pressões do pragmatismo e se ela deixasse de existir a sociedade a reinventaria.

É lugar-comum que assumimos posições políticas na produção de conhecimento, em um processo circular de influência mútua entre discurso e contexto. Essas posições ajudam a definir epistemologias, enquanto o conhecimento adquirido desloca o ponto de partida, quando a pesquisa não é meramente confirmatória. Esse processo não é solitário e as metáforas contemporâneas de produção de conhecimento em rede dão conta disso. Este livro foi escrito por uma pessoa de acordo com regras disciplinares acadêmicas, no meio a uma rede constituída por instituições educacionais, com suas exigências profissionais. Também foi escrito à luz do debate sobre o racismo entre atores políticos, com os quais eu simpatizava ou não. O fato de a rede de conhecimento dentro da qual o livro foi escrito incluir atores políticos com os quais estou mais ou menos alinhada torna problemáticas suas conclusões? Entre setores ativistas, como na academia, se valoriza a guinada discursiva que gera novas ideias e perspectivas. Mas há diferenças. A luta contra-hegemônica na política exige a simplificação discursiva e a geração de palavras de ordem e fatos midiáticos. Mas o valor da pesquisa acadêmica esmaece na hora em que a nota de rodapé se torna mero academicismo, a versão original é esquecida e a articulação de novos consensos, em torno de ideias entendidas *a grosso modo*, toma prioridade sobre a precisão. Este livro procura obedecer os protocolos da verdade acadêmica.

Dito isso, se este livro contribuir para uma reflexão sobre o racismo no Brasil e as formas em que é possível combatê-lo, cumprirá uma ambição central na sua elaboração. Ainda mais se chegar a lei-

tores fora do circuito universitário, nos espaços institucionais onde atualmente tantas pessoas lutam para alterar a realidade e as estatísticas que a descrevem, seja dos poucos negros em cursos universitários, das mulheres negras que recebem menos anestesia do que as brancas na hora do parto, do espantoso número de jovens negros mortos no conflito urbano em que foram escolhidos como alvos preferenciais. A ambição é grande, que estes comentários sobre a Garota de Ipanema, Angela Maria, Daniela, Caetano, Sandro do ônibus 174, Martin Luther King e outros repercutam nos embates dentro de instituições do Brasil. Se a aposta é alta demais e não se realizar, a vantagem e a desvantagem da torre de marfim é que não há mal nisso. Quando a crítica cultural não tem repercussão na vida política, ela se resume a mais uma exploração e mapeamento de terras conhecidas e desconhecidas que talvez engajem a atenção do público leitor “especializado”, como deram trabalho e também prazer à sua autora.

Notas

- ¹ Vron Ware and Les Back. *Out of Whiteness: Color, Politics and Culture*. Chicago: University of Chicago Press, 2002, p.1.
- ² Birgit Brander Rasmussen et al. (orgs.). *The Making and Unmaking of Whiteness*. Durham, NC: Duke University Press, 2001, p.1.
- ³ Ruth Frankenberg, (org. e intro.). *Displacing Whiteness: Essays in Social and Cultural Criticism*. Durham, NC: Duke University Press, 1997, p.1.
- ⁴ Muniz Sodré. *Claros e escuros: identidade, povo e mídia no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1999, p.32.
- ⁵ Kabangelê Munanga. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. Petrópolis: Vozes, 1999, p.18.
- ⁶ Marco Frenette. *Preto e branco: a importância da cor da pele*. São Paulo: Ed. Publisher Brasil, 2001, p.21.
- ⁷ Lourenço Cardoso. *O branco 'invisível': um estudo sobre a emergência da branquitude nas pesquisas sobre as relações raciais no Brasil (Período: 1957 - 2007)*. Dissertação de mestrado, Universidade de Coimbra, 2008, p.188.

- ⁸ Maria Aparecida Bento. “Institucionalização da luta antirracismo e branquitude”. In: Rosana Heringer (ed.). *A cor da desigualdade: desigualdades raciais no mercado de trabalho e ação afirmativa no Brasil*. Rio de Janeiro: Ierê/IFCS-UFRJ, 1999.
- ⁹ Edith Piza. “Branco no Brasil? Ninguém sabe, ninguém viu.” In: Antonio Sérgio Alfredo Guimarães and Lynn Huntley (orgs.). *Tirando a máscara: ensaios sobre o racismo no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra/SEF, 2000.
- ¹⁰ Iray Carone e Maria Aparecida Silva Bento (orgs.). *Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 2002, p.25.
- ¹¹ Carone e Bento, *op.cit.*, p.71.
- ¹² Alberto Guerreiro Ramos. “A patologia do ‘branco’ brasileiro”. *Introdução crítica à sociologia brasileira*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1995 (1957), p.220.
- ¹³ Stuart Hall. “O problema da ideologia: o marxismo sem garantias”. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Liv Sovik, org. Belo Horizonte/Brasília: Editora da UFMG/Representação da Unesco no Brasil, 2003, p.265.
- ¹⁴ Stuart Hall. “The Spectacle of the ‘Other’”. In: _____ (org.). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practice*. London: Sage/Open University Press, 1997.
- ¹⁵ Stuart Hall. “A relevância de Gramsci para o estudo de raça e etnicidade”. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Liv Sovik, org.. Belo Horizonte/Brasília: Editora UFMG/Representação da UNESCO no Brasil, 2003, p.297.
- ¹⁶ “Por que tenho razão: branquitude, estudos culturais e a vontade de verdade acadêmica”. *Revista Contemporânea (UFBA)*. Vol.3 No.2, dez 2005, p.159-180.

PARTE I — ensaios teóricos

Afeto, diferença e identidade brasileira

“*Only connect!*”

— E.M. Forster. *Howard's End*, 1910.

“O POVO BRASILEIRO É UM povo carinhoso. Usa muito o diminutivo.” Dessa maneira, na terceira pessoa, é apresentado o povo em geral ao recém-chegado estrangeiro ou estrangeira, encantado com o Brasil e sua cultura falante. É uma afirmação convincente, até por que os apelidos e os diminutivos dão a sensação a quem viveu anos em países do norte, não só que a vontade de contato humano sobra, mas que ela salva as desigualdades de sua fatal tristeza. No primeiro momento, estranhei que um povo tão oprimido não tivesse um *blues* para lhe acompanhar, formando uma pedra de toque de amargor ou causando prazer, ao transformar a dor em melodia, ritmo e poesia. Depois de um tempo, o impulso comparativo diminuiu e entendi melhor a forma brasileira de processar, na cultura, o sofrimento gerado pelo passado de colonização e de escravidão e o presente de injustiça social. Uma forma aparentemente menos ligada à tristeza ser senhora do samba do que à apreciação lúdica da relação amorosa, como fonte de riso, prazer e felicidade, enfim, de alegria.

Nos jogos eróticos e na produção da alegria brasileira, é sintomático o “-inho” de afeto e apreciação, como nos apelidinhos; de afeto e condescendência, como em “mulherzinha” ou “professorzinho”; de afeto e desprezo autoirônico, como na piada sobre as maravilhas naturais que Deus criou e depois disse “espere para ver o porquinho que eu vou botar aí”. O diminutivo carinhoso, como a alegria, é um dos elementos da resistência cultural popular ao sofrimento que foi apropriado e reciclado pela cultura hegemônica como patri-

mônio comum. A palavra “brincadeira” resume a alegria, com seus ecos de Macunaíma e múltiplas definições que vão do jogo à falta de seriedade, da festa e do carnaval ao ato sexual. A alegria se vê em Dona Flor e José Wilker, rindo enquanto trepam; na avó dançante na ala das baianas, com os netos observando na calçada; em inúmeras letras de samba que fazem rir, até mesmo, pelo menos hoje, as melodramáticas. Isso tudo impressiona quem foi criado em meio a outras caricaturas, como a noção do amor romântico como encontro, quase conexão de almas, no meio ao deserto do social. Obras tão variadas como os romances de Jane Austen, do início do século XIX, e as inúmeras comédias românticas da época de ouro de Hollywood, com atores como Cary Grant, James Stewart, Audrey ou Kathryn Hepburn, presumem um imaginário em que o amor vence as primeiras impressões e as regras sociais. Mesmo nos últimos cinquenta anos, em que os costumes se liberalizaram muito, a preocupação com a dificuldade do contato humano permanece e se evidencia em filmes recentes como *Diário de Bridget Jones*, de 2001, descrevendo os costumes que transformam a vida social da jovem solteira de 30 anos em gincana, e *Brokeback Mountain*, de 2003, que retoma a questão a partir da repressão à relação homossexual.

O discurso que identifica a cultura brasileira como afetiva, no sentido de carinhosa, marca ainda uma diferença brasileira com relação, por exemplo, ao discurso unificador do “sonho americano”, de acordo com o qual todos têm condições de ascender socialmente e, portanto, são fundamentalmente iguais; ou ao ideal suíço do direito individual e coletivo de viver, sem solavancos, de acordo com regras reconhecidas, também suíças. No Brasil, o afeto é uma metáfora para a unidade nacional, para a maneira brasileira de lidar com a diferença interna. Esteve presente nos discursos do embranqueci-

mento. O famoso quadro de Modesto Brocos y Gomes, “A redenção de Can” (1985), que retrata uma família brasileira, com pai branco, mãe mulata, filho branco e a avó negra em atitude de louvor a Deus pelo nascimento do neto, mostra como a ligação afetiva foi acionada no passado. (Hoje, surpreendentemente, o pintor é lembrado por “retratar o negro de uma forma digna”.¹) A metáfora da união afetiva como projeto nacional ainda aparece em diversas manifestações atuais contra a violência urbana, do tipo “Sou da paz” ou “Basta”, em que a palavra de ordem moral contra a violência passa por cima da análise social. Essa metáfora que associa o carinho ao brasileiro ajuda a transpor barreiras entre o ideal (e a realidade) do Brasil hospitaleiro e os fatos, visíveis em cada esquina, da desigualdade social e racial.

O conceito de homem cordial que Sérgio Buarque de Holanda criou é mais ambivalente do que o do povo carinhoso e hospitaleiro, presente no senso comum. De acordo com *Raízes do Brasil*, esse homem é um obstáculo à democracia, por ser coronelista: protege seus familiares e agregados, que por sua vez resguardam seu poder pessoal. A cordialidade, plasmada pelas relações sociais agrárias, teria sido abalada pelo deslocamento do centro do poder da área rural para os centros urbanos. Esse processo, cujo marco inicial é a Abolição, foi acentuado e facilitado pelo desenvolvimento das comunicações, entendidas como “vias férreas”, em *Raízes do Brasil*.² Se por comunicações, hoje, se entende a veiculação rápida ou até instantânea de imagens, sons e palavras, as tecnologias e transformações envolvidas no processo não são menos centradas no meio urbano do que eram as ferrovias e, como elas, as comunicações contemporâneas são fortemente associadas à incorporação de culturas regionais e setoriais à cultura nacional.

Está aumentando o número de negros em papéis importantes na televisão e na publicidade, mas o povo que os meios de comunicação mostram ainda é de aparência relativamente branca. Ser branco exige pele clara, feições europeias, cabelo liso, ou dois dos três elementos. Ser branco no Brasil implica desempenhar um papel que carrega em si uma certa autoridade e que permite trânsito, baixando barreiras. Ser branco não exclui “ter sangue negro”, enquanto o elemento indígena ainda simboliza os primórdios do Brasil ou aparece como fator de complexidade na herança genética brasileira — sabendo-se pouco sobre a cultural — de brancos e também de negros. A branquitude não é genética, mas uma questão de imagem: mais um motivo pelo qual é um problema que se coloca na cultura dos meios de comunicação. Como pensar o fato de que os brancos e os mestiços mais brancos estão em evidência desproporcional nos meios de comunicação, mas que esse fato não parece criar constrangimentos? Como pensar, pois, a hegemonia do branco como ideal estético?

Os brancos se sobressaem até no carnaval, momento do ano em que mais se celebra a cultura negra. A televisão destaca brancos em um aparente paradoxo, conforme demonstrou o sucesso da dançarina baiana Carla Perez na segunda metade da década de 1990. Com seu cabelo louro, facilitou a renovação de um debate sobre a cultura negra: seus movimentos foram considerados vulgares por uns e, por outros, derivados da mais venerável tradição afro-brasileira, o samba de roda. O carnaval baiano, com o tema “Carnaváfrica”, em 2002, também mostrou o poder da branquitude. Apesar do aval oficial à identidade africana e ao movimento que reivindica reparações pela escravidão, os rostos na transmissão televisiva eram brancos, mostrando a possibilidade de exercer um *Gesichtskontrolle* (controle de rostos) a céu aberto, controle que, Muniz Sodré explica, é “a decisão

cotidiana sobre quem pode entrar em clubes, boates, restaurantes de luxo ou mesmo ser aceito para seguros de automóveis”.³ A discussão do carnaval baiano continua: Carlinhos Brown denunciou o “*apartheid*” nas ruas em 2006, e em 2007 protestou contra a restrição de acesso da população ao carnaval pelo uso de arquibancadas, camarins, cordas e abadás. O carnaval carioca também gera discussão, pois as escolas de samba têm componentes das comunidades da periferia, em sua maioria negra, mas os maiores destaques de carros alegóricos e as rainhas da bateria, convidadas a participar no evento em que mais se ouve pronunciar a palavra “beleza”, muitas vezes são louras, como Deborah Secco e Adriane Galisteu.

O valor da branquitude é mostrado em um contexto de mistura. Entre as rainhas, muitas são louras, mas sempre está presente a quase branca ou a não branca: Juliana Paes, Luma de Oliveira. Ou seja, o fato de o poder econômico e político ser quase homogeneamente branco e, ao mesmo tempo, os meios de comunicação veicularem representações da convivência racial demonstram que o imaginário da pureza branca, associado a regimes de segregação, não é o único a corresponder a uma sociedade com uma classe dominante branca: um conjunto multifacetado de imagens e discursos sobre a mistura também pode preservar seu poder. Por causa disso, os discursos brasileiros de mestiçagem e democracia racial têm mesmo algo a ensinar ao resto do mundo, como Gilberto Gil afirmou em seu discurso de posse como Ministro da Cultura em 2003. O foco no discurso afetivo unificador de setores sociais desiguais, no Brasil, talvez ajude a pensar mais claramente, aqui e alhures, sobre desigualdade e coesão social em um mundo em que a mistura cultural, étnica e racial é cada vez mais comum, em que existem até elites multiétnicas em certos setores, mas o eurocentrismo persiste no dia a dia da maioria das pessoas, mesmo assim.

No vai e vem analítico entre a multietnicidade brasileira e o destaque dado ao branco, é comum a menção da noção de que a branquitude é uma ideia importada. “Aqui ninguém é branco” foi a resposta que ouvi, em sala de aula na Bahia, quando perguntei, no contexto da discussão pública da afro-baianidade, “como é ser branco na Bahia?” A resposta me dizia, implicitamente, “Só você, aqui, é branca”. Difícil negar, pois minha brancura estrangeira já se comprovou gritante, era de parar taxista. Ser branco, neste país arco-íris, é uma espécie de aval, um sinal de que se tem dinheiro, mesmo quando não existem outros sinais, é andar com fiador imaginário a tiracolo. Ser branco estrangeiro é entrar em condomínio fechado sem mostrar a carteira de identidade ou restaurante de luxo, suado e malvestido. É não se sentir constrangido em estabelecimentos comerciais e, nisso, os brancos estrangeiros são acompanhados de brancos brasileiros.

No convívio da categoria mais abrangente, de brancos estrangeiros e brasileiros, a perspectiva branca pode ser mencionada na ausência de não brancos. É nesse espaço também que se ouve piadas racistas. Mas em espaços públicos ou quando o grupo é misto, a branquitude é silenciada. A diferença comentada publicamente é a da mistura. A valorização do brasileiro mestiço, herança da resistência antropofágica e freyreana às exigências eurocêntricas, permite que, sob certas condições econômicas e sociais, o papel social ideal associado a ser branco possa ser desempenhado por não brancos, enquanto as hierarquias se preservam. A exclusão racial no Brasil fala em duas vozes: uma, no privado, sobre o valor da branquitude e outra, pronunciada em alto e bom som, sobre a noção de que cor e raça são de importância relativa já que a população é mestiça. Assim, a ideia de que “aqui ninguém é branco” e da mestiçagem como valor

é uma “ideia efetiva”, no sentido de Stuart Hall, que se concretiza a partir da vinculação com uma constelação de forças sociais.

Hall argumenta contra uma visão que entenda que as ideias e filosofia de uma determinada classe ou conjunto de classes são impostas, quando essas classes chegam ao poder.

A predominância de ideias dominantes não é garantida pelo fato de estas estarem atreladas às classes dominantes. O processo de luta ideológica *procura* antes alcançar a efetiva ligação das ideias dominantes ao bloco histórico que detém o poder hegemônico em um dado período. Esse processo é o objeto do exercício, não a encenação de um roteiro já escrito ou concluído.⁴

Em outras palavras, o discurso da mestiçagem não significa que os setores dominantes se imaginam sempre como não brancos. A adoção do discurso da mestiçagem é uma antiga concessão, incorporada no decorrer dos anos pelo senso comum, à presença maciça de não brancos em uma sociedade que valoriza a branquitude e uma antiga e atual forma de resistência ao olhar eurocêntrico. Esse reconhecimento não desbanca os brancos das classes dominantes. O que um dia foi uma vitória cultural e política contra a opressão eurocêntrica já foi capturado pelo conservadorismo reinante e a naturalização de relações sociais racistas. Incorporar o discurso da mestiçagem a esse conservadorismo e controlar o sentido do discurso da mestiçagem é “o objeto do exercício”, nas palavras de Hall. Reiterar que, por ser um país mestiço, não há ódio racial serve para reforçar esse controle dos sentidos da vida em sociedade.

Uma crescente resposta dos negros à valorização da branquitude está manifesta nos meios de comunicação: a novidade na cultura

de massa dos últimos anos é o lugar de destaque que o negro conseguiu ocupar. A partir da valorização da cultura afro-baiana e, mais recentemente, do *hip hop* e *funk* das grandes cidades de outras regiões, pouco a pouco, por dinamismo e ativismo do próprio negro, a justiça racial parece ser feita. As novas “ideias efetivas” que mantêm mais ou menos estável o poder hegemônico incluem uma presença maior do negro. Pode-se questionar o valor de focar as atenções na branquitude, em lugar de estudar a ascendência cultural negra. Talvez distraia da problemática central, ou seja, a atual redefinição do lugar do negro na sociedade, com a abertura de mais espaço e representações menos preconceituosas na mídia. O exemplo baiano mostra por que a discussão da branquitude ainda é importante: mesmo com toda a ênfase na valorização da cultura negra desde a década de 1980, em políticas culturais oficiais, o quase monopólio branco do poder político na Bahia continua. Mesmo que a expansão da presença cultural afro-brasileira na mídia local, estadual e nacional não tenha sido inócua, um movimento cultural forte que promovia a diferença e a dignidade dos afrodescendentes não foi o suficiente para romper o continuísmo do poder político branco. Por isso, é necessário analisar a articulação silenciosa da hegemonia branca. Como o valor da branquitude se impõe em discursos que aparentemente não falam de identidades raciais ou valorizam identidades negras? Sinais aparecem em discursos banais, do senso comum, que reafirmam o privilégio branco inercialmente, falando do afeto que une desiguais.

“Nóis sofre mas nóis goza”

Talvez ninguém tenha resumido esse senso comum de forma tão enxuta quanto o colunista José Simão na *Folha de S.Paulo*, com “Nóis sofre mas nóis goza”. Essa frase, parte do repertório popular, é usada

pelo jornalista como coda, para sinalizar o fim de cada coluna. Em 16 de junho de 2000, escreveu “E sabe quais são os três próximos grandes projetos do Don Doca FHC? Ajudar o sistema financeiro, ajudar o sistema financeiro, ajudar o sistema financeiro! E nós com o sistema nervoso. Rarará. Nós sofre, mas nós goza. Hoje, só amanhã. Acorda, Brasil! que eu vou dormir! UFA!” É a clássica afirmação do gozo contra a tensão gerada pela pobreza. José Simão faz cadeias associativas entre o som das palavras, seu sentido e a linguagem popular. Seu jogo de linguagem desliza por cima dos acontecimentos e declarações públicas e os incorpora ao universo do absurdo. Em sua “Cartilha do óbvio lulante”, publicada aos poucos na sua coluna, “Encubado” é um “companheiro que foi morar em Cuba”, “Ferrovelho” é “Taxação dos aposentados”, “Equidistante” é um “Cavalo lá longe” e “Menosprezo” é a “Diminuição da população carcerária”. Em 22 de agosto de 2002, escreveu “E a música que toca no horário [político] do Partido da Causa Operária é a mesma da abertura do Windows 98. O Bill Gates é comunista? O Bill Gates é do eixo do mal? Rarará. Nós sofre, mas nós goza”. Importa o som, não o sentido, o absurdo dá uma boa piada e nós sofre mas nós goza.

Em sua grafia incorreta e na falta de sutileza de seu sentimento, a frase evoca um povo atento às manobras dos poderosos, mas inculto e despreocupado. É o povo da rua na dança do carnaval, o povo sem instrução, a um só tempo desiludido e feliz em sua sensualidade. É aquela massa homogênea e distensionada que é o objeto do populismo, do pitoresco e dos quadros humorísticos que, há séculos, fazem do pobre objeto de gozação. O povo é o popular, como em “populares tiram égua de uma ribanceira”, manchete de uma matéria veiculada no jornal sensacionalista da Rede Record de Televisão, *Aqui agora*, dias depois do sequestro do ônibus da linha 174

com a morte do sequestrador e de uma refém, em junho de 2000. A reportagem amenizava a violência das imagens que foram mostradas repetidamente nos dias anteriores. Sua conclusão apontou as virtudes de um povo que, no meio do miserável bairro periférico de São Paulo onde a égua caiu, é solidário até com um animal. Junta-se para tirar a égua, que apareceu no final da reportagem, abatida, mas inteira. Ou seja, nós sofre mas nós goza.

Esse povo é visto com condescendência. É o povo que, na fala das classes médias sobre hábitos e costumes, é o oposto de “a gente”. A gente faz tal, o povo faz qual: o coletivo predominante é outrem. A frase ainda evoca o turista estrangeiro que visita o Brasil e enfrenta a necessidade de definir a diferença brasileira de uma forma amena, que dê conta de seu prazer em vivenciá-la e da injustiça da qual é testemunha e partícipe. “São pobres, mas sabem se divertir melhor do que a gente” é uma versão desse discurso. Existe paralelo no discurso mais autorizado de todos: a filosofia. Clément Rosset, um nietzscheano francês, critica a negação dos aspectos trágicos da vida. Em entrevista realizada na ocasião de uma visita ao Brasil, Rosset afirmou que se sente muito à vontade no país, pois “é um país onde existe uma convivência extraordinária entre a alegria e o caráter trágico da vida”.⁵ Por outro lado, brasileiros também dizem que a Bahia é a terra da felicidade e o brasileiro, um povo alegre. Carmen Miranda, com seu *tutti frutti hat*, personificava a pendência para o lado prazeroso da frase de Simão; seu retrato mais fiel talvez seja um desenho animado.

Simão reitera o valor (a conjunção “mas” o indica) de uma experiência consoladora de prazer, do gozo. Por meio da imagem de um povo resignado, Simão ridiculariza o povo ao chamá-lo de mulher, como também ridicularizava o ex-presidente ao chamá-lo de Don Doca

FHC. Sofrimento e prazer, resignação e gozo: a combinação é ligada a representações do feminino. Esse clichê, da prioridade sobre o sofrimento de uma experiência de prazer, tem história no Brasil. Em *Brasil — Mito fundador e sociedade autoritária*, Marilena Chaui faz um apanhado das características psicológicas do brasileiro desenhadas por diversos autores. Afonso Celso (1860-1938) identificava as seguintes características com os negros: sentimentos afetivos, resignação, coragem, laboriosidade, sentimentos de independência. Manoel Bonfim (1868-1932) já encontrou “afetividade passiva” e “dedicação morna, doce e instintiva” na influência negra sobre as características psicológicas do brasileiro. Para Gilberto Freyre (1900-1987), havia “sexualidade exaltada” entre índios, “maior bondade” entre os negros, “riqueza de aptidões incoerentes, não práticas” nos portugueses, com o resultado para os brasileiros, entre outros, de “sadismo no grupo dominante, masoquismo nos grupos dominados”.⁶

Simão retoma um clichê sobre a diferença brasileira, mas o tira de contexto. Desmantela o estereótipo da alegria carinhosa no meio à pobreza para mostrar a falta de relação lógica entre as duas partes. Faz uma crítica irônica e autoirônica da verdade encapsulada na frase, do gozo e sofrimento associados à submissão, como intrínsecos à condição brasileira. Ao ser analisada, a aparente abrangência da frase se desintegra, pois ela não é cega à cor e ao gênero. Suas conotações acionam estereótipos da mulher, do negro e do índio da tradição cultural, cuja síntese densa é a mulher mestiça, sexualmente disponível e sem grandes ambições ou capacidades produtivas. Simão, brincalhão, presume que a classe média que lê a *Folha de S. Paulo* faça parte dessa mesma massa meio bestificada em sua aceitação dos absurdos e injustiças de relações sociais autoritárias. Então, o articulista pode retirar-se, murmurando um *non*

sequitur colhido do cotidiano, como “hoje, só amanhã” e “Vá indo que eu não vou”. A perspectiva branca, que é implicitamente a do leitor da *Folha* e em que “a gente” contrasta com “o povo”, emerge como o lugar de fala de um narrador descomprometido, o olhar de um espectador que, consciente da brincadeira, pode alternar: assume e larga a identidade popular e subalterna, como quiser. Adota-a pela absurda lucidez irônica que pode trazer e desfaz-se dela com igual facilidade.

Os meios de comunicação e o caráter trágico da vida

As narrativas dos meios de comunicação não servem apenas para reiterar verdades consagradas, mas para adaptá-las às frequentes explosões de violência no cotidiano. Parecem existir gêneros: chacinas, da Candelária e do Vigário Geral; assassinatos de juizes, em Espírito Santo e no interior de São Paulo, e de autoridades diversas, no Rio de Janeiro e na Bahia; o fechamento simultâneo do comércio sob o comando do crime organizado, na Zona Sul e outras partes do Rio de Janeiro em 30 de setembro de 2002 e, com tiroteios e queimas de ônibus, durante uma semana inteira, em São Paulo a partir de 12 de maio de 2006. Sem falar do assassinato de crianças e a morte violenta de pessoas assustadoramente jovens. Cada acontecimento requer uma narrativa. O sequestro do ônibus 174 no Rio de Janeiro, em 12 de junho de 2000, cujo desfecho violento não se explicava facilmente, foi simbolicamente importante, ainda mais porque foi transmitido ao vivo pela televisão. A revista *Bundas* traz um sinal da dificuldade de transpor o abismo que o sequestro retratou. Em seu número de 20 de junho, publicou uma charge de Quinho: o tenista Guga, em tons desbotados, levanta a taça de primeiro colocado atrás do sequestrador ameaçando a refém, em cores.⁷

Escrevendo sobre outra história, a da América do século XVI, Stephen Greenblatt enfatiza o aspecto não verbal do encontro da cultura dominante com seu Outro. “A cultura europeia experimentou algo como o ‘reflexo de susto’ observável em crianças: olhos arregalados, braços esticados, respiração suspensa, o corpo momentaneamente convulsionado”.⁸ Como alternativa ao susto, que Greenblatt identifica nos relatos de Jean de Léry, cita Cristóvão Colombo, que conciliou discursivamente dois mundos, incorporando a América e seus habitantes ao mundo imaginário europeu. Enquanto os índios que ele encontrou (um “rei” e seus “conselheiros”) “não me entendiam, nem eu a eles”, o descobridor da América relata que o cacique “dizia que, se algo me agradava naquele lugar, toda a ilha estava à minha disposição”.⁹ As narrativas jornalísticas do sequestro do ônibus 174 também tiveram que incorporar ao senso comum o Outro inimaginável, assustador, tarefa que pede um relato que relacione o leitor médio com esse Outro, um relato afetivo.

As revistas semanais, *Veja*, *Istoé* e *Época* foram publicadas uma semana depois dos acontecimentos, o que acentuou a dimensão interpretativa de suas reportagens.¹⁰ As imagens usadas pelas revistas falam do susto. A capa de *Istoé* apresenta uma foto montada de reféns dentro de um ônibus, com uma delas, parecida com a refém Geisa, escrevendo “MEDO” com batom no vidro, com o título: “Refém da violência, o país pergunta se há saída”. Na capa de *Época*, há uma foto do sequestrador, Sandro, com óculos escuros e capuz e com a boca aberta. Ele é visto enfiando um revólver na boca de uma refém, junto ao título “Passageiros do horror: angústias e esperanças do bandido e da professora mortos no sequestro do ônibus no Rio”. Com uma reportagem de capa sobre a violência na semana anterior, *Veja* optou por colocar Tom Cruise, “Belo e poderoso” na capa, com

uma tarja que diz “Terror no ônibus: Será que a refém Geisa morreu em vão?” As fotos na primeira página da reportagem incluem uma parecida com a da capa de *Época*; Sandro de costas, no momento da morte de Geisa; o corpo sem vida de Geisa, nos braços de um policial; Sandro sendo empurrado para dentro do camburão onde será morto. O título do artigo é: “A gota d’água: agonia... ação desastrosa... e um desfecho trágico”. Nos textos, *Veja* enfatiza o papel da imprensa televisiva que transmitiu o sequestro ao vivo e sugere a melhoria da polícia. *Istoé* focaliza a violência como fato corriqueiro, citando casos e estatísticas, e discute a possibilidade de um desfecho por meio de novas políticas de segurança pública. Os temas das discussões políticas nas três revistas são interligados: mídia, violência, polícia, políticas públicas, miséria. *Época* narra a história a partir de trechos do diário de Geisa; faz dos indivíduos o centro da reportagem, contando o dia 12 de junho, Dia dos Namorados, vivido por refém e sequestrador, retratando-os como vítimas das circunstâncias e do azar. Apresenta também outros reféns e o motorista do ônibus. *Istoé* também se interessa pelo lado humano do acontecimento, publicando três boxes que traçam as biografias das figuras principais do drama, destacando seus sonhos: Geisa, a refém; o sequestrador Sandro, apelidado de Mancha; Marcelo, o policial.

As formas de contar variam, mas o interesse humano dos relatos das revistas *Istoé* e *Época* é parecido. A refém era uma migrante nordestina cuja história típica é contada em pequenos detalhes, traçando cada passo para sua morte, por triste coincidência, no dia 12 de junho, o Dia dos Namorados. O sequestrador é entendido como produto de sua biografia e condições sociais. Foi sobrevivente da chacina das crianças na Candelária (ambas as revistas publicaram uma foto do grupo de crianças, todos negros, em companhia da ar-

tista plástica branca, Ivone Bezerra de Melo, que trabalhava com eles) e continuava morando na rua; essas condições parecem augurar sua violência e sua morte. O erro de Marcelo, um infeliz mas bem-intencionado policial, preso a um emprego mal remunerado, sem formação e equipamento adequados, também é compreensível. *Istoé* e *Época* constroem o Outro como semelhante, como alguém que poderia ter sido qualquer um, nas mesmas condições. Acalma-se a reação ao susto criado pela violência por meio de uma narrativa em forma de sortilégio, que encanta com histórias de semelhança e familiaridade, mais do que um discurso convincente.

Freud explica as representações do Outro

Os relatos também reintroduzem o medo, sub-repticiamente, a partir da estrutura do estranho familiar, duplo ou sombra de Freud, que Miriam Chnaiderman¹¹ já propôs como interpretação da psicologia social brasileira do racismo: a reação ao estranho familiar deveria ser compreendida como intolerância de uma semelhança excessiva, de uma humanidade comum, diferente da noção clássica da intolerância do Outro enquanto diferente, exótico. Vejamos as afinidades entre Sandro, nos relatos, e o conceito de Freud.¹²

Freud relacionou o estranho familiar com uma *incerteza em torno da humanidade de uma figura* e dá os exemplos de um autômato e uma boneca. Sandro é conduzido por uma força irresistível, seja da droga, da abstenção da droga, da intimidade com a violência, seja como vítima da violência ou maluco. Essa explicação está mais presente na versão da *Veja*, que constrói o “banditismo”, em sua série sobre a violência, na qual Sandro figura como ilustração.¹³ Nas outras duas revistas, a figura do criminoso tresloucado é menos exemplar do que explicável pelas condições sociais que o desumanizaram: ele

é transformado em homem violento pela própria violência à qual é submetida. Causas à parte, vítima ou algoz, nas três revistas Sandro é mais dirigido do que atuante.

O estranho familiar de Freud é, ainda, um duplo que se transformou em *visão de terror*, por ter relação com o medo da morte. Está relacionado com a fase infantil, quando o pensamento mágico prevalece, pelo qual o desejo provoca acontecimentos. Mais terrificante do que imaginar uma morte violenta é a fantasia de causá-la por meio do próprio pensamento. Se as semanais discutem a segurança pública em tom pouco esperançoso e até de resignação, diante da ineficácia do Estado, esse tom responde ao dilema da classe média. Ela vive entre o bem-estar físico e o medo, os prazeres do consumo e a certeza da vulnerabilidade diante da lógica mortífera da privação das maiorias.

O estranho familiar é associado à *repetição involuntária*, ao *mau olhado*, à *imputação (razoável) de inveja ao outro*. O medo da inveja dos que pouco ou nada têm se dissolve na afirmação de que existe um jogo de azar que define o lugar geográfico e social do nascimento de cada um. Sandro e Geisa encontraram destinos traçados a partir desses lugares, as revistas dizem. Assim, em *Época e Istoé*, o relato da infância sofrida de Sandro, a menção de sua falta de antecedentes de violência e a cadeia de acontecimentos em que Geisa foi morta, o apresentam como assassino relutante, se não involuntário. “Poderia acontecer com qualquer um” é uma forma de falar da repetição involuntária e do reino do acaso e de naturalizar as determinações de raça e classe. Se o acaso reina, se poderia ser qualquer um, o conflito não tem solução, só resta o medo da inveja.

O estranho familiar ainda *traz à luz o que deveria ter permanecido oculto*. “Todo afeto pertencente a um impulso emocional,

qualquer que seja a sua espécie, transforma-se, se reprimido, em ansiedade”.¹⁴ As revistas se calam sobre as identidades raciais que as fotos revelam: a negritude de Sandro, que contrasta com a brancura dos reféns. A domesticação do sequestro pela narrativa verbal não consegue reprimir a representação do negro que se tornou violento, que por sua vez é sinal de que o funcionamento azeitado do sistema social oficial nada tem a ver com a vida cotidiana de largas faixas da população. População caracterizada pela pobreza e o desamparo, diz o texto, e por ser negra, violenta e violentada, dizem as fotos. Só *Época* faz menção verbal à identidade racial. No parágrafo final da reportagem cita um jovem revistado por policiais depois de entrar em um ônibus na mesma linha 174, dias mais tarde: “Tinham de fazer isso antes. [...] Só vieram em cima de mim porque sou negro.”¹⁵ A contradição entre a reivindicação de maior presença policial e a queixa de sua atuação neutraliza a crítica do racismo.

O número de características comuns entre o estranho familiar traçado por Freud e as histórias de Sandro mostra como a familiaridade pode coexistir com o medo, a rejeição com a retórica da proximidade, indistinção e até fraternidade. Freud nota a relativa abundância de narrativas ficcionais do estranho familiar — na ficção misturamos mais facilmente imaginação e realidade — em comparação com nossa experiência cotidiana. E Freud explica: “o ficcionista tem um poder *peculiarmente* diretivo sobre nós; por meio do estado de espírito em que nos pode colocar, ele consegue guiar a corrente das nossas emoções, represá-la numa direção e fazê-la fluir em outra”.¹⁶ O medo, que não se experimenta sem resistência nas relações cotidianas de proximidade e de troca, toma contornos precisos nas ficções midiáticas. Assim, sem mencionar a cor da pele, os relatos sobre o sequestro do ônibus 174 veiculam a monstruosidade de um

homem negro e também retratam Sandro como semelhante, como quase-eu, como duplo do branco. Neste papel, ele poderia ser a figura que, na frase “é quase da família”, comum entre brancos, comunica, mas não menciona a cor de empregados e agregados negros que conhecem desde a infância.

A branquitude é...

A branquitude é atributo de quem ocupa um lugar social no alto da pirâmide, é uma prática social e o exercício de uma função que reforça e reproduz instituições, é um lugar de fala para o qual uma certa aparência é condição suficiente. A branquitude mantém uma relação complexa com a cor da pele, formato de nariz e tipo de cabelo. Complexa porque ser mais ou menos branco não depende simplesmente da genética, mas do estatuto social. Brancos brasileiros são brancos nas relações sociais cotidianas: é na prática — é a prática que conta — que são brancos. A branquitude é um ideal estético herdado do passado e faz parte do teatro de fantasias da cultura de entretenimento.

No Brasil, particularmente, a prática social do branco está permeada por discursos de afeto, que aparentemente religam setores sociais desiguais, mas a hierarquia racial continua vigente e, em um conflito eventual, ela reaparece, enfraquecendo a posição de pessoas negras. O valor da branquitude se realiza na hierarquia e na desvalorização do ser negro, mesmo quando “raça” não é mencionada. A defesa da mestiçagem às vezes parece uma maneira de não mencioná-la. A linha de fuga pela mestiçagem nega a existência de negros e esconde a existência de brancos. Hoje, com as cotas, alguns se declaram brancos, outros dizem que beneficiados por cotas são de fato brancos, mas isso é uma novidade. Geralmente, quando se cala sobre ser branco, também se isola quem se declara negro, fica fora da nação mestiça.

O discurso da mestiçagem permite que os que falam desde a perspectiva branca possam brincar de ser populares. Somos todos mestiços, “nóis sofre mas nóis goza”. Se isso, às vezes, cria perspectivas irônicas muito interessantes e divertidas, também é verdade que existe a recorrente distinção entre “a gente” e “o povo”, para nos lembrar em que categoria estamos. Freud mostra que não é necessária a segregação ou a afirmação de um abismo entre branco e negro para se ter racismo ou uma hierarquia racial. Assim, brancos e negros serem irmãos, conforme reza o discurso da mestiçagem, não impede a instalação do medo branco, típico do racismo, nas representações na imprensa. O medo do diferente pode não ser medo do exótico, do distante, mas do próximo, do quase igual. O medo solicita uma racionalização. A mais comum é de negar a diferença racial. É mais fácil aceitar a diferença material, de classe social, do que racial. Com a classe social, fica reestabelecida a distância entre branco e negro, não somos mais irmãos.

Como todos os discursos identitários brasileiros, o discurso sobre a cor tem audiências no Brasil e no exterior; procura estabelecer semelhanças e diferenças interna e externamente. Daí é possível ser branco no Brasil e não nos EUA, branco na Bahia, mas não no Paraná. Quando se diz que “aqui ninguém é branco”, a referência contrastante é externa e se lança um desafio contra o racismo eurocêntrico. Por outro lado, quando se afirma a mestiçagem como universal, no Brasil, e não se fala da história que determinou as identidades raciais, corre-se o risco de reavivar os argumentos biológicos sobre “raça” (é na genética que todos são mestiços, não na prática social), além de tapar o sol das hierarquias sociais com a peneira de “somos todos iguais”.

A afirmação de que “no Brasil ninguém é branco” pode ser feita por estrangeiros também. Quando eles acham graça que brasileiros

se identifiquem como brancos, estão aplicando a hierarquia internacional, a mesma da qual o brasileiro que afirma a mestiçagem procura escapar. Eles são parecidos com os estudiosos da cultura negra que Guerreiro Ramos criticou, quando argumentou que ser branco depende da referência negra e criticou os estudos do que chama de negro-tema, aquele que deu sua cultura à nação na forma de música e culinária. Para Guerreiro Ramos, esses estudos ignoram o “negrovida [...] que não se deixa imobilizar, é despistador, proteico, multiforme, do qual, na verdade, não se pode dar versão definitiva, pois é hoje o que não era ontem e será amanhã o que não é hoje”.¹⁷ Se o negro não é uma referência especular ou oposta ao branco, mas vive em constante movimento, como o sujeito branco, torna-se difícil entoar a velha afirmação da possibilidade de um branco ser “negro demais no coração” ou, conforme se discute no capítulo final deste livro, cantar “a cor dessa cidade sou eu”.

O que resta do afeto, então, como bem cultural tradicional? Ao contrário de valorizar a brincadeira e alegria brasileiras, a perspectiva agora parece triste. Toda uma série de expressões culturais, desde “Teu cabelo não nega” às citadas acima, perdem a graça, pois elas não pertencem somente à tradição da brincadeira ingênua, mas à ordem racista. Pode ser razoável resistir à perda, pois significa uma perda de inocência ou de “insciência” do egoísmo do senhor, como diria Joaquim Nabuco. Mas não é só isso. A conversa e a maleabilidade, nas relações cotidianas, é um valor cultural que se sobressai quando se contrasta a grande família multicolorida brasileira com metáforas alheias da conexão social. A epígrafe, “*only connect*”¹⁸ vem de uma tradição que, é óbvio, também tem suas formas de relacionamento amistoso e solidário, além de seus relatos amorosos. Mas o comando afunilado, único, “*só se ligue, só se relacione*”, fala do iso-

lamento individual, pelo qual o vínculo humano, antes de ser fato cotidiano, é um objetivo que se busca no meio a regras sociais que são paradoxalmente antissociais. A convivência social mais afável, mais comunicativa, é de enorme valor, mas a metáfora da genealogia comum para explicar as relações raciais se esgotou. A fraternidade não existe por decreto, como comprova o caso de Sandro do ônibus 174, pois ele não era “qualquer um”, nem parente dos leitores das revistas semanais. A igualdade diante do sofrimento e do gozo não é fato cotidiano, ao contrário, tudo indica que o sofrimento gerado pela opressão seja distribuído de forma desigual. Assim, diversos atores e circunstâncias dizem: se é para preservar a convivência amena, cordial, há que buscar a democracia e criar as condições para uma maior presença de negros em espaços onde hoje parecem fora de lugar.

Seria possível reinterpretar o afeto como característica nacional. Pode não significar tanto o carinho, afeição, amizade e amor, mas se assemelhar ao conceito de Greenblatt, para quem o afeto é a abertura não verbal para o mundo, a consciência de outros seres vivos nas proximidades e de uma realidade para a qual os relatos ainda não foram estabelecidos. Essa noção mais ampla do afeto expandiria as possibilidades de relacionamento e de ação, sem romper — como tanto se teme — com a valiosa tradição da atenção, conversa e engajamento com o outro.

Notas

- ¹ Release de exposição realizada no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, de janeiro a março de 2007. “Modesto Brocos, um estrangeiro nos trópicos”. http://www2.cultura.gov.br/noticias/noticias_do_minc/index.php?p=22900&more=1&c=1&tb=1&pb=1 Acessado em 01/08/09.
- ² Sérgio Buarque de Hollanda. *Raízes do Brasil* (26ª ed.) São Paulo: Companhia das Letras, 1995 (1936), p.175.

- ³ Muniz Sodré. *Claros e escuros: identidade, povo e mídia no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1999, p.17.
- ⁴ Stuart Hall. “O problema da ideologia: o marxismo sem garantias”. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*, p.290.
- ⁵ Luciano Trigo. “A felicidade do trágico”. *O Globo*. Caderno Prosa & Verso, 10 de agosto 2001.
- ⁶ Marilena Chaui. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2000, p.23-25.
- ⁷ Revista *Bundas*. Ano 2, No.53, 20 de junho de 2000, p.29.
- ⁸ Stephen Greenblatt. *Possessões maravilhosas*. São Paulo: Edusp, 1996, p.31.
- ⁹ *apud* Greenblatt, *Possessões maravilhosas*, p.30.
- ¹⁰ Aziz Filho, Francisco Alves Filho e Letícia Helena. “Sem saída”. Revista *Is-toé*. No.1603, 21/06/00. Marcelo Carneiro e Ronaldo França. “A gota-d’água”. Revista *Veja*. No. 1654, 21/06/00. Marceu Vieira, Marcelo Gigliotti e Eliane Brum. “Tragédia brasileira”. Revista *Época*. Ano III, No.109, 19/06/00.
- ¹¹ Miriam Chnaiderman. “Racismo, o estranhamento familiar: uma abordagem psicanalítica”. In: Lilia Moritz Schwarcz e Renato da Silva Queiroz (orgs.) *Raça e diversidade*. São Paulo: EDUSP, 1996.
- ¹² Sigmund Freud. “O estranho” (1919) *Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Vol.XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1976, p.275-314.
- ¹³ Ver também José Luiz Aidar Prado. “A construção semiótica da violência em *Veja*: por uma ética da não fidelidade do leitor”. Revista *Signos*. No.2, abril 2002. Gedisa, Madrid.
- ¹⁴ Sigmund Freud, *Edição Standard brasileira*, p.300.
- ¹⁵ Marceu Vieira, Marcelo Gigliotti e Eliane Brum. *op. cit.*, p.42.
- ¹⁶ Sigmund Freud, *Edição Standard brasileira*, p.312-313.
- ¹⁷ Alberto Guerreiro Ramos. “A patologia do ‘branco’ brasileiro”. *Introdução crítica à sociologia brasileira*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1995 (1957), p.215.
- ¹⁸ “Only connect! [...] Only connect the prose and the passion, and both will be exalted, and human love will be seen at its height. Live in fragments no longer. Only connect, and the beast and the monk, robbed of the isolation that is life to either, will die.” E.M. Forster. *Howard’s End*. 1910, capítulo 22.

A branquitude brasileira e o imaginário americano

A SUPERVALORIZAÇÃO DA BRANQUITUDE NÃO é um problema só interno, de políticas nacionais, mas de imaginários mundiais. A branquitude tampouco é o equivalente ideológico ou contrapartida da negritude, que foi inventada como reação à ideologia da supremacia branca. Conceber a branquitude como espelho da negritude pressupõe uma ficção de igualdade social: eu me valorizo, como você se valoriza. O valor da branquitude se realiza na desvalorização do ser negro e ela continua sendo uma medida silenciosa dos quase brancos, como dos negros. Mede a falta dessas pessoas: elas não têm uma senha de acesso às camadas superiores. Se o brasileiro não se sente, nem pode dizer, internacionalmente, que é branco, para citar Caetano, isso torna mais complexos os conflitos e desigualdades raciais internas do que, pelo menos à distância, os fenômenos correspondentes nos Estados Unidos. À diferença do discurso racial americano, o brasileiro está imbuído da comparação internacional. É preciso poder contar uma “história gloriosa do Brasil” — como Caetano denominou o relato “narcisista” da diferença brasileira¹ — que resista ao discurso dominante mundial sobre “raça”, que hoje é o americano, reconheça a história mundial da qual faz parte e, ainda, a forma em que mestiços, negros e brancos têm conotações políticas e lugares específicos no imaginário brasileiro. Faz parte da complexa tarefa de refletir sobre a branquitude no Brasil, identificar novos discursos, que vão além do da mestiçagem, que contestam as hierarquias internacionais, com seu reforço do eurocentrismo e sua valorização da branquitude.

Recontar a história

Ser branco no sentido mundial significa ter origem étnica europeia. O valor da branquitude está vinculado a essa origem e ao eurocentrismo. Segundo Samir Amin, o eurocentrismo não é

a soma dos preconceitos, erros e enganos de pessoas do Ocidente, com respeito a outros povos. Afinal, esses erros não são mais sérios do que as presunções de povos não europeus com relação ao Ocidente. Assim, o eurocentrismo não é um etnocentrismo banal que evidencia simplesmente os horizontes restritos que nenhum povo do planeta ainda conseguiu franquear. O eurocentrismo é um fenômeno especificamente moderno, cujas raízes só se estendem até o Renascimento, um fenômeno que só floresceu no século XIX. Nesse sentido, constitui uma dimensão da cultura e ideologia do mundo capitalista moderno.

O eurocentrismo não é uma teoria social [...] é só uma distorção — embora uma distorção sistemática e importante — da qual a maioria das teorias e das ideologias sofre. Em outras palavras, o eurocentrismo é um paradigma e, como qualquer paradigma, funciona espontaneamente, muitas vezes nas áreas cinzas de fatos óbvios e do senso comum.²

Amin relata que foi durante o Renascimento que, para estender o alcance da razão para além do domínio da metafísica e da igreja, pensadores e educadores começaram a valorizar a filosofia grega antiga por ser materialista. Passaram a reivindicar origens gregas para toda a cultura da Europa ocidental. Isso implicou fazer uma leitura distorcida do mundo mediterrâneo. Até o Renascimento, a Europa pertencia a um sistema regional tributário, que incluía europeus

e árabes, muçulmanos e cristãos, com seus respectivos sistemas de pensamento metafísicos e escolásticos, dos quais o cristão era menos desenvolvido e, portanto, mais aberto à inovação. A partir do início do sistema mundial capitalista, o centro se deslocou do leste e sul do mediterrâneo para mais perto do Atlântico. “A nova cultura europeia se reconstruiu a partir do mito que criou uma oposição entre uma suposta continuidade geográfica europeia, de um lado, e o mundo ao sul do Mediterrâneo, de outro, formando assim uma nova fronteira entre centro e periferia. O eurocentrismo como um todo se encontra nessa construção mítica”.³

A partir da nova leitura, a Grécia foi separada de seu contexto histórico e incorporada ao Ocidente; o Oriente foi entregue ao islamismo. Para Amin, o eurocentrismo determina que a história da Europa seja contada de tal forma a cortar os laços da filosofia árabo-islâmica com seu passado grego, atribuindo a ela “nenhuma outra função a não ser a transmissão do patrimônio grego ao mundo renascentista”.⁴ A civilização grega (e a tradição cristã) e sua história foram redefinidas para serem menos orientais e africanas, mais europeias. Foram assim apropriadas como herança exclusiva da Europa ocidental. O paradigma, baseado em uma falácia inventada durante o Renascimento, consolidou-se no Iluminismo e floresceu no século XIX. A teoria racista do século XIX, tão presente na história brasileira, desenvolveu-o até parar na convicção de que o legado da “civilização ocidental” era intrínseco a europeus e fazia parte de sua constituição física.

Amin aborda o eurocentrismo a partir do mundo árabe e da história intelectual ocidental, na procura de entender o futuro do desenvolvimento econômico. Enrique Düssel o ataca desde dentro da tradição filosófica ocidental. Cita os textos etnocêntricos de Kant,

Hegel e, mais contemporaneamente, Habermas, que entende que os eventos históricos que são chave para entender “a implantação do princípio de subjetividade são a *Reforma*, o *Iluminismo*, e a *Revolução Francesa*.” Düssel procura mostrar que, longe de a América Latina ser periférica, “a experiência não só do Descobrimento, mas sobretudo da Conquista, foi fundamental para a constituição do ego moderno, não só enquanto subjetividade, mas como subjetividade que se entende como ‘centro’ ou ‘fim’ da história”.⁵ A versão eurocêntrica da história foi desacreditada de diversas maneiras, mas ela continua a garantir a herança cultural de brancos terem uma expectativa razoável de acesso ao poder e até a postos de comando, em detrimento de muitos brasileiros.

Essa é uma herança comum, nos Estados Unidos e no Brasil, da colonização e da escravidão, mas ela muitas vezes não se experimenta como algo compartilhado. Existem muitos motivos para diferenciar as duas histórias. Uma é que os Estados Unidos e os países do Atlântico Norte desempenham um papel análogo, na cena mundial, aos brancos em sociedades pós-coloniais e pós-escravagistas. Mesmo com as críticas à ideologia do embranquecimento e a valorização do mestiço e da mistura por movimentos e teorias culturais importantes na história brasileira do século XX, a Europa ocidental e por extensão a América do Norte detêm mais prestígio e países longe desses centros de poder são entendidos como vivendo à sua sombra. O desnível de poder geopolítico é um dos motivos da resistência brasileira a discursos norte-americanos. O poder se constitui pelo dinheiro investido e políticas de financiamento, pela venda insistente, com apoio massivo das indústrias culturais americanas, do *American way of life*, mesmo diante de seus mais retumbantes fracassos, e por convites a identificação dos mais diversos tipos. Apesar

da resistência, os relatos sobre a história norte-americana têm uma importância simbólica grande dentro do próprio debate brasileiro, seja sobre políticas de ação afirmativa, seja no senso comum das conversas cotidianas sobre relações raciais. Daí é importante revisitar a história do movimento dos direitos civis dos Estados Unidos e a forma de contá-la no Brasil.

A história norte-americana é lembrada muitas vezes com a imagem da multidão em Washington, em 1963, quando Martin Luther King fez seu discurso “Eu tenho um sonho”. Essa imagem é recorrente na imprensa e foi usada, até no abaixo assinado contra a Lei das Cotas e o Estatuto de Igualdade Racial, como a imagem do “Brasil que nós queremos”. Subjacente à referência a King é seu oposto, pois a história norte-americana é mais lembrada por meio das fotos de enforcamentos de homens negros por populares brancos, cruzes em chamas, negros ativistas cujos assassinos nunca foram culpados pela justiça, o Ku Klux Klan e a agressão de manifestantes por policiais com cachorros: são imagens de horror, historicamente centrais no imaginário não só americano, mas global. Essa história violenta é gloriosa, na forma de contar norte-americana. “Era uma vez Rosa Parks, que se recusou a sentar no fundo do ônibus como as leis segregacionistas exigiam...” Se no Brasil a memória é da lei segregacionista Jim Crow, no sul dos Estados Unidos, lá se lembra da vitória política e moral do movimento pelos direitos civis como divisor de águas de importância incomensurável para a cultura e política norte-americanas. Os negros, que compunham somente um décimo da população, mostraram a hipocrisia e a imoralidade do regime de poder branco, conquistando seus direitos. A vitória era, em primeiro lugar, da minoria negra contra a violência branca, contra o *backlash* ou reação de quem está acostumado ao poder e enfrenta oposição,

vitória conseguida por essa minoria negra em aliança com alguns brancos, inclusive no governo federal.

A história dessa vitória tem heróis e heroínas anônimos e conhecidos, participantes de um movimento social que se considerou herdeiro daqueles que ajudaram os escravos a fugir, no século XIX. Contém mitos de pobres que venceram os poderosos, de pessoas socialmente insignificantes que desencadearam processos de grande envergadura social, histórias de lideranças natas, cujo poder se consubstanciava com uma retórica que ainda arrepia com seu eloquente sonho de igualdade e fraternidade e com sua exigência intransigente de respeito. Nos EUA, hoje, não se esquece que Martin Luther King e Malcolm X foram assassinados, mas parece que foi há muito tempo e se alavanca a ideia do avanço real de uma minoria injustiçada que venceu com um discurso moralizador que devolvia na mesma moeda o discurso de superioridade branca, superando a reação do escorpião racista e seu moralismo de costumes. Por décadas, as conquistas dos negros foram um modelo para ativistas e na elaboração de políticas sociais referentes a outras minorias. Modelo influente demais, no Brasil, muitas vezes se diz, sem distinguir o que é inspiração do que é irrelevante ou desencaixado do quadro brasileiro.

Exemplo extremo, mas não atípico, do uso da referência norte-americana no discurso dos meios de comunicação se deu na matéria da revista *Veja* sobre os gêmeos que foram classificados diferentemente pela Universidade de Brasília, um entrando pelas cotas raciais e o outro, não. A chamada da matéria diz “A decisão da banca da Universidade de Brasília que determina quem tem direito ao privilégio da cota mostra o perigo de classificar as pessoas pela cor da pele — coisa que fizeram os nazistas e o *apartheid* sul-africano.” Logo no início, a matéria cita o discurso famoso de Martin Luther

King, lembrado pelo sonho de justiça de seu *crescendo* final e o refrão, “*I have a dream*”. Nessa parte do discurso, ele diz sonhar que seus “quatro filhos pequenos viverão um dia em uma nação onde não serão julgados pela cor de sua pele mas pelo conteúdo de seu caráter”.⁶ A *Veja* usa o trecho para caracterizar o que se perderia, com a instituição das cotas:

Um absurdo ocorrido em Brasília veio em boa hora. Ele é sinal de que o Brasil está enveredando pelo perigoso caminho de tentar avaliar as pessoas não pelo conteúdo de seu caráter, mas pela cor de sua pele.⁷

Salta aos olhos o uso descontextualizado do sonho de King, que muitas vezes é enaltecido para o estatuto de pensador utópico e não político. King se dirigia aos manifestantes, em sua maioria negros. Falou do propósito de estarem concentrados ali: cobrar a justiça econômica e social. Quando ele se voltou para o público nacional em geral, quatro minutos depois de começar um discurso que durou dezesseis, disse: “Também viemos a este lugar sagrado para lembrar a América da urgência feroz do agora. Não é o momento para se dar ao luxo de esfriar os ânimos ou tomar a droga tranquilizante do gradualismo.” Retoma no parágrafo seguinte: “Seria fatal para a nação ignorar a urgência do momento.”⁸ As palavras famosas sobre o sonho de liberdade de um povo oprimido, motivo de uma esperança utópica de negros, são enunciadas para confortar aqueles que apanharam e foram presos pela causa dos direitos civis, aqueles que iam voltar a enfrentar dificuldades. Na *Veja* as palavras são usadas como se descrevessem o atual estado brasileiro das coisas. (Mais recentemente, o foco mudou de Martin Luther King para Barack Obama. O presidente é tão mulato como qualquer mulato brasileiro, daí seu discurs-

so ser o conhecido discurso de mestiçagem. A aplicação de conceitos fora de contexto se faz livremente, até com certo ufanismo, conformando uma espécie de imperialismo cultural brasileiro.)

Os dois parágrafos iniciais da reportagem da *Veja* informam sobre o problema dos vestibulandos gêmeos e são seguidos de mais sete que resumem uma posição sobre as cotas e o racismo no Brasil. Afirma-se que as cotas “têm potencial explosivo porque se assentam numa assertiva equivocada: a de que a sociedade brasileira é, em essência, racista. Nada mais falso”. Segue a análise da importação de ideias dos Estados Unidos:

A inspiração para a adoção de cotas “raciais” são (*sic*) dos Estados Unidos. Lá, uma secular história de discriminação dos negros foi amenizada pela integração forçada nas escolas e nos locais de trabalho. Nunca houve nada parecido no Brasil. Não há por aqui escolas ou bairros só para negros. Enquanto em alguns estados americanos o casamento entre brancos e negros era proibido, no Brasil é um fato do cotidiano que não causa nenhuma atenção.

Depois, parte para blefes: “Quem acha que o problema racial no Brasil é parecido com o dos Estados Unidos, nunca leu os elogios à nossa democracia racial feitos por tantos autores negros americanos.” (Quem? Não diz.) Cria uma cadeia associativa entre a “oficialização da discriminação racial”, as cotas e o Holocausto. “A história tem exemplos eloquentes de que a oficialização da discriminação racial tem consequências desastrosas. O mais notório deles, evidentemente, é o genocídio promovido por Hitler entre os judeus.”

O artigo ainda traz o contraste do Brasil com o sistema de *apartheid* na África do Sul, a reafirmação da ínfima diferença genética

entre brancos e negros e a valorização da legislação brasileira: “O Brasil, que tinha o privilégio de ser oficialmente cego em relação à cor da pele de seus habitantes, infelizmente corre o risco de ser mergulhado no ódio racial.” A importação de ideias traria consigo uma história política: de acordo com essa visão, a violência racista do segregacionismo norte-americano contagiaria o Brasil, por meio da adaptação de um conceito político usado nos Estados Unidos para diminuir os efeitos do ódio. A lógica é da “culpa por associação”, no âmbito das ideias. Na *Veja*, a memória do movimento dos direitos civis acaba falando do medo diante do conflito gerado pela discriminação racial e ajuda a associar as cotas a uma história de violência, que precisa ser marcada como estrangeira.

A história do racismo norte-americano também é lembrada para criticar o movimento negro e uma parte do ativismo juvenil cultural brasileiro, que seriam ingênuos — e americanizados — ao pensar em categorias raciais binárias. Nessa versão da importação de ideias, é esquecida a maneira como a influência norte-americana no Brasil foi filtrada por ativistas negros brasileiros também. Parece que para eles, os “esquisitos amortecedores” de impactos culturais, na metáfora de Caetano,⁹ não existem ou que o movimento negro seja mais sujeito às pressões de dinheiro e de prestígio americanos do que outros setores. Pareceria ainda que no Brasil não existem binarismos, apesar do preconceito ser estruturado, psiquicamente, pela divisão “nós *versus* eles”, o que se exemplifica, no Brasil, com asfalto *versus* favela, civilizado/urbano *versus* nordestino etc. A tentativa de estabelecer categorias binárias, por pior sucedida que seja, pode ter outras causas e emergir de outras estratégias brasileiras, não só da influência norte-americana. Por outro lado, é irônico que a linguagem da consciência negra seja descartada como elemento de dominação

estrangeira, pois isso parece reforçar a versão da história favorecida pelo próprio discurso norte-americano, em que os autores de qualquer inovação moram nos Estados Unidos. Seja na identificação com as vítimas da segregação racial, seja na resistência a estrangeirismos, a história das relações raciais nos Estados Unidos é transformada, na imprensa brasileira, em ícone do que deve ser evitado.

Por outro lado, fazer versões reducionistas da história norte-americana não é especialidade brasileira, nos Estados Unidos também se faz. Fato não muito lembrado, lá, é que a aliança com brancos formada pelo movimento de direitos civis se beneficiava de uma conjuntura geopolítica favorável. Quando o governo do presidente John F. Kennedy, depois de muito hesitar, acabou agindo contra a opinião de sua base em setores brancos, fez uma concessão ao movimento negro gestada por mais de trinta anos, em que a consciência da crítica externa influenciou a política de Estado. A versão científica que entrou para a história, dessa crítica, foi feita por Gunnar Myrdal em *An American Dilemma: The Negro Problem and American Democracy*, lançado em 1944. O estudo de Myrdal, que resultou em um livro de 1500 páginas, foi encomendado em 1938 pela Carnegie Corporation, uma fundação privada dedicada à educação, para embasar uma política de financiamento que fosse além do apoio a instituições de ensino para negros sob o regime de segregação, até então a linha adotada pela Carnegie. Avaliou que as políticas de controle de preços e salários do *New Deal* do presidente Franklin Roosevelt, que limitavam o preço do algodão e estabeleceram um piso para o salário mínimo, teve como consequência eliminar os subempregos que constituíam o mercado de trabalho dos negros, gerando desemprego no sul rural e as ondas migratórias para o norte urbano, onde a mobilização era mais fácil. Myrdal, um sueco, foi contratado porque

não fazia parte de um grupo interessado, seja negro ou branco, do sul ou do norte dos Estados Unidos, senão vinha de um país sem história de imperialismo ou dominação racial. Sua análise detalhada da situação dos negros nos Estados Unidos foi usada pela Corte Suprema em 1954, para justificar sua decisão em favor da dessegregação das escolas, em *Brown versus a Comissão de Educação*, decisão que deslanchou o movimento pelos direitos civis.

Uma análise contemporânea do período de John Skrentny focaliza a política do presidente Roosevelt de promover os EUA como “símbolo de direitos humanos e igualdade racial”, durante a II Grande Guerra, campanha que visava a coesão interna e dos Aliados. A justificativa da segurança nacional “levou a políticas que incluíram tudo, da educação às rodovias, à igualdade racial e étnica. Esta se tornou parte da segurança nacional porque a estratégia americana na II Grande Guerra colocou em andamento a criação de padrões globais de direitos humanos que deram uma bandeira aos Aliados e estruturaram a luta da Guerra Fria contra a União Soviética”.¹⁰ Como as potências do Eixo fizeram durante a guerra, mais tarde a União Soviética apontava o dedo para o Sul dos Estados Unidos e o comparava com a Alemanha nazista. Hoje, o discurso nacional oficial outorga ao movimento dos direitos civis considerável espaço na história gloriosa do país, lembrando as virtudes não só de americanos negros, mas de brancos solidários também. Omite-se o constrangimento do governo Kennedy em fóruns internacionais em meio à Guerra Fria, com a divulgação das notícias de violento ódio racial que as diversas manifestações do movimento enfrentavam. E tende a ser esquecido também que setores negros continuam em situação de forte desvantagem, como o furacão Katrina revelou novamente ao mundo.

O problema da pressão externa

Os argumentos alarmistas de parte da imprensa brasileira e a necessidade de conhecer bem ambos os lados para fazer comparações adequadas poderiam nos induzir a abandonar as comparações. Mas isso não impede observar que pressões externas fazem parte de uma situação comum, normal, em questões de políticas internas. Nos Estados Unidos de ontem e no Brasil de hoje, o governo agiu sem consenso em sua base, respondendo a pressões de atores negros e seus aliados e consciente da imagem internacional do país. Em ambos os casos, há problemas nas zonas urbanas, mas há grandes diferenças entre eles. Nos Estados Unidos assassinatos e incêndios de motivação racial antecederam a aprovação de legislação que derrubou a segregação no uso de meios de transporte e espaços públicos, em salários e no próprio direito a votar. Parte das políticas de ação afirmativa tinha como pano de fundo os motins raciais do final dos anos 1960, em Newark, Detroit e Los Angeles. No Brasil, a violência não é explicitamente racial. A desigualdade econômica configura o cenário em que a violência faz vítimas que são em sua vasta maioria negros e a segurança pública se tornou uma das principais preocupações do eleitorado. A pressão constante da violência fala, pelas imagens da mídia, do racismo e da desigualdade racial, enquanto as pressões para fazer ou resistir a um novo acordo sobre a identidade racial brasileira estão presentes em textos publicados nos principais diários do país.

A preocupação do governo Fernando Henrique Cardoso com a opinião pública internacional esteve evidente quando recuou de sua proposta inicial de sediar a reunião preparatória regional para a Conferência da ONU contra o Racismo, diante das repercussões da violenta repressão de manifestantes negros e indígenas em Porto

Seguro, nos festejos dos 500 anos do Brasil, transmitida pela CNN em abril de 2000. E de novo, quando inaugurou a discussão de cotas no serviço público e nos vestibulares, durante o período da própria conferência, realizada em Durban em setembro de 2001. Mas hoje, a pressão externa sobre a política interna tende a ser mais econômica do que ideológica. A importante colunista da área econômica, Miriam Leitão, é uma das vozes que mais constantemente se levanta para falar sobre o racismo e a favor de ações afirmativas, mesmo quando a linha editorial de seu jornal é de se opor a elas. Certamente, junto com suas convicções pessoais, existem muitas condições que permitem a escolha da jornalista, pois também é fato que ela concorda com o discurso de grandes empresas sobre a necessidade de induzir, com políticas específicas, a “diversidade” da mão de obra e com convenções internacionais. O estabelecimento de novas regras que procuram a igualdade meritocrática causa alguns conflitos e constrangimentos, mas também catalisa novas lealdades, libera ambições, satisfaz empregados preocupados com a ética de seu empregador e melhora a imagem da empresa no mercado internacional.

Evidentemente, a posição a favor da diversidade não é exclusiva do presente, nem de setores empresariais transnacionais. Florestan Fernandes já formulou uma posição parecida mais de quarenta anos atrás, criticando as elites econômicas brasileiras porque não se interessavam por estabelecer uma ordem social baseada na competição e sob o controle moral de valores democráticos, afetando negativamente o processo de modernização.¹¹ A questão aqui é que políticas que diminuem a desigualdade racial vêm sendo defendidas em nome do desenvolvimento e da modernização econômicas em um ambiente de competição global, estimuladas por convenções da OIT, da Unesco e da ONU e por normas da ISO e da ABNT a favor

da formulação de políticas de promoção da diversidade e combate à discriminação.

O tratamento pragmático pelo Estado de pressões externas para formular políticas contra o racismo é ponto comum entre os dois países, mas no caso brasileiro, até estrangeiros defendem a política de não intervenção no debate nacional brasileiro, em nome da resistência à dominação. Não é incomum a figura do defensor estrangeiro da mestiçagem brasileira. Ponto alto na discussão desse tipo foi um artigo de Pierre Bourdieu e Loïc Wacquant, “As artimanhas da razão imperialista”,¹² critica o livro *Orfeu e poder: o movimento negro no Rio de Janeiro e São Paulo (1945-1988)*, de Michael Hanchard,¹³ por impor critérios analíticos oriundos da experiência norte-americana, e as fundações Ford e Rockefeller, por financiar a implementação desses mesmos critérios no Brasil. O artigo dos sociólogos franceses suscitou varias respostas. Um artigo do historiador americano John French foi dos mais negativos. Faz duras críticas a Bourdieu e Wacquant, seu estilo desdenhoso e impreciso de abordar Hanchard, e diz que os sociólogos franceses desconhecem a história da tradução da experiência e discursos norte-americanos pelo movimento negro brasileiro. Afirma que Bourdieu e Wacquant combinam “uma caracterização peculiar e indevidamente negativa da dinâmica racial dos EUA e uma leitura generosa e positiva demais do panorama racial brasileiro.” Ainda especula: “Ao adotar uma postura de vitimização junto com o Brasil nas mãos do imperialismo norte-americano”,¹⁴ Bourdieu e Wacquant estariam defendendo uma francesidade sem americanizações culturais e sem o incômodo de críticas ao racismo francês vindas do exterior. Arma-se aqui uma guerra nas estrelas entre intelectuais estrangeiros para defender o território cultural e político brasileiro, que é impossível discutir em profundidade. A con-

tribuição que pode ser feita, aqui, é a de tentar entender a particular ofensa causada pelo discurso americano a franceses e a brasileiros de forma igual.

Não vou fazer um argumento lógico-dedutivo, mas partir para a discussão de uma experiência. Parece-me que a rejeição ao discurso estadunidense é causada não só pelo seu conteúdo desencaixado e a forma em que chega como potência, com apoio material, mas pelo tom *smug*, que é característico do hemisfério norte, presente na geopolítica e que permeia o senso comum americano sobre os países e povos do sul. Palavra sintomaticamente intraduzível, *smugness* é *self-righteousness*. A origem da palavra remonta ao alemão do século XVI: *smuk* significava adornar, enfeitar. O verbo *smucken* significava originalmente introduzir-se em/por algo, ou pressionar algo junto ao corpo, adquirindo o sentido de vestir-se bem, com apuro.¹⁵ Pela etimologia, talvez seja traduzível por andar de salto alto. Em inglês, *smugness* é autocomplacência ou projeção de superioridade moral, é a certeza de viver a partir de pressupostos corretos. Evidentemente, nenhuma postura humana é exclusiva de um grupo e o *smugness* existe também no Brasil e na França. Mas ele encontra muito maior sustentação nos lugares onde a sensação de superioridade moral coincide com segurança, conforto e sucesso materiais — entendidos como merecidos — de quem tem postura *smug*. Tem também uma afinidade muito especial com a pompa dos poderosos, que passa sem comentários, ou dos que se imaginam poderosos e ignoram sua própria história autoritária, cujo *smugness* parece ridículo.

Caetano Veloso, quando fala sobre o tema de relações raciais, coloca em primeiro plano o *smugness* do norte e comenta como o sentido do mesmo discurso, na boca de um importante militante brasileiro, não seria igual.

... um sociólogo americano negro escreve sobre as questões raciais no Brasil e deprecia muito a experiência brasileira, como sendo apenas uma hipocrisia que faz com que o racismo aqui seja mais cruel do que nos Estados Unidos ou na África do Sul. Isso, aliás, é uma tese do Abdias Nascimento. Ele dizia, para jornalistas do mundo todo, “o racismo no Brasil é pior do que no sul dos Estados Unidos e pior do que na África do Sul”. E era na época do *apartheid* na África do Sul! Mas ele dizia isso para combater essa redoma de democracia racial, que protege, de fato, as hierarquizações opressivas que se dão na vida prática. E esse é o nosso grande problema, um problema a ser enfrentado, mas jamais enfrentaremos o problema, se nós quisermos achar que os modelos americano e sul-africano são invejáveis. Eu vou dizer: então Hitler é melhor ainda! Por essa lógica, Hitler era melhor ainda, porque não só os judeus, depois da Segunda Guerra, tiveram muitas vantagens por causa disso, como construíram um Estado.

A seguir, devolve a crítica de hipocrisia: se o sociólogo acredita que sua experiência nacional é exemplar, uma exclamação derruba sua tese. “Eu já estava casado quando os pretos nos Estados Unidos começaram a conquistar os direitos civis. Eu já estava casado! Não é uma coisa longe. Eu já era adulto!”

Caetano arma uma tensão entre as premissas do sociólogo *smug*, que acusa o brasileiro de uma hipocrisia que ele mesmo tem, por não reconhecer que seu país por muito tempo era mais atrasado do que o Brasil em matéria de direitos dos negros. Passa para uma comparação do lugar de fala de um sociólogo norte-americano e de um militante negro brasileiro, que não seria hipócrita, estaria

tentando influenciar a opinião pública. E termina com uma revolta contra a projeção de superioridade nas falas cotidianas.

Não se pode dizer que todo racismo é igualmente mau, mas também não é com muita facilidade que a gente pode ouvir de norte-americanos que também o racismo deles é melhor do que o nosso! Além do cinema, dos automóveis, dos revólveres e de tudo, das ruas, da grama — a grama é bacana! —, das armas, além de tudo, ainda o racismo deles também é melhor do que o nosso.

O *smugness* no cotidiano se baseia em certezas morais simples e na centralidade do ser americano, e seus discursos se inserem em hierarquias econômicas, políticas e sociais. Caetano descreve os aspectos práticos da centralidade de ser americano.

Quando você diz “americano” você diz proteção internacional rápida, eficaz e imediata para aquele cidadão, seja ele preto, amarelo ou branco. Ser cidadão americano é uma vantagem muito grande e é uma vantagem que todo mundo exerce, os brancos, os pretos, todo mundo, entendeu? O fato do cara ser um americano é mais importante do que o fato dele ser preto ou branco ou o que seja. E isso, fora dos Estados Unidos, então, é muito mais. A diferença entre um preto americano e qualquer brasileiro é muito grande, entendeu? O preto americano é imediatamente superior, porque é americano, e isto é vivido com profundidade, com naturalidade, por todos os americanos, por todos os brasileiros, por todos os peruanos, isso é um dado, essas coisas é que me interessam e que eu não vejo serem mexidas direito.¹⁶

Exercer a vantagem de ser americano é exercer as vantagens de estar perto do poder econômico e político, um poder constituído ao longo da história do eixo eurocêntrico do Atlântico Norte.

A história gloriosa dos direitos civis norte-americanos faz parte de uma presunção de superioridade mais ampla, arraigada no poder dos Estados Unidos no mundo contemporâneo. As versões oficiais contam a vitória do movimento dos direitos civis como se tivesse surgido somente de uma revolta interna no país e não condicionada pelas circunstâncias externas, da Segunda Grande Guerra e da Guerra Fria, que foram importantes em induzir o poder branco, por motivos de segurança pública e nacional, a reconhecer a causa negra. Por causa da história e repertórios culturais dos Estados Unidos e da vulnerabilidade da pequena minoria negra, que tinha poucas armas disponíveis, um gênero discursivo marcante do movimento dos direitos civis foi o sermão, que por natureza tem dimensões morais, prega reformas individuais, simplifica os conflitos. Isso tende a reforçar o didatismo de quem se lembra da luta, suas táticas e retórica. Esse tipo de discurso é forte quando o público não é indiferente aos valores que o sustenta. Encontra, do lado brasileiro, uma tradição mais complexa e sutil. A centralidade do múltiplo, no discurso identitário brasileiro, quando se trata da identidade racial, cria uma vulnerabilidade, uma dificuldade de responder às exortações norte-americanas com a mesma força. Quando se tenta reunir a multiplicidade, na figura do mestiço, talvez seja, inclusive, o resultado da procura de responder, em termos igualmente simples, à crítica moral e didática norte-americana, ou ao racismo de valores culturais europeus.

O discurso de posse do Ministro da Cultura Gilberto Gil, em 2 de janeiro de 2003, indica quão difícil é contestar a ordem do dis-

curso internacional. Conclui o discurso invocando a riqueza cultural brasileira para colocar em cheque o *smugness* do norte.

Se há duas coisas que hoje atraem irresistivelmente a atenção, a inteligência e a sensibilidade internacionais para o Brasil, uma é a Amazônia, com a sua biodiversidade — e a outra é a cultura brasileira, com a sua semiodiversidade. O Brasil aparece aqui, com as suas diásporas e as suas misturas, como um emissor de mensagens novas, no contexto da globalização.

Juntamente com o Ministério das Relações Exteriores, temos de pensar, modelar e inserir a imagem do Brasil no mundo. Temos de nos posicionar estrategicamente no campo magnético do Governo Lula, com a sua ênfase na afirmação soberana do Brasil no cenário internacional. E sobretudo temos de saber que recado o Brasil — *enquanto exemplo de convivência de opostos e de paciência com o diferente* — *deve dar ao mundo*, num momento em que discursos ferozes e estandartes bélicos se ouriçam planetariamente. Sabemos que as guerras são movidas, quase sempre, por interesses econômicos. Mas não só. Elas se desenham, também, nas esferas da intolerância e do fanatismo. E, aqui, o Brasil tem lições a dar — apesar do que querem dizer certos representantes de instituições internacionais e seus porta-vozes internos que, a fim de tentar expiar suas culpas raciais, esforçam-se para nos enquadrar numa moldura de hipocrisia e discórdia, compondo de nossa gente um retrato interessado e interesseiro, capaz de convencer apenas a eles mesmos. *Sim: o Brasil tem lições a dar, no campo da paz e em outros, com as suas dis-*

*posições permanentemente sincréticas e transculturativas. E não vamos abrir mão disso.*¹⁷

Na fala do ministro, a imagem das relações étnicas brasileiras é usada em uma luta ideológica com o hemisfério norte. O conflito interno brasileiro desaparece. Quando o Brasil, colocado habitualmente na cadeira de aluno, vira professor, como em toda inversão de posições, a característica do objeto criticado contagia a crítica, que então soa *smug* também. Assim, a defesa da singularidade nacional desliza para o nacionalismo *tout court*, aquela cegueira que, na brincadeira, toma conta do país no momento da Copa do Mundo. E a satisfação de devolver o dedo em riste aos norte-americanos e europeus deve ter sido passageira, pois sendo *smug* eles são pouco permeáveis a lições.

Desigualdade racial e globalização

Quatro anos depois da posse, em novembro de 2006, o discurso do ministro deu outras diretrizes para entender a cultura brasileira em contexto internacional. O trabalho do Estado não é mais didático, mas de criar um espaço de reconhecimento dos diferentes pontos de partida na criação cultural, em um mundo multicêntrico. Seu ambiente de trabalho é institucional, de uma rede de pessoas, entendidas como corpos conectados a diversas entidades, pensamentos e produções. A diversidade brasileira, antes entendida como resistência, hoje é um potencial a ser realizado. O ministro critica a exclusão do mercado, promovida em nome da meritocracia e pergunta: “Podemos fazer o discurso da meritocracia em abstrato e esquecer o que a escravidão ainda representa em cada esquina e em cada relação social?”¹⁸ O conceito de “cultura em rede”, do discurso ministerial,

aponta para a atualização da relação norte-sul-americana, por meio da globalização, com sua sístole-diástole de homogeneização-diferenciação, dominação-diversidade. Atualização que pode ir além dos impasses da opção sim-ou-não diante do “modelo” norte-americano, que a imprensa tantas vezes oferece.

Sobre a globalização, o ex-Ministro de Relações Exteriores, Celso Lafer, escreveu “A diluição da diferença entre o ‘nacional’ e o ‘estrangeiro’ levou ao questionamento de uma das hipóteses clássicas da teoria de relações internacionais: aquela que fez da política externa um campo autônomo com relação à política nacional”.¹⁹ Lafer pensava principalmente nas relações políticas e econômicas e não discutia a identidade étnica e cultural, mas são mais fracas também as barreiras aos fluxos culturais. No contexto da mídia global, do turismo de massas e do comércio internacional, a imagem e a autoimagem são muito importantes e não podem mais ser separadas. Internacionalmente, o projeto do Brasil mestiço que contesta a supremacia branca estrangeira esbarra na evidente hipervalorização da branquitude, internamente, e na crescente hibridação de populações e culturas nos centros metropolitanos. As pressões para chegar a um novo discurso sobre o lugar do Brasil no mundo não vêm só da transparência da sociedade por meio da mídia, que Gianni Vattimo sonhou ser uma força para a democracia.²⁰ Vêm também da articulação global dos movimentos sociais, do movimento “antiglobalização” e da discussão das relações raciais pelas organizações e movimentos negros políticos e culturais, como o *hip hop*, enormemente produtivos em termos sociais, culturais e, sobretudo no Brasil, políticos. A diáspora africana é crescentemente reconhecida como herdeira legítima, tanto quanto as elites de ancestralidade europeia, da globalização, do cosmopolitismo e da própria modernidade.²¹ Os meios de

comunicação de todos os tipos e tecnologias veiculam informações sobre essas conexões e alianças.

A globalização homogênea e a característica brasileira da mistura genética é cada vez mais comum, no mundo inteiro, junto com sua companheira, a discriminação flexível. Esse é o argumento de Thomas Skidmore, quando fala de uma convergência demográfica entre o Brasil e os Estados Unidos. Com a imigração de países não europeus e a mobilidade social negra, existe uma tendência nos Estados Unidos a casamentos inter-raciais em que ambos os parceiros repassam seu patrimônio cultural aos filhos. As duas principais categorias raciais, branco e negro, não são mais consideradas suficientes para compreender a nação, e os quesitos do censo foram mudando para incluir a possibilidade de identificações étnicas e raciais múltiplas. Skidmore afirma que os EUA e o Brasil estão convergindo: as classificações raciais se multiplicam e a classe social é crescentemente importante na sociedade americana; enquanto isso, no Brasil duas das principais categorias de cor (preto e pardo) demonstram pertencer à mesma classe social, formando um esquema racial binário de desigualdade.²² Superficialmente e vistas em escala nacional, as hierarquias raciais estão cada vez mais parecidas.

Em um estudo comparativo dos censos, Melissa Nobles mostra como as categorias censitárias nos Estados Unidos e no Brasil só aparentemente convergem ao incluir cada vez mais opções, pois as categorias são determinadas por histórias e dão sustentação a políticas públicas diferentes. “Durante a maior parte da história”, ela escreve, o censo americano

sustentou uma política de segregação e subordinação. Hoje, sustenta uma política de compensação, direitos civis e representação das minorias. O poder real dos métodos censitários, no en-

tanto, tem sido de representar o processo de categorização como um procedimento técnico e não uma decisão política.²³

A multiplicação de categorias teria a finalidade de reconhecer novas minorias, muitas vezes definidas na imagem e semelhança dos negros com seus direitos civis. No Brasil, a inclusão no censo de novas categorias “de origem”, que incluíam “brasileiro, africano, português, italiano, japonês, judeu, árabe, indígena, latino-americana e outro”, traz uma convergência dos dois países no reconhecimento da multiplicidade, mas, segundo Nobles, no caso brasileiro, é o resultado de complexas negociações entre o IBGE e o movimento negro em torno da possibilidade de um enegrecimento da população, para compensar o embranquecimento e a indistinção censitária do passado, em que as três categorias — branco, preto e pardo — pareciam tornar científica uma ideologia da igualdade por meio do estratégico termo intermediário, o pardo. Nessas discussões, as diferenças entre os EUA e o Brasil reemergem e se apagam, alternadamente.

O exame do relato norte-americano sobre o movimento dos direitos civis, de como ele é recebido no Brasil, assim como da maneira em que a globalização levanta cortinas, expondo questões internas, sem eliminar as complexas diferenças entre o que é superficialmente parecido, coloca em questão a própria utilidade da comparação. É um problema metodológico: como comparar, o que comparar? Quando restrito a essas perguntas, o problema se soluciona muitas vezes com um relato histórico sobre um aspecto específico (as categorias dos censos, por exemplo), geralmente em função de uma questão maior, relacionada com relatos que sustentam o poder. Ao passar para a questão de como e o quê, para a questão de para que comparar, necessariamente se definem interesses políticos. Nobles, por exemplo, inves-

tigou as fronteiras e pertencimento a categorias raciais, nos censos do Brasil e dos Estados Unidos, para “confrontar diretamente a presumida transparência e neutralidade política da categorização racial nos censos” e perguntar sobre a importância da “categorização censitária [...] na nossa vida política, intelectual e social”.

Uma certa desconfiança diante da comparação ajuda a contornar a excessiva valorização da experiência norte-americana por americanos e por quem parte dela para falar do Brasil. “Aqui não é igual” muitas vezes é o prefácio de comparações caricatas que põem fim a debates sobre o racismo brasileiro: é impossível controlar o número de variáveis nessas comparações. Se a comparação é de utilidade limitada, a história e o momento atual falam de conexões e perspectivas a partir das quais se enxerga o mundo e, nele, o Brasil e sua cultura. O que segue é um exercício pessoal de imaginar relatos sobre o Brasil para consumo estrangeiro que deslocam as hierarquias norte-sul sem recorrer ao elogio da mestiçagem.

Ficções identitárias para exportação

Se existe uma falsa impressão de familiaridade entre visitantes do norte, acompanhada muitas vezes da certeza de que o Brasil se caracteriza essencialmente pela pobreza da população, poderiam ser apontados outros tipos de diferença. Por exemplo, se o Brasil e os Estados Unidos têm em comum importantes tradições musicais populares, nos Estados Unidos o meio de transporte que mais figura nas letras da música é o trem (“*Hear my train a comin*”, cantado por Jimi Hendrix; “*500 Miles*”, do Kingston Trio) e o avião (“*Leaving on a jet plane*”, de John Denver, “*Coming into Los Angeles*”, de Arlo Guthrie). No Brasil, “*Alô alô, marciano*”, de Rita Lee e Roberto Carvalho, e “*Lunik 9*”, de Gilberto Gil, são evidências de um outro co-

nhecimento da tecnologia ligada à viagem do amor. Que imaginário é esse? É do prazer imaginado ou na memória do Descobrimento, evocada no epíteto brasileiro de Yuri Gagarin, astronauta do *sputnik* soviético, que foi chamado de “Colombo do espaço”?

Eu vou à lua se Deus quiser
Mas se puder levar mulher (bis)
Colombo achou o novo mundo
O velho mundo se espantou.
Gagarin foi ao céu profundo
Voou, voou, voou.
Também eu quero ir à lua
Para ver a terra toda azul.
Quero ser o Colombo do Espaço
Levando Colombina nos meus braços.²⁴

É o sebastianismo levado ao espaço sideral? A reedição do mito da terra prometida? Nada melhor do que um pouco de estranhamento.

Nessa mesma linha de “falar para gringo”, o Brasil é um país em que há uma indústria de moda, que não está fora de lugar, mas nasce em um país em que se preza a aparência. Às vezes, esse traço se afunda na obrigação de uma beleza padrão, mas vinte anos atrás, quando a indústria da moda ainda não era onipresente no mundo, se observava mais claramente nas ruas um consenso que, mesmo sem ter dinheiro para comprar roupas *fashion*, era bom se vestir com gosto e atenção a detalhes. Ou seja, quando visto de fora, o Brasil não é particular por ser pobre, mas por ser um país estrangeiro; sua indústria de moda nasce de sua cultura, não é fruto da globalização dos costumes. São diferenças que não passam pelas identidades raciais brasileiras tradicionais ou pelo fato da concentração de renda e da pobreza genera-

lizada. Indicam a existência de uma infinidade de possíveis relatos a fazer sobre a singularidade interessantíssima do Brasil.

A comparação das histórias que se contam sobre relações raciais faz aparecer a multivocalidade da cultura brasileira e a consciência mais forte, do que na cultura norte-americana, da contingência de julgamentos e avaliações. Um dos aspectos atraentes da multivocalidade das expressões culturais brasileiras, para o estrangeiro, é a centralidade do humor nelas. O humor é assumido como característica nacional, faz parte da tradição identitária brasileira. “Este não é um país sério”, o presidente francês Charles de Gaulle famosamente declarou, e alguns brasileiros repetem, não só indignados ou resignados, mas às gargalhadas. Para alguns, a ascendência do humor na cultura estaria relacionada com a presença dos negros que, “primeiro na África, depois na América, entenderam a primazia da ironia e do princípio de repetição e revisão”.²⁵ Tenho dúvidas, antes de conhecimentos, sobre o privilégio africano em matéria de humor: talvez o humor tenha a ver com diásporas e migrações, com duplas consciências e múltiplos repertórios culturais, ou com desníveis sociais, em que os domésticos zombam dos senhores. Lembro-me de que, na minha chegada à Bahia em 1996, ouvi falar que os baianos chamavam os policiais militares da tropa de choque, em seus novos uniformes de camuflagem rural em plena Salvador, de “vacas loucas”. O medo da violência policial se tornou objeto de riso, tingido pelo ridículo angustiante que dava as cenas das vacas caindo pelo chão, comuns na televisão da época.

Presto atenção ao meu redor e torço para que a multiplicidade cultural brasileira renda contestações e implosões do monovocalismo branco, justamente por esse viés humorístico. Fico imaginando a renovação da história gloriosa brasileira para consumo externo por meio de um pastiche das mulatas do Scala ou da dançarina baiana

do “tchan”, Carla Perez. Não uma paródia, que reduziria Carla Perez a seus elementos mais nus e crus, de uma loura dançarina erótica e sambista de roda no limiar entre a boate e tradição cultural, mas um pastiche, que desse por certo essas verdades, não mais as julgaria, e a partir daí produziria ainda outro sentido que envolvesse quem assiste. Recolocando o folião-observador em jogo, um pastiche do “tchan” o faria dançar, junto com seu momentâneo objeto de desejo. Não é esse o jogo de explicitar a expectativa do exótico que Marisa Monte fez com Carmen Miranda, a cantora exótica-kitsch e seu público americano, quando cantou “*South American Way*”, em sotaque carregado? É o que faz o consumo gay de “Babalú” ou a brincadeira com a feminilidade exagerada da Garota de Ipanema.

As histórias gloriosas, em suas íntimas exclusividades de conhecimento e identificação, criam vontades de conhecer, fazem viajar. Estas pequenas sugestões, feitas para a promoção do Brasil no estrangeiro, respondem a alguns aspectos da hierarquia norte-sul, mas pouco dizem a respeito da posição da branquitude no topo da pirâmide simbólica da sociedade brasileira. É difícil saber onde vai acabar a atual rediscussão dos sentidos da mestiçagem e de ser negro no Brasil. Algumas leituras da questão são feitas nos demais capítulos deste livro, às vezes alinhadas ou até coincidentes com projetos ou políticas existentes. Resumidamente, sugiro pensar em uma inserção do Brasil no mercado cultural global por centros regionais, em que seriam implantados incentivos de combate ao racismo local; uma atenção maior à história da negritude brasileira como reivindicação de justiça e como patrimônio político, não só cultural; a sugestão de que a identidade de classe, mesmo em uma sociedade mestiça, é vivida como motivo de solidariedade inter-racial, não de negação da diferença entre branco e negro.

As comparações entre Estados Unidos e o Brasil tendem a voltar à conclusão de que os Estados Unidos sempre serão eurocêntricos, mas o Brasil, com sua posição geopolítica subordinada, população de afrodescendentes, consciência da presença cultural africana e indígena e da mistura de brancos e negros e outras populações, pode pelo menos experimentar outras possibilidades. Assistimos um novo interesse pela África, estimulado pela lei do ensino médio sobre a história e cultura africanas e uma política externa que dá visibilidade ao continente. Críticos literários se debruçam sobre as literaturas lusoafricanas, historiadores pesquisam os vínculos transatlânticos entre o Brasil e a África e as ações das pessoas que passaram pela escravidão ou eram intermediários. O sucessor do discurso da mestiçagem, como afirmação do contraste com a realidade do hemisfério norte, se faz pela valorização da cultura negra e das origens africanas. Essa versão específica da história cultural já está sendo contada e o samba, o *funk*, o *hip hop* e os blocos afro são pontos altos desses relatos.

Stuart Hall diz sobre a importância da África na política e na cultura do Caribe no século XX:

Cada movimento social e cada desenvolvimento criativo nas artes do Caribe neste século começaram com esse momento de tradução do reencontro com as tradições afro-caribenhas ou a incluíram. [...] “África” é o significativo, a metáfora, para aquela dimensão de nossa sociedade e história que foi maciçamente suprimida, sistematicamente desonrada e incessantemente negada e isso, apesar de tudo que ocorreu, permanece assim. [...] A raça permanece, apesar de tudo, o segredo culposo, o código oculto, o trauma indizível, no Caribe. É a “África” que a tem tornado “pronunciável”, enquanto condição social e cultural de nossa existência.²⁶

O trauma indizível é da eliminação da população indígena, escravização dos africanos e discriminação racial, no Brasil, no Caribe e nos Estados Unidos. Todos três tinham em comum que — mesmo quando negros eram donos de escravos — ser branco significava ser livre. Diante da necessidade de encontrar um lugar para o branco na narrativa, talvez a África não fundamente todas as metáforas que produzam perspectivas criativas e políticas socialmente regeneradoras, como no Caribe. Mas o discurso da mestiçagem, que um dia funcionou como contestação da opressão eurocêntrica, é, no mínimo, inócuo, e, às vezes, insultante como resposta à demanda de igualdade racial.

Hoje no Brasil, multiplicam-se as intervenções, na negociação de um novo acordo sobre como interpretar e controlar a herança histórica racista. Dentre essas iniciativas estão as de setores negros e seus aliados que, driblando os ataques à suposta “racialização”, procuram tornar pronunciável o segredo culposos da raça. Se a reivindicação política negra deste momento coloca em jogo as hierarquias raciais, é em parte porque permite sua explicitação, como se tenta fazer aqui, a partir da atenção à branquitude como sistema de valores, inclusive brasileiro.

Notas

- ¹ Liv Sovik. “Joaquim Nabuco e a ontologia do Brasil: uma entrevista comentada de Caetano Veloso”. Revista *Margens/Márgenes*. (Belo Horizonte, Buenos Aires, Mar del Plata, Salvador) No.3, julho de 2003, p.22-29. p.29.
- ² Samir Amin. *Eurocentrism*. New York: Monthly Review Press, 1989, p. vii-viii.
- ³ Amin, *Eurocentrism*, p.10.
- ⁴ Amin, *Eurocentrism*, p.92.
- ⁵ Enrique Düssel. *1492 El encubrimiento del otro: hacia el origen del “mito de la modernidad”*. La Paz: Plural, 1994, p.21. Disponível em <http://168.96.200.17/ar/libros/dussel/1492/conf1.pdf>.

- ⁶ “I have a dream that my four little children will one day live in a nation where they will not be judged by the color of their skin but by the content of their character.”
- ⁷ Rosana Zakabi e Leoleli Camargo. “Eles são gêmeos idênticos, mas, segundo a UnB, este é branco e... este é negro”. Revista *Veja*. No.2011, 06/06/07.
- ⁸ “We have also come to this hallowed spot to remind America of the fierce urgency of Now. This is no time to engage in the luxury of cooling off or to take the tranquilizing drug of gradualism. [...] It would be fatal for the nation to overlook the urgency of the moment.”
- ⁹ Caetano Veloso. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p.44.
- ¹⁰ John D. Skrentny. *The Minority Rights Revolution*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2002. p.11.
- ¹¹ Florestan Fernandes. “The Weight of the Past”. *Daedalus* (American Academy of Arts and Sciences), Vol.96, No.2, primavera 1967.
- ¹² Pierre Bourdieu & Loïc Wacquant. “As artimanhas da razão imperialista”. *Estudos afro-asiáticos*, Vol.24, no. 1, 2002, p.15-33.
- ¹³ Michael Hanchard. *Orfeu e poder: o movimento negro no Rio de Janeiro e São Paulo (1945-1988)*. Rio de Janeiro: EdUERJ/UCAM, 2001.
- ¹⁴ “Passos em falso da razão antiimperialista: Bourdieu, Wacquant, e o *Orfeu e o Poder* de Hanchard”. *Estudos Afro-Asiáticos*, Vol.24, no. 1, 2002, p.97-140; p.120.
- ¹⁵ Duden. *Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache*. Band 7, citado por Carola Saavedra.
- ¹⁶ Entrevista concedida em 6 de abril de 2002. Trechos foram publicados em “Joaquim Nabuco e a ontologia do Brasil: uma entrevista comentada de CaetanoVeloso”.
- ¹⁷ O “Discurso do Ministro da Cultura Gilberto Gil na solenidade de transmissão do cargo”. <http://www.cultura.gov.br/site/2003/01/02/discurso-do-ministro-gilberto-gil-na-solenidade-de-transmissao-do-cargo/> Acessado em 01/08/09. Grifo meu.
- ¹⁸ Conferência de Gilberto Gil no II Fórum Cultural Mundial em 28 de novembro de 2006, publicada na edição em português de *Le monde diplomatique* em janeiro de 2007. <http://diplo.uol.com.br/2007-01,a1481>. Acessado em 01/08/09.
- ¹⁹ Celso Lafer. *A identidade internacional do Brasil e a política externa brasileira: passado, presente e futuro*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p.17.
- ²⁰ Gianni Vattimo. *A sociedade transparente*. Lisboa: Relógio d’Água, 1992.
- ²¹ Paul Gilroy. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge, MA: Harvard, 1993.

- ²² Thomas Skidmore. “Biracial U.S.A. vs. Multiracial Brazil: Is the Contrast Still Valid?” *Journal of Latin American Studies*. 25, 373-386.
- ²³ Melissa Nobles. *Shades of Citizenship: Race and the Census in Modern Politics*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2000, p. 165-170.
- ²⁴ “Colombo e Colombina”, de 1959. Marcha de carnaval lembrada por Lia Silveira.
- ²⁵ A. D. Gresson. *The Recovery of Race in America*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995. p.200.
- ²⁶ Stuart Hall. “Pensando a diáspora”. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. (1ª ed. rev.) org. Liv Sovik. Belo Horizonte/Brasília: Editora da UFMG/Representação da UNESCO no Brasil, 2003, p.39.

PARTE II — estudos musicais

A Garota de Ipanema olha em volta: cosmopolitismo e mestiçagem na bossa nova

*No caso de “Garota de Ipanema”,
o sucesso foi impressionante!
Hoje, a canção é universal.
Aquela coisa de uma mulher bonita passar
e o sujeito parar de fazer o que está fazendo
só para olhar a moça é universal.
O sujeito que está na britadeira
também pára para olhar.*
— Tom Jobim, 1993

*Etnicidades dominantes são sempre sustentadas
por uma economia sexual específica,
uma figuração específica de masculinidade,
uma identidade específica de classe.*
— Stuart Hall, 1992

QUANDO HELÔ PINHEIRO PASSOU ao lado do Bar Velloso, a caminho da praia de Ipanema, Tom Jobim e Vinícius de Moraes a imortalizaram como imagem de beleza, juventude e leveza. Em “Garota de Ipanema”, a menina não toma conhecimento de seus admiradores, é um objeto de desejo, mas não o seu sujeito. Em português ela é “cheia de graça”, tem um “doce balanço a caminho do mar.” Em inglês ela é “*tall and tan and young and lovely*” [alta e bronzeada e jovem e linda] e “*walks [...] like a samba that swings so cool and sways so gently that, when she passes, each one she passes goes ahh*” [caminha como um samba com suingue bacana e balanço tão suave que

quando ela passa, por quem ela passa faz “ah”]. A garota de Ipanema é um ícone da beleza feminina brasileira, especialmente a carioca. Mas nunca há menção da contraluz em que se enxerga a Garota de Ipanema, que ressalta seu ritmo e passa por cima de sua cor: ela é “bronzeadada” em inglês, e em português tem um “corpo dourado do sol de Ipanema”. Noutras palavras, ela é branca ou branco-mestiça.

A verdadeira garota, Helô Pinheiro, não comparte da ideia de alguns teóricos da cultura que a vida em sociedade é menos regida pelo fato físico do que pelo discurso e ela logo tingiu o cabelo de louro. A partir do mito da Garota, ela posou duas vezes para *Playboy*. Abriu lojas de roupa de praia chamadas Garota de Ipanema, no Rio e em São Paulo, em 2001, mas ela não entendeu que era pretexto para a genialidade dos compositores e foi processada pelos herdeiros Jobim/Moraes pelo uso comercial de seu epíteto: “Garota de Ipanema” é propriedade intelectual *deles*. A verdadeira garota de Ipanema enxerga oportunidade de negócios em incorporar a beleza. A cidade do Rio de Janeiro, marcada por ela, herdeira branca de todo um discurso musical sobre a beleza das mulheres, inclusive das “morenas”, seguiu o exemplo comercial e tornou-se um centro mundial da cirurgia cosmética. No entanto, aqui interessa menos a forma em que a cultura plasma a vida material do que o significado dos relatos em torno da bossa nova e da canção “Garota de Ipanema”.

Interpretações da bossa nova

Nos quarenta anos que seguiram à época áurea da bossa nova, de 1958 a 1964, encerrando-se com o golpe militar, o consenso a seu respeito se consolidou: é um som clássico, atemporal, sempre dá para tocar e cantá-la, sempre tem mercado. O iconoclasta Tom Zé acha a bossa nova a maior inovação musical da história recente, mais im-

portante do que o tropicalismo que ajudou a fundar: “Por que é que o Tropicalismo está com essa bola toda? Não chega a ser sequer um movimento, um movimento estético estruturalmente radical como a Bossa Nova. Esta, sim, criou realmente um gênero.”¹ Para o cantor-compositor Caetano Veloso, só João Gilberto, o músico bossa-novista por excelência, é “melhor do que o silêncio”.² Na época em que a bossa ainda era nova, foi do historiador e crítico musical José Ramos Tinhorão a voz dissidente. Ele escreveu em 1966 que ouvia nela uma influência excessiva do jazz, sintomática da alienação das elites brancas que a criaram,³ mas sua perspectiva, hoje, foi superada por um consenso positivo. A maior parte da literatura a respeito da bossa nova é feita de depoimentos e só recentemente se tornou tema comum de trabalhos acadêmicos: não parecia haver o que discutir. Talvez o próprio som tranquilo tenha contribuído para que, embora seja uma música popular cujas características são difíceis de definir e reproduzir sem conhecimentos musicais, por muito tempo a bossa nova tendeu a ser menos discutida do que admirada e desfrutada.

A batida de João Gilberto, quando toca violão no que ainda afirma ser samba, é emblemática da inovação da bossa nova, assim como o são a sua forma coloquial de cantar e de usar a voz como se fosse mais um instrumento. Aspecto mais importante, para o propósito de colocar a bossa nova em contexto da narrativa social, é que a bossa nova convida o ouvinte, não tanto a identificar-se sentimentalmente com a canção, quanto ao exercício da atenção. Ela introduziu, segundo Santuza Cambraia Naves,

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. [...] tanto em “Desafinado” quanto em “Samba

de uma nota só” o comentário estético mescla-se com o discurso amoroso.⁴

A bossa nova ressalta e populariza uma forma mais sofisticada de desfrutar a música e explicita a possibilidade do duplo sentido, tão presente posteriormente, na época da censura oficial. Além disso, projetou a cultura brasileira no cenário internacional, preparando o caminho para, nos anos 1960, o estabelecimento da música popular como terreno discursivo em que artistas teciam comentários sobre o estado das coisas no Brasil — não só em composições originais, mas na escolha de repertório, arranjos, cenografia, figurino. A comunicação de múltiplos sentidos e a expectativa de que pelo menos parte do público saiba interpretá-los tornaram-se parte da cultura musical popular brasileira, da linhagem da “MPB”. Ao pleitear uma interpretação política dela, em *Eu não sou cachorro não*,⁵ Paulo César de Araújo estende essa tradição para incluir a música brega. A ideia de que a Garota de Ipanema, a leveza em pessoa, junto com sua recepção por alguns críticos e artistas, possa ter um significado nacional e ser a base de novas apreensões da cultura brasileira, presume a existência dessa tradição interpretativa.

Quem consagrou a bossa nova como algo a ser levado a sério foi um representante da vanguarda literária e musical da época. Em *Balanço da bossa*, organizado por Augusto de Campos e lançado em 1968, os autores partem de uma estética modernista e vanguardista que valoriza a ruptura e o avanço formais. Fizeram, de acordo com Cláudia Matos, uma leitura da bossa nova como parte de uma cultura internacional, rejeitando o nacionalismo da época.⁶ Atribuíram à bossa nova e, de quebra, ao tropicalismo, um vanguardismo internacionalista. A valorização da bossa nova (e, de forma incipiente, do

tropicalismo) pelos autores teve dois efeitos duradouros: emprestou prestígio à música popular e ajudou, no campo do discurso social, a colocar a bossa nova acima da história, preservada de controvérsias pelo cânone erudito-intelectual da classe média instruída.

O sucesso da bossa nova no exterior garantiu sua consagração e comprovou a existência do cosmopolitismo brasileiro. Em texto sobre o cosmopolitismo literário da Europa medieval e da Ásia pré-colonial, Sheldon Pollock afirma que “a prática do cosmopolitismo [pode ser concebida] como comunicação literária que viaja para longe, sem, de fato, qualquer impedimento de fronteiras ou limites e, o que é mais importante, se imagina sem limites, desobstruída, sem localização — é a escrita da grande Jornada, ao invés do pequeno Lugar”.⁷ O cosmopolitismo da bossa nova passa pelo salto que deu para além do vernáculo da periferia e por sua inclusão em uma cultura cosmopolita, a cultura global em seus primeiros desdobramentos pós-guerra. A bossa nova rompe com a música brasileira dos anos 1950 e sua parada de paixão, dor e abandono, com a fossa e a dor de cotovelo, para propor uma sensibilidade mais ensolarada do “amor, sorriso e flor”. As traduções de suas letras ao inglês não são entendidas como traições da cultura nacional, mas próprias para o ambiente em que a bossa nova começou a transitar. A qualidade estética da música popular brasileira é reconhecida pela primeira vez, no exterior, para além do sucesso “latino” de Carmen Miranda e na companhia de figuras importantes como Stan Getz e Frank Sinatra. É aqui que “Garota de Ipanema” teve um papel fundamental. Uma das canções populares mais tocadas na história, foi composta em 1962, quatro anos depois do estouro da bossa nova na cena da música popular brasileira, com “Chega de saudade”, e no mesmo ano do show no Carnegie Hall que ajudou a lançar a bossa nova no

mercado dos Estados Unidos. O disco com a faixa gravada por João e Astrud Gilberto e Stan Getz ganhou dois prêmios Grammy (melhor canção, melhor disco) em 1965, quando “*Hard Day’s Night*”, dos Beatles, estava no pátio, e esteve entre os mais vendidos nos EUA por setenta semanas.

Sob a influência do tropicalismo, a interpretação internacionalista da bossa nova caiu em desuso e seu cosmopolitismo começou a ser lido pelo prisma do antropofagismo. A antropofagia, como se sabe, colocou em cheque o discurso do embranquecimento da população brasileira. Resposta progressista à internalização de valores coloniais, no seu momento inicial, a antropofagia se tornou uma metáfora central em uma tradição. Entende-se aqui a “tradição”, com David Scott, como “debate que se estende através da história, toma corpo na sociedade e trata [...], pelo menos em parte, do que constituem os bens que dão sentido e propósito à própria tradição”.⁸ O debate em questão, em que a bossa nova aparece como uma intervenção, trata da singularidade do Brasil e tem, como ponto nevrálgico, a discussão da mistura como contraponto à dominação cultural externa e afirma a mestiçagem como característica nacional. Segundo o paradigma tropicalista, a ênfase recai simultaneamente sobre o alcance “universal” da nova música brasileira e ter esse alcance *a partir* da capacidade de digerir ou desviar-se, de uma forma original, da imposição cultural estrangeira. A renovação tropicalista da antropofagia compreendeu que o bom não era só o Brasil entrar em circulação internacional, como queria o vanguardismo internacionalista, mas apreciar, com pés plantados no Brasil, “os esquisitos amortecedores que os impactos culturais de fenômenos de massa do chamado primeiro mundo encontram em países como o Brasil, sobretudo no próprio Brasil”.⁹ Consagrada, no âmbito da

teoria, pelos ensaios de Silvano Santiago, “O entre-lugar da cultura latino-americana”, de 1971, e “Apesar de dependente, universal”, de 1980,¹⁰ esta posição crítica e estética antecipa o *in-between* de Homi Bhabha, que afirma que “o olho mais fiel pode agora ser aquele da visão dupla do migrante”.¹¹ Uma vantagem epistemológica pertence aos que observam o mundo desde longe dos centros do poder: daí a possibilidade de surgir o tropicalismo ou seu genial precursor, a bossa nova.

Assim pensaram os entendidos do assunto, artistas e críticos. Existem, é claro, outras visões do sucesso mundial da bossa nova, mais ligadas ao senso comum, que a associam à classe média. Walter Silva, um jornalista que viajou com o grupo que tocou no Carnegie Hall em 1962, louva a contribuição dos jovens cariocas que são identificados com os inícios da bossa nova — talvez para defendê-los da crítica de José Ramos Tinhorão —, músicos amadores na época, identificados com a bossa nova.

A bossa nova foi um movimento de manifestação espontânea, do tempo em que havia manifestações espontâneas respeitadas.

... [não] deixava de representar uma parcela importante de toda a nação, a parcela chamada classe média. Jovens que ouviam seus discos de música clássica e de *jazz* em horas de lazer, reportando sua época e vivendo seu tempo.

Claro que o chamado povão não participou desse início e até hoje está à margem desse processo. Mas não se pode negar que aqueles jovens estavam bem-intencionados e que seu trabalho frutificou. Não fosse isso e ainda hoje estariam incógnitos.¹²

Na luta em torno das origens de classe da bossa nova, diz Walter Silva, os artistas acidentais de classe média — Roberto Menescal, Ronaldo Bôscoli, Nara Leão, Carlinhos Lyra — se justificam pelo valor da música que ajudaram a criar. Em contraste, Alaíde Costa, a cantora negra que João Gilberto indicou para cantar o primeiro grande sucesso da bossa nova, “Chora tua tristeza”, falou recentemente sobre ter ficado fora dos palcos por causa das expectativas estereotipadas dos produtores que cantasse “samba e música com rebolado”, que não combinavam com seu estilo *cool*.¹³ Johnny Alf, músico negro influenciado pelo *jazz*, cuja composição “Rapaz de bem”, de 1952, aproxima-se muito à bossa nova, também é símbolo do que se menospreza, com a associação da bossa nova aos brancos da Zona Sul do Rio de Janeiro: negros não só contribuíram às origens da bossa nova, com o samba, mas colaboraram na invenção do produto acabado. Assim, percebe-se que a bossa nova foi criada em uma encruzilhada em que se encontram representações das mais diversas forças sociais, fazendo com que seja sujeita a diferentes interpretações em diversas conjunturas e contextos político-culturais.

Com esse relato sobre as interpretações da bossa nova no passado, o terreno já está preparado para conclusões preliminares. Se não para todos, para um certo senso comum, a bossa nova foi uma contribuição brasileira à cultura global da música popular romântica, de inquestionável qualidade artística, criada por profissionais como Tom Jobim e João Gilberto, o poeta e diplomata Vinícius de Moraes, assim como uma certa juventude da Zona Sul. Se o colonizado é imaginado, na cultura dominante global, não só como moreno, mas feminizado, ou pelo menos como um homem menor em termos de capacidade intelectual e de iniciativa — como apontam ainda hoje as grandes produções da cultura global americana de Hollywood e dos

seriados de TV — pode-se concluir que o orgulho pelo êxito da bossa nova no estrangeiro foi por conseguir quebrar essa regra. Por meio da bossa nova, sofisticados homens brancos da periferia do poder mundial ingressaram no clube cosmopolita, o clube da cultura ocidental onde se discutem e estabelecem cânones: ouve-se, na bossa nova, uma voz brasileira que diz “nós também somos machos”, em um tom suave e sensual.

Evidentemente, isso é uma caricatura. A crítica social da bossa nova cria uma tensão entre a naturalização da desigualdade social (o povão não participou, mas o trabalho frutificou) e a apreciação da qualidade estética, bastante difundida. Essa tensão marca algumas discussões da origem da bossa nova: ela estaria no negro samba ou no gosto pelo *cool jazz* da classe média da Zona Sul? É resultado de mais uma expropriação do popular pela elite ou ponto alto da cultura brasileira mestiça? O que interessa aqui não é defender uma posição, pois as opiniões falam mais sobre seus autores do que esclarecem o significado social da bossa nova, mas evitar essa escolha ingrata e ir além dela.

A Garota revista

Talvez “Garota de Ipanema” ainda possa ensinar-nos algo se focalizarmos, nela, a dimensão do discurso identitário brasileiro, a maneira em que representa a brasilidade. A instabilidade desse discurso, sua tendência a significar muitas coisas, ao mesmo tempo ou alternadamente, deve-se ao trabalho que faz de unificar discursivamente a nação, composta de elementos diferentes, em termos raciais, de gênero e classe. A “etnicidades dominantes são sempre sustentadas por uma economia sexual específica, uma figuração específica de masculinidade, uma identidade específica de classe”, resume Stuart

Hall.¹⁴ Além disso, a canção “Garota de Ipanema” apresenta complexidades, algumas próprias da bossa nova. A primeira parte acompanha o andar da menina; o ritmo sincopado e melodia bastante linear mostram seu balanço. Depois, quando o narrador explica seus sentimentos, a melodia se torna mais lírica. Na versão que tornou a música famosa no exterior, a gravação de 1964, começa com João Gilberto cantando em português, depois Astrud Gilberto em inglês e finalmente Stan Getz, tocando o saxofone.¹⁵ Quando Astrud canta “*How can he tell her he loves her?*” [como ele vai dizer que a ama?], sua voz suave narra os pensamentos do homem que observa a garota. Uma mulher observa um homem observando uma outra mulher. Isso não é voyeurismo, não há nada escondido ou vergonhoso. Não. Enquanto a onisciência da voz narrativa explicita que a cena é ficcional, parece que ouvimos a voz semiconsciente da própria menina, enquanto faz o clássico jogo de espelhos feminino, em que ela sente o gozo de ser observada e admirada pelo olhar masculino.

O mundo de fantasia criado pela canção aparece de outra forma ainda em um texto de Caetano Veloso “Carmen Miranda dada”, publicado na revista dominical do *New York Times* em 1991:

Quando a bossa nova estourou nos EUA, isto é, no mundo, sentíamos que finalmente o Brasil exportava um produto acabado de boa qualidade. Mas o fato de essa onda ter sido deflagrada por um compacto, extraído do álbum Getz-Gilberto, contendo a “Garota de Ipanema” belamente cantada por Astrud Gilberto, em inglês, conduz à insinuação de uma Carmen Miranda cool-jazz. Não apenas a voz de Astrud salta como uma fruta gostosa de dentro das harmonias densas de Tom Jobim: a própria personagem da garota de Ipanema louvada na canção parece usar frutas na cabeça. Isso não é um

pensamento forçado, é algo que está no ar. Recentemente, numa noite de gala em benefício da Rainforest Foundation, comandada pelo próprio Jobim, corria o rumor nos bastidores de que, quando Tom e sua banda tocassem a “Garota de Ipanema”, Elton John entraria no palco vestido de Carmen Miranda, ou, pelo menos, usando um daqueles turbantes cheios de bananas ou de guarda-chuvas.¹⁶

Com seu característico *tutti frutti hat*, paródia do torço da mulher baiana em traje típico, Carmen Miranda é uma representante autodepreciativa da cultura popular brasileira. Evocada, muitas vezes, por travestis, por causa de sua hiperfeminilidade, ela é ambivalente em duas frentes: raça — é uma branca quase fingindo ser negra; e gênero — é uma mulher tão feminina que perde a credibilidade, é uma mulher com bananas. Na medida em que Carmen Miranda toma conta da imaginação dos músicos no show beneficente, observamos o absurdo da garota de Ipanema, que provoca os suspiros dos homens que dizem “ah”. Observamos, ainda, como esta cena não está distante da estética do diretor de cinema, Busby Berkeley, cujo filme “Entre a loura e a morena”, de 1943, ajudou a eternizar a fama de Carmen Miranda. Nessa estética, as formas se transformam como em um caleidoscópio. Helô Pinheiro é a Garota de Ipanema, que é Carmen Miranda, que é Elton John. O relato de Caetano é de uma sensibilidade irônica e consciência aguda do híbrido, entendido não como mistura, mas tensão, paradoxo, brincadeira e a possibilidade da fantasia.

É, também, um relato que permite, de forma festiva e travestida de Carmen Miranda, o retorno do reprimido: os processos simbólicos que produzem a identidade sexual e a branquitude questio-

nável dos brancos. Existe ainda uma dimensão de classe social. A garota sensual e sublime de Ipanema foi inventada no momento da superação da identificação da música popular de massa com as camadas baixas e as macacas de auditório da Rádio Nacional e do violão ser, segundo Ruy Castro, “sinônimo de vadiagem”.¹⁷ Um momento em que meninos brancos de classe média eram iniciados sexualmente por mulheres negras, especialmente pelas que compõem aquele grupo que atravessa a fronteira racial e de classe: a empregada doméstica. Um homem que viveu sua adolescência no Rio de Janeiro nos anos 1950 e 1960 me escreveu, ao saber que estava pensando no significado da música das rainhas do rádio ter sido superada pela bossa nova, e falou da iniciação sensual e sexual de meninos brancos pelas empregadas. Para ele, a música que foi a trilha sonora dessas relações era

a música produzida [...] para o consumo doméstico, aí entendido como a “intimidade obscura da senzala”, do universo intimista e misterioso para os brancos dos quartos de empregada, dos inferninhos, ou dos apartamentos de quarto e sala das mulheres suspeitas, porque oriunda das classes subalternas e da geografia que não inclui aquilo que chamamos de “Zona Sul”.¹⁸

Experiência típica ou não dessa geração carioca, ela exemplifica o que Peter Stallybrass e Allon White teorizam sobre imaginários de classe, a partir da socialização do menino burguês por intermédio da empregada doméstica ou babá. Citando a *Crônica de Berlim*, do pensador da Escola de Frankfurt, Walter Benjamin, escrevem:

Foi a doméstica que, “pertencendo” a ambos, à família burguesa e ao “mundo de baixo”, mediava entre o lar e a cidade.

A “suspensão obstinada e voluptuosa na beira do abismo” que o menino experimenta na rede de ruas também pode ser vivida nas emanações do “andar de baixo” da casa.¹⁹

São suas fantasias acerca do mundo vivido pelas domésticas e pelas prostitutas e criminosos, moradores de casebres, que Benjamin via nas ruas ainda criança, que fascinaram o escritor, até por que foi a partir dessas fantasias que ele sentiu o desejo sexual pela primeira vez. Para Stallybrass e White, a relação com esses seres “inferiores” dá ao jovem burguês o acesso à cidade, à urbanidade e à constituição consciente de seu desejo sexual. Na busca de provar que a cultura burguesa depende da incorporação, à vida de fantasia, da cultura “de baixo”, os autores fazem uma releitura de Freud. Dizem que ele relata sonhos e fantasias eróticas em que a babá é central, não a mãe, e que, “quando ele propôs que a doméstica era um substituto metafórico para a mãe biológica, a noção oposta — que a mãe pudesse ser um deslocamento da doméstica — não lhe ocorreu por causa do gradiente *social* que tal deslocamento teria que subir”.²⁰

O cosmopolitismo hoje

É evidente o parentesco dessas teses com a versão das relações raciais brasileiras da mestiçagem e da relação erótica entre senhor e escrava. Emanuel Tadei afirma que a mestiçagem é um dispositivo de poder que “coloca a sexualidade num plano estratégico, ou seja, como o veículo capaz de promover a confraternização das etnias”. Esse dispositivo “pode ser entendido com um conjunto de saberes e de estratégias de poder que atua sobre nossa identidade nacional, tendo por objetivo integrar e tornar dóceis as etnias que estão na raiz de nossa nacionalidade”. Tadei ainda lembra que no Brasil co-

lonial os mestiços eram valorizados porque eram considerados mais adaptados ao trabalho nos trópicos. Afirma que “na teologia colonial, em Vieira, por exemplo, a mestiçagem é comparada a um purgatório entre o mundo negro (entregue às forças do mal) e o mundo branco dos cristãos”.²¹

Ou seja, a fusão de alto e baixo é promovida como solução das tensões entre setores diferentes da sociedade brasileira há muito mais do que um século, desde muito antes da Abolição. Assim, não é surpreendente que a digestão *cool* do samba pelo *jazz*, a elegância bossa-novista cosmopolita e a aparente branquitude mundial da bossa nova, ao serem examinadas, trazem de volta a precariedade do consenso sobre raça, gênero e classe no Brasil, cujo cimento simbólico é a mestiçagem. O cosmopolitismo bossa-novista não convence totalmente que a arte musical brasileira tenha conseguido nivelar o terreno entre o Brasil e o mundo ou, como diz Caetano, os Estados Unidos. Evidência da precariedade é que a Garota de Ipanema na vida real é branca de cabelos castanhos, mas quando ela quer garantir sua beleza, rapidamente clareia o cabelo. A “Garota de Ipanema” da canção é a mulher ideal, mas quando é observada de perto é capaz de transformar-se em travesti.

A tradição do debate em torno da mestiçagem deu mais uma volta e hoje se coloca em questão novamente seu valor como solução de conflitos, porque o discurso da negritude adquiriu uma nova credibilidade, devido a uma série de fatores políticos, sociais, culturais, assim como inovações na tecnologia e economia da produção cultural. O atual destaque, na mídia, para o *rapper*, DJ e funkeiro, é causa e sintoma das condições em que as relações raciais estão novamente colocadas em questão. A hierarquia na qual a branquitude é valorizada sem se falar nela, a mestiçagem destacada e a

negritude silenciada, enfrenta um quadro em que *rappers* como Mano Brown e MV Bill se reconhecem como cidadãos globais, parte de um movimento cultural cosmopolita. O *rap* representa uma voz narradora diferente da tradição bossa-novista e tropicalista, ao falar diretamente, como “povo”, para um público projetado como semelhante, vizinho ou cocidadão e não, em primeiro lugar, apreciador. Aparentemente, acaba com os jogos e intertextualidades sutis e com os duplos sentidos que contornavam os censores em outra época. O *rap* e congêneres da periferia urbana encenam uma referência estável em uma cultura em que o discurso hegemônico sobre raça e classe é estruturado em duplas afirmações, como álibis no mito barthesiano. Para lembrar exemplos desses mitos no discurso identitário brasileiro, um diz que o racismo não é o problema tanto quanto a exclusão social e a pobreza dos negros (omite-se a história, segundo Barthes); outro, que o racismo brasileiro não é tão cruel quanto o norte-americano (o segundo termo vacina contra uma discussão mais cuidadosa do primeiro, há uma inoculação do imaginário coletivo, nos termos de Barthes, “contra o risco de uma subversão generalizada”).²² Ambas as afirmações — sobre a prioridade explicativa da pobreza sobre o racismo e a do racismo americano sobre o brasileiro — acabam atraindo a atenção para a conjunção ou a comparação, e o debate sobre racismo brasileiro evapora-se em considerações sobre causas finais e diferenças históricas.

Resta saber que novo acordo provisório será feito, no debate político-moral que constitui a tradição (os termos de David Scott, de novo), sobre os sentidos da dominação cultural estrangeira e as relações raciais. Em sua época, a bossa nova conseguiu furar o bloqueio da dominação, dotando essa tradição de um novo cosmopolitismo. Mas quando imaginamos a Garota, quando ouvimos a canção hoje,

aparecem as limitações eurocêntricas da bossa nova, sua relativa impotência em explicar a sociabilidade brasileira de hoje sem preconceitos ou caricaturas da feminilidade: as risadas da turma de artistas no show da *Rainforest Foundation* o demonstram, como também o faz a gravação satírica de “Garota de Ipanema” por Elis Regina, no disco *Ao vivo em Montreux*, de 1982. O ideal da bossa nova como mistura cultural que vence as barreiras do eurocentrismo esbarra nesses risos, cosmopolitas e brasileiríssimos.

Assim, o paradoxo de hoje não é que a bossa nova seja vista como uma fantasia romântica de brancos, enquanto de fato é samba: todos conhecem essa discussão, que surge da luta em torno dos sentidos da mestiçagem. É que, embora a elite econômica brasileira tenha muito mais recursos e ligações com os centros de poder, a cultura cosmopolita mais dinâmica e menos subserviente da atualidade globalizada pertence menos a essa elite, na sua versão ideal bossa-novista de homens e mulheres lindas e quase-brancas, do que à diáspora africana, igualmente idealizada na forma do *rapper* consciente, que encena a consciência social vinda de baixo e que faz sucesso comercial. Reconhecer isso significa pensar além do binarismo do toma-lá-dá-cá, pelo qual as elites brancas valorizam a cultura negra mas não cedem “seu” espaço político e decisório. Repensar a tradição cosmopolita brasileira, sem nostalgia pelas relações sociais do passado, significa dar as costas para a contraluz em que vemos a Garota de Ipanema, pois é essa luz sublime, praiana, que ofusca as relações de poder, marcadas pela desigualdade econômica, de gênero e racial.

O que será a originalidade cosmopolita do Brasil no futuro? O que é possível dizer acerca do lugar do Brasil no mundo atual? Nas políticas culturais, talvez fosse viável abandonar o sonho do reconhecimento estrangeiro da potência cultural brasileira e, em lugar dis-

so, valorizar uma vida cultural efetivamente metropolitana, no Brasil. Isso significaria entender o país como potência secundária, cujos diversos centros regionais constituem seu valor cultural. “Secundária” significa que o poder de referência dos centros “do mundo” seria restrito pelo reconhecimento de o Brasil estar distante deles. Isso implicaria, na política cultural, voltar a pensar a periferia como condição econômica que gera muito mais vulnerabilidade do que vantagem epistemológica. O olhar mais verdadeiro não seria mais do migrante ou do mestiço cultural, em um mundo delimitado pela nacionalidade; seria um olhar regional, ligado a realidades subnacionais e informado por fluxos transnacionais de informação. Seria menos próximo do modelo de políticas culturais francês, de afirmação do nacional diante da pressão externa, do que do catalão, com sua autonomia parcial como região da Espanha e ligações globais diretas.

O risco do recuo tático da relação desigual com o mundo do Norte e de recentrar o Brasil em suas próprias metrópoles é de gerar paixões e compensações locais e nacionalistas. Ou, de não reconhecer devidamente o cosmopolitismo histórico do branco ou da diáspora africana, justo no momento em que surge como força cultural. Mas esse modelo tem a vantagem de reconhecer as experiências exitosas de promoção de talentos locais como a baiana e do mundo do samba carioca, para citar só dois exemplos, e ceder a São Paulo seu justo lugar metropolitano, sem negar a possibilidade de outras regiões do país emergirem como potências culturais. Tem a vantagem, ao delimitar territórios, de permitir um foco mais fechado no racismo e na negação das identidades não brancas, que são discriminadas de acordo com as cores do arco-íris local. Um foco mais local, menos nacional para as ambições e ações cosmopolitas de um Brasil onde ninguém é branco, talvez permita uma ação antirracista mais

adequada às hierarquias eurocêntricas locais e reduza a margem, em cada lugar, para a hipervalorização silenciosa da branquitude. Talvez, quem sabe.

Notas

- ¹ Encarte de Tom Zé. CD *Vaia de bêbado não vale*. Trama, 1999.
- ² Caetano Veloso. “Pra ninguém”. CD *Livro*. Polygram, 1997.
- ³ José Ramos Tinhorão. *Música popular: um tema em debate*. 3ª ed. rev. e ampliada São Paulo: Editora 34, 1997 (1966); também *Pequena história da música popular*. Petrópolis: Vozes, 1974.
- ⁴ Santuza Cambraia Naves. “A canção crítica”. In: Paulo Sérgio Duarte e Santuza Cambraia Naves (org.). *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003, p. 256.
- ⁵ Paulo César de Araújo. *Eu não sou cachorro não: música popular cafona e ditadura militar* Rio de Janeiro: Record, 2002.
- ⁶ Cláudia Neiva de Matos. “O *Balanço da bossa* e outras coisas nossas: uma releitura”. In: Paulo Sérgio Duarte e Santuza Cambraia Naves (orgs.). *ibid.*, p.87 ff.
- ⁷ Sheldon Pollock. “Cosmopolitan and Vernacular in History”. *Public Culture* Vol.12, No.3, Fall 2000, 591-625; p.599.
- ⁸ David Scott. *Refashioning Futures*. Princeton: Princeton University Press, 1999, p.10.
- ⁹ Caetano Veloso. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p.44.
- ¹⁰ Silvano Santiago. “O entre-lugar da cultura latino-americana”. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 11-28; e “Apesar de dependente, universal”. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 13-24.
- ¹¹ Homi Bhabha. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2007, p.25.
- ¹² Walter Silva. *Vou te contar*. São Paulo: Códex, 2002, p.177.
- ¹³ Tom Cardoso. “Fui vítima de racismo na bossa nova’, diz Alaíde”. *Jornal Valor Econômico*. 20/02/2003. <http://www.samba-choro.com.br/s-c/tribuna/samba-choro.0302/0621.html>, acessado em 01/08/09.
- ¹⁴ Stuart Hall. “Que ‘negro’ é esse na cultura negra?” *Da diáspora: mediações e identidades culturais*. Belo Horizonte/Brasília: Editora UFMG/Unesco, 2003, p.347.
- ¹⁵ CD *Getz/Gilberto*. MGM-Verve/Polygram 1964/1989,

- ¹⁶ Caetano Veloso. “Carmen Miranda dada”. *Folha de S. Paulo*. 22/10/1991, p.1-8.
- ¹⁷ Ruy Castro. *Chega de saudade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p.128.
- ¹⁸ Orlando Mollica. Correspondência pessoal, 10/06/2004.
- ¹⁹ Peter Stallybrass e Allon White. *The Politics and Poetics of Transgression*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1989, p. 150.
- ²⁰ Stallybrass e White. *The Politics and Poetics of Transgression*, p.196.
- ²¹ Emanuel Mariano Tadei. “A mestiçagem enquanto um dispositivo de poder e a constituição de nossa identidade nacional”. *Psicologia: ciência e profissão* (Conselho Federal de Psicologia), Ano 22 No.4, 2002, p.2-12.
- ²² Roland Barthes. *Mitologias* (9ª ed.). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993, p.170-171.

Um lírio em lamaçal: a atualidade de Angela Maria

A BOSSA NOVA FOI UMA REVELAÇÃO, na sua época, de uma verdade musical e cultural. A musical apareceu quando o público ouviu “aquela batida” de João Gilberto nas primeiras transmissões radiofônicas de “Chega de saudade”, que inauguravam um novo estilo. A cultura passa pela incursão vitoriosa da bossa nova nos mercados do mundo, sobretudo no norte-americano, e pelo imaginário ligado a uma geração carioca da Zona Sul, que seria carinhosa e criativa, jovem e descontraída. “A geração criadora do novo estilo resiste em se reconhecer produtiva, apresentando o seu mais rigoroso trabalho como um lazer, como o resultado ocasional de uma conversa de fim de noite”, afirma Lorenzo Mammi.¹ A história da música popular contemporânea foi contada, por muito tempo, a partir da ascendência mundial e nacional da bossa nova e dessa nova maneira de ser artista popular. Isso se deve pelo menos em parte à forma de contar essa história dos tropicalistas, os vencedores da luta cultural nos anos 1960, que se consideravam herdeiros da bossa nova. Por isso, podemos dizer que a bossa nova é o marco inicial de um período, na música popular, que durou quase quarenta anos. Do início da década de 1960 até recentemente, a bossa nova foi a principal referência musical brasileira no hemisfério norte (embora Olodum tenha causado um certo impacto com Paul Simon), enquanto o modelo eclético e alegórico do tropicalismo foi dominante no Brasil e também circulou entre entendidos no estrangeiro.

Mas há dez anos vivemos uma nova fase no Brasil e, com a apreciação europeia do *funk* brasileiro, também no exterior. Segundo Guilherme Wisnik, Caetano Veloso entende o atual momento

como um em que “desandou” o projeto do país que “queria se tornar sujeito da história do mundo, e de modo original”. De acordo com o autor, o impasse, no plano do projeto da nação, teria paralelo “no plano da canção de massas, [em que] aquilo que o filósofo alemão Theodor Adorno chamou de ‘regressão da audição’ avançou enormemente, sobrecarregando o seu grau de redundância em detrimento da originalidade”.² A crítica de jornais que se preocupa com a cena musical nacional não acha interessante a música que o grande público consome: *funk*, sertaneja, pagode e, de alcance menor, o *rap*, são considerados relativamente monótonos. Mais: a incerteza sobre a originalidade brasileira e sua contribuição particular ao discurso mundial não se evidencia só na música. Está presente em imagens de pobreza e de violência do cinema exportado aos mercados centrais. *Central do Brasil*, de Walter Salles (1998), tematiza romanticamente a pobreza e a cultura tradicional rural; *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles e Kátia Lund, lançado em 2002, focaliza a pobreza na favela, o narcotráfico e a violência. Se o primeiro filme tende a folclorizar o subdesenvolvimento, para parafrasear a célebre frase de Caetano Veloso em que recusou a nostalgia pela cultura popular rural, o segundo deixa de tematizar a originalidade cultural, para ficar com representações da situação econômica e social. A pobreza é o denominador comum brasileiro, é assumida como característica do país e encontra públicos no exterior, comovidos, compadecidos ou horrorizados, tanto faz.

No mercado internacional da música popular, o que antes distinguia a música brasileira esbarra-se na ampla disponibilidade de produtos culturais híbridos ou de apropriações das mais variadas, em um mundo marcado por diásporas e migrações. Por exemplo, *A foreign sound*, disco de 2004 de Caetano Veloso, entra no universo da

música transnacionalizada de uma forma em que praticamente não consegue se destacar como comentário sobre o “discurso primeiro” da tradição da canção anglófona: parece mesmo pertencer a um nicho de mercado na corrente principal, *mainstream*, dessa mesma tradição. Os porta-vozes novos da cultura nacional musical são *rappers* e funkeiros, pessoas para quem o imaginário do caleidoscópio ou alegoria ou descanonização ou carnavalização ou até ironia não são centrais, como o são para o tropicalismo e seus diversos seguidores. Sua inserção nas hierarquias norte-sul passa, antes disso, pelo seu próprio poder cultural local e o lugar que ocupam na diáspora africana. Mesmo assim, há *rappers*, como Marcelo D2, B Negão e Rappin’ Hood, que se defendem da pecha da desnacionalização. A defesa não passa pelo ecletismo e a alegoria nacional, como no tropicalismo, mas pela incorporação de um elemento cujo sentido está mais estabilizado ainda, o samba. Diante da nova situação, alguns movimentos de classe média abrem mão da ambição global e recuam para a cultura local, como é o caso da renovada promoção do samba “de raiz”, um movimento musical carioca, da indústria cultural da Lapa, antes de brasileiro. É no contexto desses impasses para a originalidade brasileira que a música popular dos anos 1950, que antecedeu o marco zero da bossa nova, de acordo com a história oficial, volta a interessar.

A originalidade da cultura brasileira

A discussão teórica da originalidade cultural brasileira do final dos anos 1960 até o final dos anos 1990, foi marcada pelo tropicalismo, com suas múltiplas referências a formas musicais, seu uso desembaraçado de o que outros chamavam de estrangeirismos. Essa atitude crítica emergiu também no trabalho de Silvano Santiago nos anos 1970

e 1980.³ Em anos mais recentes, até a perspectiva dinâmica e sutil de Silvano sobre a originalidade brasileira e latino-americana parecia menos ardorosa, enquanto seu autor se dedicou mais à escrita de ficção. Por isso, surpreende e, no quadro dos novos impasses da singularidade cultural, à primeira vista parece anacrônico ler, em um texto de Silvano, não só que a interpretação do Brasil era uma tarefa “diária, destemida e contínua”, que provia os alicerces da produção artística e ensaística de gênios do modernismo, mas que “a tarefa de interpretação da nação era — *e deve continuar sendo* — uma tarefa diária”.⁴ Silvano Santiago apresenta como exemplar o método dos modernistas, que, sob o impacto do cubismo e sua referência à arte africana, conseguiram na Europa os “óculos que nos deixaram enxergar sem preconceitos elitistas as obras-primas barrocas, aparentemente toscas” de Aleijadinho e de mestre Ataíde. A partir desse desvio via Europa, paradoxalmente, os modernistas resistiram à aceitação cega das ideias europeias e valorizaram, em contraposição ao saber erudito e livresco, a *sabença*, palavra buscada por Mário de Andrade para descrever o saber de Tarsila do Amaral e que, segundo Silvano,

é um complexo jogo mesclado que envolve a pintura de Tarsila e, também, não tenhamos dúvida, a interpretação do Brasil que os jovens escritores modernistas estavam elaborando. [...] não é uma substância pura como o saber erudito importado da Europa, — é um híbrido. Compõe-se de algo que ela [Tarsila do Amaral] aprendeu com os melhores professores europeus, nas suas viagens a Paris; compõe-se de algo que aprendeu tanto com a observação das telas da matriz de Tiradentes quanto com os afrescos das igrejas de Siena e, finalmente, compõe-se de algo das mais recentes ousadias de Picasso na cena artística parisiense.⁵

Silviano resume a definição de sabença com as palavras de Mário de Andrade: é “saber saber”. A diferença cultural entre a Europa e o Brasil rende, então, vantagens epistemológicas do lado de cá. Ou, pelo menos, já rendeu.

A segunda atração do texto de Silviano é a valorização do “erro fecundo”. Ele cita novamente Mário sobre o trabalho de Tarsila, que “não repete nem imita todos os erros da pintura popular, escolhe com inteligência os fecundos, *os que não são erros*, e se serve deles”. Resumindo o pensamento de Mário, Silviano nota que a sabença, que inclui o dispositivo de valorizar o que pode parecer errado, tem como companheiras não só a “cultura livresca e cosmopolita” mas “a reflexão crítica que levava em conta a condição miserável em que vivia e vive o grosso dos brasileiros”; a sabença é fruto de conhecer “os contemporâneos *desprovidos de escrita e de conhecimento livresco, mas não desprovidos de fala e de saber.*” Era preciso dar valor à observação do outro e a “puxar conversa com gente considerada baixa e ignorante”, escreveu Mário a Carlos Drummond, porque é assim que se aprende a sentir e sentir é fundamental à sabença, em contraste com o saber.

Até aqui, a conhecida definição afetiva do brasileiro, como um ser especialmente relacional. Mas Silviano vai um passo além e conclui o ensaio com outra citação de Mário de Andrade, em que explica para Carlos Drummond o tipo de lição que se procura nessa gente, ao lembrar uma passista de carnaval,

“Mas havia uma negra moça que dançava melhor do que os outros. Os jeitos eram os mesmos, mesma habilidade, mesma sensualidade, mas ela era melhor. Só porque os outros faziam aquilo um pouco decorado, maquinizado, olhando o povo em volta deles, um automóvel que passava. Ela, não. Dançava com religião. Não olhava pra lado nenhum. Vivia a dança. E era su-

blime. Este é um caso em que tenho pensado muitas vezes. Aquela negra me ensinou o que milhões, milhões é exagero, muitos livros não me ensinaram. Ela me ensinou a felicidade.”⁶

A dançarina detém e repassa uma vitalidade que se constitui como um conhecimento que dá vida à leitura do Brasil. Ela sabe algo que vale a pena saber e que os livros estrangeiros não ensinam. Silviano conclui:

O conagraçamento do escritor com a gente sofrida e alegre do povo visa a um destino mais amplo para a nação: “Nós temos que dar ao Brasil o que ele não viveu, nós temos que dar uma alma ao Brasil e para isso todo sacrifício é grandioso, é sublime. E nos dá felicidade.”⁷

Assim, o próprio intelectual pensador do Brasil identifica sua atividade com a da dançarina, em sua felicidade vital, seu prazer de ser, sua corporalidade idealizada.

Guilherme Wisnik recorre à figura do dançarino de samba para representar a contribuição nacional ao cenário cultural global. A partir da dor, os passistas da música homônima de Caetano, a primeira faixa do disco *Livro*, de 1997, são capazes de “dizer para o mundo onde ir”. Wisnik conclui seu livro assim:

Para Caetano, a partir de João Gilberto, o samba é um projeto do Brasil. Ou, por isso mesmo, um projeto de mundo através do Brasil, de seu poder transformador estampado nos gestos do passista:

Vem,
Eu vou pousar a mão no teu quadril
Multiplicar-te os pés por muitos mil

Fita o céu,
Roda:
A dor
Define nossa vida toda
Mas estes passos lançam moda
E dirão ao mundo por onde ir.⁸

Para todos os quatro, Mário de Andrade, Silviano Santiago, Caetano Veloso e Guilherme Wisnik, a figura do dançarino de samba representa o conhecimento que é fundamental para uma interpretação do Brasil que tenha presente a “reflexão crítica que leva[va] em conta a condição miserável em que vivia e vive o grosso dos brasileiros” ou a dor que define nossa vida toda, transformada pela dança em ampla lição de vida.

Suponhamos que Mário e Caetano tenham razão, o Brasil ainda tem uma lição a dar e que essa lição é sobre a centralidade da vida corporal e a transformação da dor. Isso não significa levar ao pé da letra os conselhos de Mário de Andrade ao jovem Carlos Drummond ou entender literalmente a imagem dos passistas de Caetano Veloso. O contexto do primeiro é de instruções práticas para combater o deslumbramento com o pensamento francês e eurocêntrico. Quando o contexto é lembrado, as recomendações de puxar conversa com gente “baixa e ignorante” parecem menos demagógicas. A composição de Caetano faz parte de um discurso artístico que valoriza o Brasil e da busca de interlocução do artista com o público massivo, na linguagem da música popular e seu produto comercial. Os comentaristas Guilherme Wisnik e Silviano Santiago escrevem no mesmo momento, mas têm propósitos diferentes. Silviano, que já não se identifica como professor, mas escritor, ressalta no seu tex-

to a centralidade do sentir, na atitude existencial e criativa de Mário de Andrade. Guilherme, nascido depois do tropicalismo, resgata para o público mais jovem as questões e a obra artística de Caetano Veloso (algo que o próprio artista faria, com seu disco *Cê*, de 2006). O importante não é levar o que esses escritores dizem ao pé da letra, mas entender e atualizar os sentidos dessa imagem recorrente do corpo dançante, vital, como representação do Brasil.

Silêncio na historiografia

O preâmbulo acima descreve pretextos para a releitura da música popular dos anos 1950, década que aparece na historiografia musical por causa da bossa nova ou porque houve nela um reencontro com a Velha Guarda, sobretudo por parte do público intelectualizado, leitor da *Revista da Música Popular*.⁹ O que deixa de ser dito quando se menospreza a música das rainhas do rádio, extremamente popular na época? Encontra-se nela um erro fecundo, algo que, na atual fase de aparente “regressão acústica”, possa ser lembrado para melhor interpretar o Brasil?

Com relação ao salto de qualidade estética que a bossa nova deu, não há controvérsias desde a publicação de *O balanço da bossa*, que incluiu artigos como o de Brasil Rocha Brito, de 1960, que ouvia na bossa nova uma

contenção de arroubos, uma recusa em permitir processos derivados de ‘operismo’ [...], banindo-se os efeitos fáceis e mesmo extramusicais, que absolutamente não pretendem ser integrados na estrutura, na realização da obra, possuindo como que uma existência à parte. Estes lugares-comuns musicais, gastos pelo uso reiterado e abusivo, não funcional, são rejeitados em nosso populário pela concepção bossa nova.¹⁰

“A forma acompanha a função”, “menos é mais”: o autor parece ter subscrito os valores dos arquitetos modernistas do Bauhaus e do estilo internacional. Ainda afirma que a bossa nova “não é iconoclasta, inamistosa ou hostil em relação a uma tradição que é viva porque foi inovadora em sua época”. De acordo com Brito, a bossa nova seria a culminação de uma tradição que inclui nomes como Assis Valente, Ary Barroso, Noel Rosa, Pixinguinha, Caymmi, José Maria de Abreu. Por sua vez, Júlio Medaglia defende a bossa nova como algo que “refreou, após seu sucesso popular, a importação de artistas do exterior”, pois era uma atração para os “sedentos de novas experiências”, propensos a participar em *jam sessions* jazzísticos, antes da música brasileira popular da época.¹¹ Assim, a bossa nova é considerada uma superação com relação à música das rainhas do rádio. É moderna, “clean” e internacionalista. Quando se adota essa perspectiva, a música que precedeu a bossa nova parece tão ruim que fica a dúvida: como era a sua sensibilidade, hoje tão longe de nossa imaginação e ausente dos livros? De que maneira os ouvintes apreciavam a música do *abandono* e do *orgulho*, *quando alguém vai embora*, para citar três sucessos lançados por Angela Maria em 1955, 1953 e 1951?

Embora a música romântica não fosse o único gênero no mercado nos anos 1950, ela representava a grande maioria dos sucessos.¹² Uma parcela menor do repertório falava, cheia de compaixão, da “vida lá no morro”, como em “Lata-d’água”, que encabeçou a lista de *hits* de 1952, na voz de Marlene, cujo nome artístico aludia à branquíssima Marlene Dietrich. Hoje a imagem da lata-d’água é associada a Elza Soares, que não foge muito da interpretação dominante da época. “Ninguém se acostuma com o sofrimento”, disse ela em 1997, “...carreguei muita lata-d’água na cabeça e finalmente entendi que aquela lata horrorosa era uma coroa. Uma coroa lin-

da”.¹³ Outra parte do repertório era constituída por bem-humorados retratos da vida urbana, como “Camelot” (Billy Blanco), gravado por Dolores Duran em 1957, que fala em tom de admiração da habilidade verbal dos vendedores ambulantes, comparando-os a políticos. Diante da linguagem coloquial da música com temática urbana, causa alguma estranheza que a inclusão da palavra “rolleiflex” por Vinícius de Moraes, na letra de “Desafinado”, tenha chamado tanto a atenção da geração dos 1960: talvez por ser sinal da vida moderna, uma espécie de oposto da lata-d’água. Em todo caso, notam-se algumas continuidades entre a bossa nova e sua antecessora: na temática romântica, linguagem coloquial e referência à paisagem urbana.

A música romântica era, na maioria das vezes, sobre desentendimentos amorosos. O gênero de dor de cotovelo era tão presente que se tornou uma linguagem em que se falava sobre outros temas. Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello relatam que uma briga profissional entre Ataulfo Alves e Mirabeau Pinheiro tomou a forma de um diálogo de casal. Em 1955 Ataulfo gravou “Pois é”:

Pois é falaram tanto que dessa vez
A morena foi embora
Disseram que ela era a maioral
E eu é que não soube aproveitar
Endeusaram a morena tanto tanto
Que ela resolveu me abandonar

A maldade dessa gente é uma arte
Tanto fizeram que houve a separação
Mulher a gente encontra em toda parte
Só não encontra a mulher que a gente tem no coração

Música de sucesso, ela teve uma resposta de Mirabeau Pinheiro, gravada por Carmen Costa em 1955: “A morena sou eu”. Nesta, a narradora explica que teve motivos de ir embora.

Agora anda dizendo,
Que endeusaram a morena,
E que lhe deram muito cartaz,
Mas a vizinhança é testemunha,
O que você fez com ela,
Francamente não se faz.

Aqui vou terminar,
Dizendo a todos,
Pois é, pois é, pois é,
Quem sabe a quentura da panela,
É a colher, é a colher.

Ataulfo ainda escreveu uma tréplica, “Eu nada lhe perguntei” e Mirabeau, mais uma canção, “Arria a trouxa no chão”, que caíram em esquecimento. Severiano e Homem de Mello interpretam a série como expressão de um atrito entre Ataulfo e Mirabeau. “Na verdade, Mirabeau andava meio desgostoso com Ataulfo, à época presidente da União Brasileira de Compositores, que o havia repreendido por questões de direito autoral. Mirabeau vivia na sede da UBC reclamando, achando pouco os rendimentos que recebia por suas músicas.” Assim, o gênero mais popular da época, o discurso do amor romântico frustrado, torna-se veículo de expressão de uma briga entre homens por autoridade, prestígio, dinheiro: a dor de cotovelo estava tão presente que se transformou em linguagem.

Angela Maria revista

Quando a bossa nova tornou-se o marco zero da música popular, a temática da fossa, da paixão frustrada deixou de dominar. O que se perdeu? Angela Maria, figura de maior importância imediatamente antes do advento da bossa nova, reconhecidamente uma cantora excepcional, representa mais do que ninguém os “arroubos” que foram deixados para trás. A biografia de Angela Maria, talvez até mais do que a de cantores mais atuais, é pobre em detalhes, repete refrãos. A mais importante rainha do rádio nasceu Abelim Maria da Cunha, em Conceição de Macabu, distrito de Macaé, Rio de Janeiro, em 13 de maio de 1928, filha de pastor protestante. Saiu de casa para fugir da repressão à sua vocação e tentar a sorte como cantora. Adotou o nome artístico de Angela Maria e trabalhou em uma fábrica da General Electric, de onde, reza a lenda, foi demitida porque os colegas paravam de trabalhar para ouvi-la cantar. Foi eleita Rainha do Rádio em 1954, o momento inicial de seus anos de maior sucesso. Foi capa da *Revista do Rádio* 52 vezes — número excedido só por Marlene, que tinha a vantagem do contencioso com Emilinha — e da *Radiolândia* 36 vezes até 1960.

Popular em suas origens e no perfil e dimensões de seu público, sendo mulher, negra e operária, ela representava uma imagem diante do grande público das três facetas clássicas da identidade subalterna da “gente baixa e ignorante” que vive, em sua maioria, em condições miseráveis. Representava o “povo” que é motivo de orgulho, preocupação e vexame dos intérpretes do Brasil desde a Colômbia. A cantora valorizava seu público e sente, até hoje, a superioridade de sua posição: “Sou uma cantora do povo, não sou tipo Elizeth Cardoso. [...] Era a sociedade que ia assistir aos shows dela. E ela já estava cansada disso, queria ver o povo junto dela...”¹⁴ Deslanchou

ganhando concursos de calouros, colocou o talento à mostra, procurou distinguir-se de Dalva de Oliveira, a quem admirava e quem a precedeu como rainha maior. Os arranjos das gravações de Angela Maria têm muito mais violinos, menos metais do que os das décadas de 1930 e 1940, em que se seguia o estilo *big band*. Sua interpretação era mais íntima do que a de Dalva, com seus vibratos dramáticos. Angela Maria cantava com brilho, com uma projeção de emoção teatralizada, porém com algo mais transparente, quando comparado com o que lhe precedeu. “Fósforo queimado” contrasta, por exemplo, com “Errei, sim” ou “Fim de comédia” de Dalva.

Angela Maria era chamada de “Sapoti”, apelido dado pelo presidente Getúlio Vargas, por ela ter “a voz doce e pele da cor do sapoti”. Talvez estivesse se referindo ao samba de Wilson Batista e Valdemar Gomes, de 1943, gravado por Aracy de Almeida:

Não danço tango
Nem suingue e nem rumba
Gosto do choro
Do batuque e da macumba
Sou brasileira
Tenho a pele da cor do sapoti
Gosto do samba porque faz
Meu corpo sacudir.¹⁵

Angela Maria e sua música existiam no limiar entre ser negro, ou “sapoti”, e a suspensão dessa identidade — algo como Blecaute, outro cantor da época, cujo nome indica simultaneamente negritude e a ausência de cor, identidade e piada. Angela Maria fez cirurgia plástica para afinar o nariz, clareou a pele, pelo menos nas fotos de publicidade, e começou a tingir seu cabelo. Quando apareceu na ca-

pa do disco *Isto é Angela Maria*, de 1956, vestida de baiana, parece fantasiada. No número 671 da *Revista do Rádio*, de cerca de 1962, a manchete de uma matéria declara: “Angela Maria, indignada, desmente: — É mentira! Nunca fui contra a gente de cor!”¹⁶

Mais discutido do que sua cor, na cobertura da imprensa no auge de sua carreira, era seu estatuto de mulher. Era tão forte a promoção da imagem da mulher como esposa e mãe, no meio da música popular, que, na coluna “Pergunta da semana” de um número da *Revista do Rádio* de 1952, sobre a “melhor profissão para a mulher”, dos oito profissionais do rádio escolhidos para a pesquisa, homens e mulheres, cinco mencionaram casar-se ou ser dona de casa, uma falou em educação, outra em “bailarina internacional” e a oitava disse que dependia das circunstâncias.¹⁷ Na época, a imprensa discutia os casamentos ou ambições de casar das grandes estrelas e a dona de casa como um ser feliz; ser mulher era ser ou querer ser mãe. Quando Angela Maria gravou “Mamãe”, logo antes do Dia das Mães de 1956, vendeu imediatamente 300 mil cópias. Tinha a seguinte letra:

Ela é a dona de tudo
Ela é a rainha do lar
Ela vale mais para mim
Que o céu, que a terra, que o mar.

Na vida real, Angela Maria namorou, casou, mas não engravidou. Em entrevista a Rodrigo Faour, em 2001, ela ainda ressentia a pressão da imprensa:

Faour — Na *Revista do Rádio*, manchetes como “O que falta para Angela ficar totalmente feliz?” sempre repisavam o fato de que você só não era mais feliz porque não conseguia ter filhos...

Angela Maria — Isso me dava uma raiva enorme, mexia muito comigo, porque realmente eu não podia mesmo tê-los. E as revistas ficavam repisando esse assunto. Parece que sabiam que me revoltavam.

Assim, por ser mulher, foi difícil para Angela Maria fugir da identificação com a maternidade. Com o casamento com seu produtor, Daniel D'Angelo, em 1979, conseguiu escapar dos exploradores que a levaram à falência em 1967, mas ainda enfrentava o enquadramento conservador.

Faour — Quando você conheceu Daniel, sofreu muito preconceito por ele ser cerca de 30 anos mais jovem que você?

Angela Maria — Com o Daniel foi pior ainda. Não admitiam que eu fosse mais velha que ele. Isso é que é machismo. Sempre houve. Não admitiam, como se no amor existisse isso, mas o contrário pode... Eles apostavam. Minha raiva é essa. Batendo papo, beijando no rosto e apostando por trás que ia acabar nossa união pela idade dele e quebraram a cara. Um dava um mês. Agora, estamos há 22 anos juntos.¹⁸

A crítica ao machismo se faz, mas dentro do quadro do mito romântico do casal em que o amor tudo resolve: Angela Maria, por fim, conseguiu encontrar o homem certo.

O canto romântico de Angela Maria é ligado a uma figuração específica da mulher e do amor entre homem e mulher. Em seu primeiro grande sucesso, de 1951, cantou um amor não consumado:

Você vive ao meu lado
E eu não tenho você
Existe algo errado
Porém não sei o que

Choramos sempre juntos
Os nossos dissabores
Vivemos lamentando
Esta ausência de amores

“Meu dono, meu rei”, samba de Dias da Cruz e Cyro Monteiro, foi gravado em 1952.

Você só me bate, pretinho
Não faz um carinho
Pra me consolar

E eu que sou tão boazinha
Tão direitinha
Sei lhe respeitar

São os sucessos de 1953 que fizeram de Angela Maria a rainha: “Fósforo queimado”, “Orgulho”, “Vida de bailarina”, analisado mais abaixo. Em “Fósforo queimado”, canta “Hoje não te quero mais/ Eu preciso de paz/ Já cansei de sofrer.” As rimas de “Orgulho” dão uma ideia de seu tom. São: cruel — fel, dissabor — dor, nós dois — castigo depois. São palavras que conotam tristeza em um canto adjetivado pela crítica como “belo” e “lindo”. As canções formam uma dramaturgia em que os ouvintes investem no afeto da letra e no melodrama dos arranjos. Ainda agora, ouvir essa música nos suscita atitudes físi-

cas cheias de arroubos. Pede gestos dos braços para melhor apreciar seus prazeres. Mas hoje, em contraste com a dramaticidade da música, em seus shows, Angela Maria cria em torno de si uma espécie de redoma de memórias do passado, uma distância carinhosa criada pela memória — muitas vezes a memória repassada de mãe para filha — dessa figura histórica, seu som, sua tranquila presença no palco.

“Babalú”, gravada em 1957, é hoje a canção mais associada à Angela Maria. Sobre ela, a cantora disse, na mesma entrevista:

Foi Waldir [Calmon] quem sugeriu, porque faltava uma música no repertório. Ele tocava esse mambo na boate Arpegge e o pessoal gostava. Eu disse a ele que conhecia a música, mas não sabia a letra. Quando ele a conseguiu, fomos ensaiar. Aí inventei aqueles floreios vocais por cima da música e ele achou ótimo. A cada ensaio, eu fazia melhor.

“Babalú” se refere a uma entidade cubana traduzível pela pombagira da umbanda brasileira. Usa a mesma linguagem de dor de cotovelo, mas joga a dor da separação para o futuro. Termina:

Yo le quiero pedir, a Babalú
Un negrito muy santo
Como tú
Que no tenga otra nega
Y que no se muera

Angela Maria, nascida no dia 13 de maio, vive sua negritude em língua estrangeira, cantando com “floreios vocais” uma cerimônia de oferenda ou “simpatia”, um ritual de amarração do amado. Nunca foi contra gente de cor. Se seu meio era conservador, ela se alinhava com ele. Canta “Babalú” sem associar-se ao seu significado cultural

negro. O relato da letra parece tão fantasioso quanto as paixões descritas nos grandes sucessos da cantora.

“Babalú” tem um outro sentido, menos presa à crítica de uma suposta inautenticidade, pois curiosamente é uma canção adotada pela subcultura gay. A imagem conservadora de Angela Maria se complexifica, com isso, pois ela é cultuada por homossexuais que não parecem querê-la como mãe, nem a identificam como namorada ou amante. A falta de correspondência reflexiva entre cantora e público aponta para outro tipo de deslocamento, o de gênero. Marjorie Garber, em seu livro sobre o travestismo, afirma que a “mentira” sobre a identidade de gênero “abre toda a temática da relação entre o estético e o existencial”.¹⁹ Ou seja, o fato de que Angela Maria é uma mulher negra que diz ver a negritude de fora e que canta dramas amorosos com floreios talvez seja o que permita uma identificação por um setor que — sem nenhuma unanimidade, mas certamente mais do que a sociedade dominante — entende que as identidades de gênero são construções, máscaras dramáticas, antes de ser da ordem de uma essência ou ontológicas. O mesmo argumento, *mutatis mutandis*, pode ser usado para entender por que Carmen Miranda é a figura preferida das travestis: é tão feminina que sua feminilidade parece irreal. Os arroubos ou floreios da interpretação de Angela Maria possibilitam uma recepção alegórica, disfarçada ou *camp* do relato do amor romântico. O *camp* é marcado pelo “grau de artifício, de estilização”, pela “arte decorativa que enfatiza a textura, a superfície sensual e o estilo em detrimento do conteúdo. [...] O *camp* é um solvente da moralidade. Ele neutraliza a indignação moral, patrocina a jocosidade”, diz Susan Sontag em seu conhecido ensaio.²⁰ Em outras palavras, podemos imaginar que a popularidade de “Babalú” entre os homossexuais se deva à encenação jocosa e sem repreensão

ou moralismo, do monólogo amoroso. Quando, hoje, Angela Maria canta com seu amigo Cauby Peixoto, estrela do mesmo período e que tem forte imagem homossexual, confirma-se a impressão *camp*: as vozes são ouvidas em todo seu brilho, enquanto as letras se destacam das figuras no palco.

É com esse investimento irônico e esse reconhecimento do romance como ficção vivida a dois que Angela Maria é ouvida hoje. “Meu destino é sofrer” (1951), “Eterno amargor” (1952) ou “Doença de amor” (1952) não suscitam uma identificação ingênua com suas “mentirinhas” sobre os arroubos de paixão, senão uma apreciação mais sofisticada. Como é sabido, interpretar o Brasil não é realinhar significante e significado, de tal maneira que “branco é branco, preto é preto/ (e a mulata não é a tal)/ bicha é bicha, macho é macho/ mulher é mulher e dinheiro é dinheiro”.²¹ Angela Maria pode ter sido superada pela bossa nova, mas a história é menos simples do que parece. Com seus múltiplos deslocamentos de identidade de raça e gênero, Angela Maria não só permite, mas suscita uma leitura bem-humorada, pois é fiel a certa duplicidade.

“Vida de bailarina”

Os sentidos de Angela Maria, na cena musical de sua época e na forma em que ela é recebida hoje, são múltiplos. Com a distância do tempo, ela tem elementos que comporiam com a “linha evolutiva” entre a bossa nova e o tropicalismo, elementos ligados à ironia e à alegoria, mas ela é diferente dessa linha também. Algo que se perdeu, com a ascensão da bossa nova, manifesta-se ao examinar o tratamento da dançarina no terceiro grande sucesso de 1953. “Vida de bailarina”, de Chocolate e Américo Seixas, coloca em cena as dançarinas de aluguel, comuns nas boates nas décadas de 1940 e

1950 — Elizeth Cardoso começou sua carreira assim. Esta canção foi o primeiro grande sucesso de Angela Maria que ela não cantou na primeira pessoa, uma canção cuja letra retrata um sofrimento mais complexo do que o das músicas citadas anteriormente. Abre em tom didático, mostrando o sofrimento ligado a uma condição de classe e gênero para um público “cheio de horror”.

Quem descerrar a cortina
Da vida da bailarina
Há de ver cheio de horror

Que no fundo do seu peito
Existe um sonho desfeito
Ou a desgraça de um amor

Os que compram o desejo
Pagando o amor a varejo
Vão falando sem saber

Que ela é forçada a enganar
Não vivendo pra dançar
Mas dançando pra viver

Obrigada pelo ofício
A bailar dentro do vício
Como um lírio em lamaçal

É uma sereia vadia
Prepara em noites de orgia
O seu drama passional

Fingindo sempre que gosta
De ficar à noite exposta
Sem escolher o seu par

Vive uma vida de louca
Com um sorriso na boca
E uma lágrima no olhar

Aqui temos uma imagem da dançarina não menos marcante do que as de Mário de Andrade ou de Caetano Veloso. Descreve a venda da mão de obra desvalorizada; representa não uma passista feliz ou que metamorfoseia sua dor, mas uma personagem em tensão. Mesmo sem contestar a ideologia conservadora sobre os papéis femininos ideais, a música retrata os embates gerados pela mercantilização da vida social e afetiva: encena uma mulher que negocia, com sua feminilidade, um espaço para trabalhar. O dia a dia das mulheres subalternas, geralmente negras, que ganhavam sua vida no limiar entre o trabalho reconhecido e a prostituição, é representada aqui em termos do choque não com um amante ou marido, mas com a própria condição de vida. Essa mulher é uma flor circundada de uma espécie de “Lama” (outro sucesso de Angela Maria, de 1962) que a isola. “Vida de bailarina” traz uma perspectiva que nos lembra da presença do corpo da dançarina, de seu cansaço e de seu fôlego. Com todos seus arroubos, evoca, com um olhar mais direto e menos paternalista do que o de Mário de Andrade, “essa gente baixa e ignorante” e os limites dos sonhos que a sociedade patriarcal autoriza às figuras de pouco prestígio social. Em sua perspectiva social, o sucessor de “Vida de bailarina” não é tanto “Os passistas”, de Caetano,

quanto “A carne”, de Marcelo Yuka, Seu Jorge e Ulisses Cappellette, mais conhecido na voz de Elza Soares. “A carne mais barata no mercado/ é a carne negra.”²²

A eliminação dos “arroubos” e do patético, pela bossa nova, diminuiu as oportunidades de expressão gestual e afetiva. A linguagem padronizada da canção da fossa conseguia encenar conflitos, enquanto a bossa nova era da menina, ou da coisa, cheia de graça. A bossa nova eternizou uma paisagem (um banquinho e um violão em “Corcovado”; a praia de Ipanema à qual a garota se dirige; a lagoa no qual o quarteto pato, marreco, ganso e cisne se jogam) e decretou a ausência do corpo da mulher pobre e negra que estava tão presente no cotidiano da classe média branca, em diversos papéis, de empregada a macaca de auditório. O minimalismo bossa-novista rompeu com uma sensualidade efetiva, mesmo que estruturada pela dominação racial, de gênero e de classe. Representa um romantismo mais leve, ligado à juventude de uma classe média mais igualitária do que seus pais, uma geração para a qual o casal patriarcal tradicional, ou o inter-racial, de patrão com empregada, deixava de convencer, inclusive como campo de experimentação sexual.

As linhas modernas, a funcionalidade e a falta de floreios da bossa nova são perfeitas, mas talvez hoje seja o momento de lembrar o quanto o antecessor da bossa nova — uma música banal, aparentemente muito parecida de canção em canção, acusação que também se faz à música atual — tinha, em suas formas e letras, um convite à dança, ao gestual, à consciência do corpo em suas dimensões sensoriais e sociais. Remete novamente ao que Mário e Caetano apontam: o resíduo da dor e da vitalidade do corpo na cultura popular, mas sem a salvação pela valorização do sentir ou do impacto

sobre a cultura global. Nesse sentido, sintetiza algo que a bossa nova dispersou: os corpos do “grosso da população, que vivia e vive em condições miseráveis”, não só como encarnações da singularidade brasileira em sua dança, mas foco de opressão.

A bossa nova pode ser vastamente mais rica, esteticamente, mas a música da fossa comete um erro fecundo: quando o engessamento da moral da época é descartado, paradoxalmente ela é a mais diretamente ligada à vida. As intuições de intérpretes do Brasil, a leitura gay de “Babalú” e a sociológica de “Vida de bailarina” indicam uma nova chave de leitura: o corpo do povo como central à interpretação do Brasil, agora em contexto mais igualitário do que em Mário de Andrade, menos preocupado com o nacional do que em Caetano Veloso. Que corpo é esse? Como lembrar dele no imaginário social das relações raciais? É o corpo da vítima? Assim parece, na versão de Angela Maria. Com o *pathos* da letra e a falta de saída para a figura dançante, ela é apreciada como “lírio em lamaçal”, acima de suas circunstâncias, mas presa a elas. Lembra, mas não se encaixa, na tese de outra Angela, a americana Angela Davis, que entende que o *blues* tinha letras que usavam imagens sexuais, enquanto a música branca da época nos EUA era pudica, porque, quarenta anos depois da Abolição nos EUA, a única conquista real dos negros era a possibilidade do negro e da negra “escolher seu par”.²³

Sigamos a intuição de “A carne” atualizar “Vida de bailarina”, pois ambas fazem comentários sobre as relações sociais que oprimem o corpo. Em “A carne”, o foco é sobre a opressão e a taxa de mortalidade desproporcional dos negros, mas o negro não é vítima, porque a memória surge como fonte de esperança em uma luta digna.

A carne mais barata do mercado
É a carne negra!
Que vai de graça pro presídio
E para debaixo do plástico
E vai de graça pro subemprego
E pros hospitais psiquiátricos

A carne mais barata do mercado
É a carne negra!

Que fez e faz história
Segurando esse país no braço (meu irmão)
O gado aqui não se sente revoltado
Porque o revólver já está engatilhado
E o vingador é lento
Mas muito bem-intencionado
E esse país vai deixando
Todo mundo preto e o cabelo esticado
Mas mesmo assim
Ainda guarda o direito

De algum antepassado da cor
Brigar, sutilmente, por respeito
Brigar, suavemente, por respeito
Brigar por justiça e respeito
De algum antepassado da cor
Brigar.

O antepassado da cor carrega uma memória ancestral. O corpo negro é uma herança, é algo que lembra a história do país e impulsiona a luta por justiça. “A carne” aponta para uma história invisibilizada, mal lembrada, de escravas, escravos, comerciantes que fizeram fortuna, escravos libertos sem ter para onde ir, mulheres “pegas a laço”, obrigadas a casar. Essa história deixou marcas nos corpos de negros e mestiços de todas as cores, das quais genealogias e histórias de família dão conta. Se o uso do revólver para a vingança é ameaçador, é a própria história que coloca em questão a branquitude como autoridade e mando.

Notas

- ¹ Lorenzo Mammi. “João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova”. Revista *Novos estudos CEBRAP*. No.34, novembro 1992, p.63-70.
- ² Guilherme Wisnik. *Folha explica Caetano Veloso*. São Paulo: Publifolha, 2005, p.119.
- ³ Sobre esse debate, ver capítulo anterior e Liv Sovik. “O Haiti é aqui/O Haiti não é aqui: Música popular, dependência cultural e identidade brasileira na polêmica Schwarz-Santiago”. In: Daniel Mato (org.). *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Caracas: CLACSO/UCV, 2002, p.277-286. <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/grupos/mato/Sovik.rtf>
- ⁴ Silvano Santiago. “Mário, Oswald e Carlos, intérpretes do Brasil”. Revista *Alceu*. Vol.5, No.10, p.5-17, jan./jul. 2005, p.7. Grifo meu.
- ⁵ Silvano Santiago. “Mário, Oswald e Carlos, intérpretes do Brasil”, p.10.
- ⁶ Mário de Andrade *apud* Silvano Santiago, p.15.
- ⁷ Silvano Santiago, p.16.
- ⁸ Guilherme Wisnik. *Folha explica Caetano Veloso*. São Paulo: Publifolha, 2005, p.119.
- ⁹ Marcos Napolitano. *História & música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005, p.39 ff.
- ¹⁰ Brasil Rocha Brito. “Bossa nova”. In: Campos, Augusto de (org.). *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1968, p.17-50. p.24.
- ¹¹ Júlio Medaglia. “Balanço da bossa nova”. In: Augusto de Campos (org.). *Balanço da bossa*.

- ¹² Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. Vol. 1: 1901-1957. São Paulo: Editora 34, 1997.
- ¹³ Elza Soares. “Sou gay, mas gosto de homem”. Entrevista a Sidney Garambone. Revista *Istoé*, 24/09/97.
- ¹⁴ Rodrigo Faour. “Angela Maria comemora 50 anos de carreira”. Entrevista de 23/2/2001. <http://geocities.yahoo.com.br/angelamariasapoti>. Acessado em 2/12/2006. 2001.
- ¹⁵ Citado em Cláudia Matos. *Acertei no milhar: malandragem e samba nos tempos de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p.47.
- ¹⁶ Rodrigo Faour. *Revista do Rádio: cultura, fuxicos e moral nos anos dourados*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002, p.70.
- ¹⁷ *Revista do Rádio*, 29/9/52, *apud* Faour, 2002, p. 122.
- ¹⁸ Rodrigo Faour. “Cantora conta como superou fase difícil”. Entrevista de 23/2/2001. <http://geocities.yahoo.com.br/angelamariasapoti>. Acessado em 2/12/2006. 2001.
- ¹⁹ Marjorie Garber. *Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety*. Harmondsworth: Penguin Books, 1992, p.71.
- ²⁰ Susan Sontag. “Notas sobre *camp*”. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987 (1964). p.320-1 e 335.
- ²¹ Caetano Veloso. “Americanos”. CD *Circuladô ao vivo*. Polygram, 1992.
- ²² Elza Soares. CD *Do cóccix até o pescoço*. Maianga, 2002. Primeira gravação: Farofa Carioca. CD *Moro no Brasil*. Polygram, 1998.
- ²³ Angela Davis. *Blues Legacies and Black Feminism: Gertrude “Ma” Rainey, Bessie Smith and Billie Holiday*. New York: Pantheon, 1998, p.3-4.

Vozes ouvidas nas *Noites do Norte*: branco e negro em Caetano Veloso

QUANDO O SHOW “NOITES DO NORTE” abriu em São Paulo, em 2001, Caetano deu uma entrevista à *Folha de S. Paulo*. Respondendo à pergunta, “Você é orientado pela culpa por ser branco e homem, como afirmou o texto do *JB?*” (uma resenha do show por Eugênio Bucci), Caetano disse: “Não sou branco. Nem sou homem.” A resposta não é propriamente uma novidade, já que Caetano já perguntou e continua perguntando se ele é neguinha, mas o contexto é da ligação com Joaquim Nabuco, cuja obra inspirou o artista, e da temática do disco, as relações raciais brasileiras. Por isso, quando o entrevistador reformula a pergunta e ele afirma, “Joaquim Nabuco já diz que cada indivíduo brasileiro é um composto de senhor e escravo”,¹ Caetano aponta para a importância de entender os sentidos políticos do disco, desviando o assunto dele mesmo. *Noites do Norte* parece um dueto de hoje com ontem, como Natalie Cole cantando “*Unforgettable*”, com seu pai, Nat King Cole, já falecido, em uma espécie de atualização do pensamento de Nabuco sobre as relações raciais. Esse dueto não é simples, pois a diferença entre um e outro brasileiro não é só geracional, mas de posição social e papel histórico, enquanto têm em comum assumir sua autoridade de homens públicos.

O título e a letra da faixa-título são extraídos de um trecho de *Minha formação*, de Joaquim Nabuco. O encarte do primeiro CD, lançado em dezembro de 2000, tem o texto impresso na primeira página:

A escravidão permanecerá por muito tempo como a característica nacional do Brasil. Ela espalhou por nossas vastas solidões uma grande suavidade; seu contato foi a primeira forma que recebeu a natureza virgem do país, e foi a que ele guar-

dou; ela povoou-o como se fosse uma religião natural e viva, com os seus mitos, suas lendas, seus encantamentos; insuflou-lhe sua alma infantil, suas tristezas sem pesar, suas lágrimas sem amargor, seu silêncio sem concentração, suas alegrias sem causa, sua felicidade sem dia seguinte... Ela é o suspiro indefinível que exalam ao luar nossas noites do norte.²

Caetano canta Nabuco acompanhado de um conjunto de cello, violas, violinos, contrabaixo, flautas, trompa e clarinete baixo, criando um som próximo ao da música clássica europeia, até a intervenção, na parte final, de violão e timbaus. É como se Caetano cantasse um *lied*: ele transforma o texto de Nabuco em poema romântico-pastoral, musicando o texto para destacar sua beleza. O resultado, extremamente lírico, incomoda o ouvinte que quer ouvir, no disco, uma posição crítica sobre as relações raciais brasileiras. É o incômodo que motiva esta leitura da obra. O que segue procura interpretar *Noites do Norte*, desde diversas perspectivas, para entender o diálogo de Caetano com Nabuco e, tentando ter mais sorte do que Eugênio Bucci, o comentário sobre a sociedade brasileira que a obra faz, quando encena as diversas vozes que a compõem.

O artista vive de vender seus discos e inclui neles elementos que supõe serem facilmente reconhecíveis pelo seu público; portanto, bebe da fonte da cultura hegemônica. Parece lógico entender o disco como uma versão sofisticada, mas representativa, do senso comum brasileiro sobre o tema. Daí seria possível fazer uma leitura social de Caetano e de sua evocação de Nabuco para refletir sobre as relações raciais contemporâneas, mas esse caminho logo esbarra em dificuldades. Por um lado, com sua capacidade de surpreender, o disco faz uma intervenção, não uma representação ou defesa do

que já se diz e pensa sobre essas relações. Por outro, o discurso dos diversos produtos intitulados *Noites do Norte* (CDs, show, DVD) é de tal forma complexo que o primeiro passo tem que ser uma leitura cuidadosa de *Noites do Norte* e da presença nela de Joaquim Nabuco, figura de destaque nos comentários do artista ao lançá-lo.

O CD *Noites do Norte* em seu conjunto talvez possa ser ouvido menos como *lied* do que ária. É um solo, acompanhado de instrumentos, que expressa os pensamentos e sentimentos mais íntimos de um personagem na ópera do debate, às vezes histriônico, sobre raça e racismo no Brasil. Como as árias nas óperas, *Noites do Norte* não alterou muito a trama desse debate, mas expôs, com cadenzas e tudo mais, a reflexão de um personagem importante na cena cultural brasileira, Caetano Veloso. Para lidar com a complexidade discursiva, é produtivo analisar *Noites do Norte* de acordo com os critérios do *New Criticism* da literatura, de respeitar a autonomia da obra, suas ambiguidades, seus temas, sem discutir as intenções do autor ou questões extratextuais. No âmbito da música popular, isso não exclui declarações do artista, mas sim especulações sobre as “reais intenções” de Caetano, o que está “por trás” de sua obra. Adotar os critérios do *New Criticism* significa prestar atenção à maneira em que a voz narradora da obra é modulada e às perspectivas que ela propõe, para quem ouve e tenta entender por essa audição simpática, sobre a escravidão como “característica nacional do Brasil”.

Os componentes

Um exame das diversas edições de *Noites do Norte* revela uma grande variedade de formas e vozes narrativas. O CD “Noites do Norte”, lançado em dezembro de 2000, começa com o convite à viagem e

ao recomeço, em “Zera a reza”. A letra comenta a foto antiga, no encarte, de um veleiro com umas trinta pessoas negras a bordo, provavelmente parte da Procissão dos Navegantes, homenagem a Nosso Senhor dos Navegantes, ao Senhor Jesus ou Oxalá, feita em Salvador a cada primeiro dia do ano. Os anagramas criam uma sensação de movimento sem sair do lugar, de volta circular ao começo.

Vela leva a seta tesa
rema na maré
rima mira a terça certa
e zera a reza.

Entre o mar, o pagode, a vida e a oração, la nave vá.

Zera a reza, meu amor
canta o pagode do nosso viver
que a gente pode entre dor e prazer
pagar pra ver o que pode e o que não pode ser.
A pureza desse amor
espalha espelhos pelo carnaval
e cada cara e corpo é desigual
sabe o que é bom e o que é mau

A foto se refere a um Recôncavo de antigamente e fora do tempo, enquanto letra e música afirmam a vida, o movimento, a festa, a diferença, o amor. Temos aí um intróito, uma invocação das forças vitais em forma de seta, remo, reza e amor. É depois dessa peça que Caetano canta “Noites do Norte”, com seus tons de elegia. As faixas que seguem, “13 de maio” e “Zumbi”, junto com “Noites do Norte”, explicitam no disco o tema da escravidão. A terceira faixa, “13 de maio”, é um samba de roda que descreve a festa dos pretos em Santo Amaro

da Purificação para comemorar o fim da escravidão, em que há “tanta pindoba”, uma palmeira cujas folhas foram usadas, durante séculos, para cobrir casas pobres, e “muita aluá”, bebida de origem africana, usada em festas do candomblé, sem falar dos fogos e da maniçoba:

Tanta pindoba!
Lembro do aluá
Lembro da maniçoba
Foguetes no ar

Pra saudar Isabel.

A quarta faixa, “Zumbi”, é a única em que Caetano não escreveu nem letra nem música. Nela, Jorge Ben Jor descreve o leilão de escravos no momento da chegada messiânica de Zumbi, comemorada com o coro que ecoa “eu quero ver”.

Eu quero ver
Quando Zumbi chegar [...]
Zumbi é senhor das guerras
Senhor das demandas
Quando Zumbi chega
É Zumbi é quem manda.

Assim, entre as quatro faixas iniciais, Caetano coloca em pauta o tema da escravidão, com uma reza alinhada com a vitalidade popular negra; a meditação de um abolicionista sobre o impacto dos escravos na paisagem real e imaginária do Brasil; uma referência ao repertório popular dos “pretos” e à Abolição; e uma visão triunfal da libertação dos escravos pelo seu maior líder no Brasil Colônia. Cada faixa produz um quadro sobre elementos da cultura determinados

pela escravidão: religião, amor e comunidade; a paisagem; a cultura popular; a utopia do poder. Nenhuma toma posição sobre as relações raciais no presente, mas as emoldura no passado e, como é da natureza da música popular, evoca posturas e sensibilidades atuais do artista, assim como de quem ouve e vibra.

No grupo seguinte de canções, o CD preconiza o que será mais desenvolvido no show. Apresenta uma espécie de visão cubista da biografia cultural do artista nos anos 1950 e 1960, com diversas facetas: o cinema italiano (“Michelangelo Antonioni”), já explorado em declarações, escritas e um disco de Caetano; o *rock* de Raul Seixas, como representativo da influência dos EUA sobre a cultura brasileira, controvérsia central no início da carreira de Caetano (“Rock ‘n’ Raul”); as descobertas durante a estada juvenil de Caetano no Rio de Janeiro (“Meu Rio”). Ainda tem “Cantiga de boi”, cujo ritmo é do bumba meu boi e som, novamente, contemplativo, e cujas imagens misturam o sertanejo com o industrializado:

Abra a cabeça do boi:
Por trás do CD um moço
Nesse cabra uma serpente
Cobra lá dentro do osso.

A letra trança o agreste das ossadas abandonadas e das cobras, a cultura do norte-nordeste e a cultura urbana, atualizando o embate rural-arcaico dos tropicalistas em imagens surrealistas.

Essas quatro canções formam uma seção em que se abre o foco para o panorama cultural urbano, com a presença do cinema italiano e do *rock* americano, a tecnologia em uma natureza morta muito cheia de vida, assim como os ecos urbanos de um passado rural. Os versos finais de “Cantiga de boi” apresentam uma versão complexa

da autoridade do discurso, em que o narrador faz dueto com uma verdade cujo lastro é urbano.

Posso não crer na verdade
Mas ela dobra comigo:
Abrigo em mim a cidade.

Em suma, a seção temática inicial sobre a escravidão como característica nacional é seguida por uma retrospectiva sobre o passado mais recente, que destaca outras contribuições à cultura brasileira, e ainda coloca em jogo e faz comentários sobre a voz de quem as articula.

A seção final do disco de 2000 apresenta, primeiro, “Cobra coral”, poema de Waly Salomão. O poema é uma tradução de Montaigne, que concluiu seu ensaio “Dos canibais”, publicado em 1580, com uma prova da “inteligência” dos bárbaros do Novo Mundo. Eles não são “servis” ou “sem reflexão nem juízo” diante dos próprios costumes, afirma o autor. Isso se comprova pela canção de amor que canibais que estavam em Rouen, em 1567, ensinaram. A canção começa assim, diz Montaigne, citando os indígenas:

“Serpente, para; para serpente, a fim de que minha irmã copie as cores com que te enfeitas; a fim com que eu faça um colar para dar à minha amante; que tua beleza e tua elegância sejam sempre preferidas às das demais serpentes.”³

A prova de civilização não se reduz à beleza da letra, segundo Montaigne; esse refrão era “perfeitamente anacreôntico” e as próprias palavras soam como grego, portanto nada têm de bárbaro. A versão de Waly Salomão musicada por Caetano desvia pouco do “original” francês.

Para de ondular, agora, cobra coral
a fim de que eu copie as cores com que te adornas,
a fim de que eu faça um colar para dar à minha amada,
a fim de que tua beleza
teu langor
tua elegância
reinem sobre as cobras não corais

A melodia hipnótica evoca a ondulação da serpente e, novamente, o olhar contemplativo presente na faixa “Noites do Norte”. Ao cantar Montaigne, isto é, os canibais, por meio de Montaigne e da tradução de Waly Salomão, Caetano faz ecoar em *Noites do Norte* os relatos e as formulações europeias sobre os primeiros contatos entre europeus e indígenas. Reaviva, sem explicitar a referência quinhentista e a intenção polêmica de Montaigne, uma das primeiras versões europeias da possibilidade de que existisse civilização na “França Antártica” de Villegaignon.

Como “Cobra coral”, “Ia” tem uma melodia reiterativa. Canta a indecisão do narrador antes de chamar alguém para fazer-lhe companhia, com um arranjo que permite um vagar meio abstrato pela guitarra e bateria, com notas dissonantes que lembram o experimentalismo do rock da década de 1970 e “Araçá blue”, que Caetano cantava no show de *Noites do Norte*. Em “Sou seu sabiá” se dirige a um filho para consolá-lo quando estiver “tristíssimo no seu quarto”, na voz paterna de quem “nunca se cansa do unísono com a vida”. O disco termina com “Tempestades solares”, uma canção de adeus cantada entre um quase falsete e os registros mais baixos do cantor, em uma despedida quase estridente, meio melodramática, uma referência ao sol em um disco noturno.

O disco se enquadra no gênero musical popular autoral, com o destaque dado à faixa-título e às discussões de alcance maior que gera. O tema racial se estende para o show e o disco duplo que resultou dele. Há neles três grandes blocos. O show abre com “*Two naira fifty kobo*”, referência à moeda nigeriana, e uma declaração alegre: “No meu coração da mata gritou Pelé, Pelé/ Faz força com o pé na África [...] A força vem dessa pedra que canta Itapuã/ Fala tupi, fala iorubá”. Continua com “*Sugarcane fields forever*” (“Sou um mulato nato/ no sentido lato/ Mulato democrático do litoral”), “Noites do Norte” e “Zumbi”. O clímax da primeira seção do show é “Haiti”, cantado como se fosse uma agressão à plateia acomodada nas poltronas dos *halls* de espetáculo. Isso é seguido de um anticlímax não conciliador em “O último romântico”: não conciliador porque, seguido como está por “Araçá blue”, não convida para o sentimentalismo ou subjetivismo. Estamos diante do Caetano construído pela produção discursiva de uma figura no palco. Finalmente, o show localiza o artista-narrador no Rio de Janeiro, na língua portuguesa (“Língua”) e na criação tropicalista (“Tropicália”). Ponto alto da terceira e última seção, contraponto alegre dos “quase brancos quase pretos” que apanham da polícia em “Haiti”, a letra de “Gente” recita alegrementemente os nomes dos bem-amados do cantor-compositor, na melhor tradição humanista-popular.

Esta descrição do repertório não dá conta da presença afro-brasileira no palco. Em um momento dado os jovens percussionistas afro-baianos solam e dançam diante de um Caetano deitado de costas para o público, em atitude de admiração passiva, talvez ironizando o olhar que produz o exótico. O pano de fundo é preto riscado de vermelho sangue, durante a primeira parte do show, dando uma aparência de tempestade ou de *rock* pesado, fazendo,

talvez, uma sombria alusão à escravidão. A própria musicalidade de *Noites do Norte*, que é parecida com o som percussivo iniciado com *Livro* (lançado em 1997), faz comentários rítmicos: a bossa nova no violão cruza a percussão afro-baiana, em “Caminhos cruzados”; o longo solo percussivo em “Tigresa” chama Iansã, logo antes da linha final, “Como é bom poder tocar um instrumento”; “Noites do Norte” termina com uma homenagem de atabaques ao orixá do cantor-compositor, Oxóssi, “mestiçando”, se podemos dizer assim, as cordas e instrumentos de sopro de som europeu.

Joaquim Nabuco em cena

Diante desse conjunto de lances discursivos, o que podemos entender de “Noites do Norte”, a faixa e o tema da obra? A letra é extraída de *Minha formação*, que junta textos autobiográficos de Joaquim Nabuco, publicados no jornal *O Comércio de São Paulo* em 1895, com capítulos de um livro escrito em francês em 1893 sobre diversos aspectos de sua formação e uma nova conclusão. O todo foi publicado em 1900, quando Nabuco havia se retirado da política. O capítulo do qual o trecho “noites do norte” consta, “Maçangana”, é da parte francesa e trata da formação política do autor. Descreve a fazenda em que o autor foi criado, sua população de escravos e rebanhos, a casa do senhor, a paisagem, o rio Ipojuca, os jacarés, os mangues, canaviais e o pôr do sol. A memória desse lugar, onde Nabuco viveu até os 8 anos de idade, seria importante porque os sentimentos e impressões de infância formam os alicerces das ações do homem adulto. O relato culmina com a memória de

um jovem negro desconhecido, de cerca de dezoito anos, o qual se abraça aos meus pés suplicando-me pelo amor de Deus que o fizesse comprar por minha madrinha para me

servir. Ele vinha das vizinhanças, procurando mudar de senhor, porque o dele, dizia-me, o castigava, e ele tinha fugido com risco de vida.

A revelação da dor causada pela escravidão motivou Nabuco a adotar a causa abolicionista.

Assim, eu combati a escravidão com todas as minhas forças, repeli-a com toda a minha consciência, como a deformação utilitária da criatura, e na hora em que a vi acabar, pensei poder pedir também minha alforria, dizer meu *nunc dimittis*, por ter ouvido a mais bela nova que em meus dias Deus pudesse mandar ao mundo; e, no entanto, hoje que ela está extinta, experimento uma singular nostalgia, que muito espantaria um Garrison ou um John Brown: a saudade do escravo.⁴

Esta reflexão, sobre a surpresa diante de seu próprio sentimento, forma um anticlímax à cena do jovem aterrorizado. É seguida pela seguinte frase, que a separa do *lied* de Caetano: “É que tanto a parte do senhor era inscientemente egoísta, tanto a do escravo era inscientemente generosa. A escravidão permanecerá por muito tempo a característica nacional do Brasil...” O lirismo de Nabuco produz uma metáfora paisagística para a “generosidade” que foi a resposta negra à opressão e a marca que a escravidão teria deixado na cultura. A metáfora lembra outra passagem, desta vez de *O abolicionismo*, que Nabuco publicou em 1883, em que a escravidão e a paisagem andam juntas:

Tudo o que significa luta do homem com a natureza, conquista do solo para habitação e cultura, estradas e edifícios,

canaviais e cafezais, a casa do senhor e a senzala dos escravos, igrejas e escolas, alfândegas e correios, telégrafos e caminhos de ferro, academias e hospitais, tudo, absolutamente tudo que existe no país, como resultado do trabalho manual, como riqueza de capital, como acumulação de riqueza, não passa de uma doação gratuita da raça que trabalha à que faz trabalhar.”⁵

Nabuco explica sua posição no conflito entre o egoísmo e a generosidade, logo depois do trecho de *Minha formação* musicado por Caetano. Lembra-se de como absorveu a bondade dos escravos

no leite preto que me amamentou. [...] Entre mim e eles deve ter-se dado uma troca contínua de simpatia, de que resultou a terna e reconhecida admiração que vim mais tarde a sentir pelo seu papel. Este me pareceu, por contraste com o instinto mercenário da nossa época, sobrenatural à força de naturalidade humana.⁶

Especula ainda que a paisagem cultural que acaba de retratar estivesse presente somente em fazendas como aquela em que foi criado, “propriedades muito antigas, administradas durante gerações seguidas com o mesmo espírito de humanidade”.

Podemos ler no texto de Nabuco sinais de seus valores religiosos, em que a generosidade é central, e também uma crítica, com a mesma inspiração cristã, do elemento que ele contrastava com a generosidade “supernatural” dos escravos, a saber, “o instinto mercenário de nossa época”. Ou, nos aproximando do que Caetano faz, com sua música, podemos interpretar sua atitude como gratidão e elegia ao mundo perdido em que tantos se superaram para viver em

paz em condições de dependência e confinamento, inconscientemente impostas e aproveitadas pelos senhores. Nabuco constata na própria situação uma complexidade, da bondade do escravo resultar de um mau. Nesse sentido, a faixa “Noites do Norte” talvez aponte para uma nostalgia paralela contemporânea, entre os que resistem à polarização ou racialização e defendem a mestiçagem. A nostalgia não é pela escravidão nem a submissão negra, mas pela simpatia dos negros e a cordialidade de brancos, em sua convivência muitas vezes amena, que superava a brutalidade das hierarquias sociais. Essa convivência amena existe e têm razão os que contrastam os Estados Unidos com o Brasil, valorizando o quadro brasileiro: para os brancos, especialmente, ele é muito melhor. O problema é que a convivência inter-racial harmônica acontece quase invariavelmente quando o negro acolhe o branco em seu território afetivo, social, político ou cultural e o contrário dificilmente acontece. Isso resulta na figura do negro “fora de lugar”, em espaços de brancos. Quanto ao louvor de Nabuco ao Escravo Bom, tornado lírico na voz de Caetano e retirado de seu contexto conflitivo, parece elogiar o Bom Escravo. Na perspectiva de hoje, o trecho parece dizer: “que bom que os africanos vieram para cá, são muito bons!” Voltamos ao incômodo do qual partimos.

Para entender melhor a relação de Caetano com o texto de Nabuco, há o recurso do que o artista diz fora dos palcos e das gravações. Em “Caetano Veloso enquanto Superastro”, texto de 1972 inspirado na novidade que Caetano trazia, Silviano Santiago escreve “O superastro é o *mesmo* na tela e na vida real, no palco e na sala de jantar, na tv e no bar da esquina, no disco e na praia, porque nunca é sincero, artificial, sempre espantosamente ator, sempre se escapando das leis de comportamento ditadas para os *outros* cidadãos.”⁷

De acordo com Silviano, o que Caetano diz sobre sua obra é uma extensão da mesma, faz parte dela. Assim, a leitura dos comentários do artista não se faz na busca das intenções do autor, sua psicologia ou política, mas porque o artista e o público do *pop* entendem que os discursos em torno da música fazem parte da obra.

Caetano falou sobre o sentido de *Noites do Norte*, as relações raciais brasileiras e seu gosto por Joaquim Nabuco em entrevista que me concedeu no Rio de Janeiro, no dia 6 de abril de 2002. Suas colocações foram longas, às vezes incluíam tangentes, mas não eram inconclusivas e deram todas as respostas que estava buscando. Ele introduziu a discussão falando das características raciais de sua família e depois fez duas afirmações. A primeira foi que

é uma admissão universal dos brasileiros, embora nem todo mundo partilhe disso com a mesma boa vontade, de que nós todos somos mestiços e que todos temos sangue negro. [...] Isso é um fato no Brasil, isso é um fato que não pode ser negado e que não pode ser botado de lado, entendeu? E que diz muito respeito do modo de ser brasileiro. [...] Se uma pessoa se sente brasileira, não se sente branca, no sentido de que ela pode dizer, internacionalmente, que ela é branca.⁸

Desde o início se instala o padrão comparativo internacional, embora se assumir, naturalmente, não branco também ocorra em contextos nacionais, como no famoso momento em que Fernando Henrique Cardoso disse que tinha “um pé na cozinha” ou em incontáveis relatos de árvores genealógicas de pessoas brancas. Caetano citou ainda um casal de jovens que conheceu em Salvador: o rapaz disse que o pai atribuía ao sangue negro seu gosto pela Timbalada; ela — uma loira de olhos claros — respondeu, “nós todos, brasi-

leiros, temos sangue negro.” Assim, a nacionalidade se constitui na presunção de herança negra como elemento genético e cultural, em perspectiva internacional: é na comparação que a nacionalidade se consolida, é na mistura com negro que se constitui.

Em segundo lugar, quando perguntei sobre a posição social ocupada pelo branco, Caetano respondeu,

Há uma hierarquização brutal. [...] Ou seja, essa valorização com o branco no topo e o negro na base é estrutural mesmo na história do Brasil. Na história de todos os países das Américas. [...] Agora, o que eu quero dizer é que, apesar disso, essa outra coisa que eu descrevi existe e é vivenciada por todos os brasileiros, de uma forma ou outra.

O interesse por Joaquim Nabuco se deve, em parte, à capacidade do abolicionista de diagnosticar a diferença entre a situação nos EUA e a brasileira, em sua complexidade:

o essencial é que ele [Joaquim Nabuco] diz que os escravos brasileiros, uma vez alforriados, tornavam-se iguais aos senhores, aos olhos da lei, ou seja, podiam ter escravos, podiam ter um filho, podiam escravizar outros filhos de escravos, podiam comprar uma criança escrava, que, possivelmente, podia ser até filha do seu ex-senhor, e assim é que se formou a sociedade brasileira, quanto à questão da escravidão. E o que ele diz a respeito disso é o seguinte: os americanos não, eles mantiveram nítida a linha da cor. Isso deu ao negro americano uma situação muito pior, porém deu à escravidão no Brasil uma capacidade de se perpetuar, uma capacidade insidiosa de se perpetuar na sociedade brasileira muito maior do que nos Estados Unidos. Ele disse isso, antes da abolição da

escravidão no Brasil [...] Ou seja, muito dessa hierarquização opressora que o Brasil ainda vive, utilizando os fatores cor e raça, se deve a esses ardis que ele detectou naquela hora, e que, de fato, não houve nos Estados Unidos, e muito menos na África do Sul, porque a divisão de raças fica muito nítida.

Caetano valoriza a postura de Nabuco, porque é resultado de reflexão e integra pensamento e sentimento. “Mesmo quando adere a alguma posição que hoje me parece inaceitável [...] a adesão não se dá sem discussão e isso me emociona muito.” Por exemplo, quando apoia as vantagens do embranquecimento e o modelo argentino de imigração europeia, à diferença de seus contemporâneos, Nabuco tem um “enfrentamento emocional dessa questão mais complicada” e um “respeito pelo fato consumado” e a “constatação do que é o Brasil”. Mais tarde na entrevista, Caetano citou Oswald de Andrade, quando disse que o Brasil sofria de incompetência cósmica: “No entanto, Oswald de Andrade, mais do que ninguém, afirmava a realidade da existência dele [mesmo] e do Brasil. Há alguma coisa aí que tem um nome muito preciso, tanto em Joaquim Nabuco, quanto em mim, quanto em Oswald de Andrade: narcisismo. [...] Ou seja, você sentir que você existe, fisicamente, e desejar-se. Isto é que o Brasil pode ter, tem que ter, precisa ter e às vezes tem.”

Quanto à admiração de Nabuco pela Europa como palco dos acontecimentos mais importantes, Caetano entendia que “o Brasil não é mais a Europa, mas também não é alguma coisa que é outra, é uma continuação da Europa [...] em situações inóspitas para a cultura europeia”. O brasileiro é um “exilado de nascença”, diz Caetano. Nesse sentido, de deslocamento, a vontade de imitar a cultura americana se tornou compreensível para o artista: “eu não tinha

essa inveja dos Estados Unidos e essa impressão de que lá a vida é real e que aqui não é”. No entanto, “depois passei a admitir aquilo como uma expressão real de uma experiência vivida.” “Rock’n’Raul”, a música de *Noites do Norte* sobre Raul Seixas, seria um reconhecimento disso. Ou seja, o eurocentrismo dos centros do poder pode coexistir com um recuo para um outro lugar. O ser não branco seria um exílio do poder? Não, por causa da centralidade do país e a possibilidade da “constatação” do “país real” em sua riqueza, que é mais importante do que o valor relativo, nas hierarquias internacionais, de ser brasileiro.

Talvez o mais produtivo, para a discussão das representações raciais, seja a apreciação de Caetano pelo sentido mítico de Nabuco e sua capacidade de contar a história brasileira de forma hiperbólica, como no caso do monarquismo de Nabuco.

Ele faz, no final de *Minha formação*, uma descrição da família real brasileira, da história da monarquia brasileira como sendo das mais belas histórias das monarquias todas que ele conhece, como se fosse assim uma linhagem de grande beleza histórica. Então aquilo é uma hipérbole, uma visão hiperbólica da família real brasileira como amada por ele e como admirável, universalmente, pelo papel histórico! Porque ele diz: o pai proclamou a independência e o filho consolidou a nacionalidade e a neta aboliu a escravidão. [...] O que me interessa é o desejo dele de reconhecer na história do país uma história gloriosa.

O homem de elite que Caetano quis que o país lembrasse procurou influenciar a sorte do Brasil, a partir da luta contra a escravidão, mas também afirmando que o país tem uma história gloriosa

e constatando o país real, com todas as suas contradições. Nabuco procurou criar uma história gloriosa a partir do enfrentamento emocional dos fatos consumados e do estatuto periférico do Brasil, observando o país em sua condição verdadeira, com seu racismo insidioso, inclusive. Foi um artífice da nação, capaz de enfrentar emocionalmente sua saudade dos escravos.

A culpa do homem branco

A obra de Caetano pode ser lida como Stuart Hall sugere, quando escreve sobre um cinema negro britânico emergente, “não como um pobre espelho erguido para refletir o que existe, mas sim como essa forma de representação que é capaz de nos constituir como sujeitos e temas de novos tipos, permitindo-nos, por conseguinte, descobrir lugares *desde* os quais falamos”.⁹ O choque de ouvir o trecho de Joaquim Nabuco vem da percepção de que estamos diante de alguém, um homem público, membro da elite, um amante declarado do Brasil-constatado, que fala do que se perdeu com a Abolição e da riqueza espiritual dos escravos em sua relação generosa com seus opressores. Não é costume admitir esse lugar de fala e esse choque é acompanhado de um enigma. Ouvimos Nabuco pela boca de um artista conhecido pela sua resistência à categorização e que, portanto, suscita expectativas de parte de quem quer ouvir uma perspectiva crítica. Mas o lugar de onde Caetano faz seu dueto com Nabuco, por mais misturadas que tenham sido suas heranças genéticas e culturais, por mais que Nabuco tenha sido abolicionista e Caetano, artista desconcertante, esse lugar ocupado por Caetano, traduzido para os termos de hoje, é mais o de senhor do que o de escravo.

Nem a esquerda mais desvairada, com a qual Caetano costumava se digladiar nas suas declarações à imprensa, vai discordar do

interesse de estudar os posicionamentos das elites esclarecidas. Ao mesmo tempo, o desconforto de ouvir “Noites do Norte” surge porque o lugar de senhor continua ocupado e ouvir pessoas falando desse lugar é um acontecimento corriqueiro. O “composto de senhor e escravo”, que Caetano evocou na entrevista em que declarou não ser nem branco nem homem, é vivido no cotidiano como hierarquia social, como acesso relativo ao poder, antes de patrimônio cultural misturado. Além disso, a audição da faixa incomoda porque cantar a infantilização do negro e romantizar o sofrimento dos escravos e seus descendentes atrai atenção para o lugar do senhor, rompendo o acordo tácito para esquecer esse sofrimento. Ao repetir a frase de Joaquim Nabuco, destacando seu lirismo com o acompanhamento musical, Caetano reapresenta esse discurso em tom de admiração, de tal forma que o estranhamento e o constrangimento diante da memória dos escravos e de seus senhores entram explicitamente em pauta, sem indicação de como lidar com eles, fora a apreciação da paisagem cuja luz, ou luar, é negra.

São muitas as vozes ouvidas nas *Noites do Norte*. Uma convida a um passeio piedoso e amoroso de barco; outra, lírica, é de um filho de donos de escravos que virou abolicionista; uma terceira relembra a celebração do 13 de maio pelos pretos de Santo Amaro em tempos passados; a quarta voz anuncia a justiça futura, com a libertação dos escravos por Zumbi. Outras ainda expressam a vontade feladaputa de ser americano. Canta-se o silêncio, o vazio e o amor; disseca-se a intrincada cabeça eletrônica do boi do Maranhão. Há sons percussivos e melódicos, identificados ou não com o afro-brasileiro. São lugares *desde* os quais se pode falar o Brasil, herdeiro de uma história de escravidão, de caminhos cruzados, de não ser branco, de uma cultura popular cheia de sentidos e imagens, de messianismos

e de gente, da tradição da canção de amor dedicada às mais diversas figuras femininas. As vozes ouvidas nas *Noites do Norte* chamam a atenção pela sua capacidade de extrair o bom do ruim, é quase como se “Pelourinho” fosse mesmo somente um lugar turístico. Mas sempre, nessa complexa obra, há um outro lado. Em “Haiti”, cantado no show, Caetano canta a cena no Pelourinho em que observa a violência a salvo, em lugar reservado para quem é mais senhor do que escravo, e desafia os membros de sua casta, sentados à sua frente, a constatar o país real.

A discussão da obra de Caetano, seus dispositivos narrativos e a riqueza de suas referências, nos reconduz ao conforto, à satisfação e ao consolo de apreciar a complexidade e sutileza artística e moral da obra, parte da arte da música popular brasileira. Talvez, então, devêssemos desfrutar das sensações produzidas por uma imagem “narcísica” do Brasil, uma compreensão gloriosa da história do Brasil em que os escravos eram inconscientemente generosos e o abolicionista, um poeta. Afinal, quem “se cansa do unísono com a vida”, feita de tantas vozes cruzadas, tons e matizes? Chega-se a uma clássica conclusão do *New Criticism*: *Noites do Norte* seria uma obra excelente, uma “urna bem-talhada”. Mais uma vez, o método de uma pesquisa dita o alcance de seus resultados: a análise textual de “Noites do Norte” leva a conclusões sobre o texto e como ele produz seus efeitos; não consegue fazer uma crítica externa e política. A análise textual consegue, no entanto, mostrar como a tensão entre o prazer estético e a referência social é constitutiva da obra. Como, então, criticá-la sem adotar categorias e julgamentos que são estranhos a ela? Como linha de fuga, proponho o imaginário da noite do hemisfério norte, e não das relações raciais que Caetano resiste. “*God deliver us from things that go bump in the night*” [“Deus nos livre das coisas

que fazem ruídos surdos à noite”], diz uma oração tradicional, anterior à sistematização litúrgica do *Book of Common Prayer* anglicano, de 1559. A referência só pode ser a monstros e fantasmas.

Mesmo nas noites ao sul do equador, onde não tem pecado e ninguém é branco, será que os privilegiados pelo racismo podem dispensar inteiramente o imaginário ligado ao medo de retaliação? Joaquim Nabuco se refere a ele em *O abolicionismo*, nas seguintes palavras:

a escravidão na América é sempre o crime da raça branca, elemento predominante da civilização nacional, e esse miserável estado a que se vê reduzida a sociedade brasileira, não é senão o cortejo da Nêmesis africana que visita, por fim, o túmulo de tantas gerações.¹⁰

O medo da vingança se estrutura com binarismos. Também a procura de se ver e reconhecer como justo organiza o terreno em termos morais de “branco e preto” e tende a produzir uma visão rígida e sem graça, ligada a um narcisismo moral, à fantasia de ser um Homem Bom ou à culpa de não o ser. Esse narcisismo é menos interessante do que “sentir que você existe, fisicamente, e desejar-se”. O binarismo branco-negro, ruim-bom, é menos excitante, esteticamente, do que o modelo da mestiçagem, a multivocalidade e a ambivalência. Mesmo assim, entre os relatos sobre o Brasil que descrevem um país abundante em sentidos, existem alguns que dão conta de ações criativas produzidas a partir do narcisismo moral. Esses relatos ajudaram a organizar consensos políticos para agir contra as injustiças que provocavam a culpa do homem branco e da mulher branca, ou pelo menos para ceder espaço para quem reivindica justiça. Houve uma ação desse tipo por brancos, no hemisfério ocidental inteiro, em torno da Abolição.

Notas

- ¹ Pedro Alexandre Sanches. “Caetano: ‘Não sou branco. Nem homem’”. *Folha On-Line*. 28/06/2001 e http://www.nordesteweb.com/not06/ne_not_20010628e.htm. Acessado em 22 de julho de 2008.
- ² Caetano Veloso. CD *Noites do Norte*. Universal Music, 2000.
- ³ “Dos canibais”. *Ensaio*. Coleção *Os pensadores*. Cap. 31. São Paulo: Nova Cultural, 1987. Tradução Sergio Milliet, p. 105. No original: “Couleuvre arreste toy, arreste toy couleuvre, afin que ma soeur tire sur le patron de ta peinture, la façon et l’ouvrage d’un riche cordon, que je puisse donner à m’amie: ainsi soit en tout temps ta beauté et ta disposition préférée à tous les autres serpens.” Michel de Montaigne. “Sur les cannibales”. *Les essais*. <http://www.bribes.org/trismegiste/es1ch30.htm>.
- ⁴ Joaquim Nabuco. “Maçangana”. *Minha formação*. Conselho Editorial do Senado Federal, Portal Domínio Público. s/d. p.182. (1ª ed. 1900.) <http://www.dominiopublico.gov.br/>.
- ⁵ Joaquim Nabuco. *O abolicionismo*. Petrópolis: Vozes, 2000, p.37. (1883)
- ⁶ Joaquim Nabuco. *Minha formação*, p.184.
- ⁷ Silvano Santiago. “Caetano Veloso enquanto superastro”. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978 (1972), p.141.
- ⁸ Esta e as citações seguintes são de uma entrevista concedida por Caetano Veloso à autora em 6 de abril de 2002.
- ⁹ Stuart Hall. “Identidade cultural e diáspora”. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, No.24, p.68-75, 1996. p.75.
- ¹⁰ Joaquim Nabuco. *O abolicionismo*, p.170.

A travesti, o mediador e o cidadão: identidades brancas na música popular atual

NA MÚSICA POPULAR, O NEGRO tem mais espaço do que em outros campos da cultura de massa, como na telenovela, e acontece um fato que parece contradizer a regra da autoridade branca: a existência de cantor ou cantora branca que se identifica com negros ou valoriza particularmente a negritude, como Fernanda Abreu, Daniela Mercury, Gabriel o Pensador, Edson Cordeiro, para citar alguns. Que sentido tem algo que poderia ser chamado, invertendo o título do livro de Frantz Fanon, “pele branca, máscara negra”? O interesse pelo fenômeno não é o de desmascará-lo, denunciando a branquitude essencial que está por trás. É de examinar as diversas posturas sobre raça que se encontram na música popular, posturas de brancos em um ambiente onde a regra da beleza branca não vale. Em uma sociedade marcada pela miscigenação, os discursos desses artistas constituem alternativas imaginárias disponíveis aos brancos, em sua relação com a cultura negra e, até, com negros.

A indústria cultural e o artista que procura viver de seu trabalho têm a necessidade de projetar, no telão do imaginário do público, figuras que suscitam a identificação de muitas pessoas, vendendo discos e shows. O público desfruta da música, identifica-se, mas o processo não é uma troca simples entre duas partes, artista e público, pois está em jogo uma gama amplíssima de forças que ajudam a dar sentido ao discurso musical popular e formaram a história cultural da música. José Miguel Wisnik descreve o nexos de interesses envolvidos na música, nos seguintes termos:

- a) embora [a música popular] mantenha um cordão de ligação com a cultura popular não letrada, desprende-se dela

para entrar no mercado e na cidade; b) embora se deixe penetrar pela poesia culta, não segue a lógica evolutiva da cultura literária, nem se filia a seus padrões de filtragem; c) embora se reproduza dentro do contexto da indústria cultural, não se reduz às regras de standardização. Em suma, não funciona dentro dos limites estritos de nenhum dos sistemas culturais existentes no Brasil, embora se deixe permear por eles.¹

Assim se configura, de forma complexa, a produção musical popular em suas diversas dimensões: melodia, ritmo e letra, *performance* no palco e encenação para transmissões televisivas.

O aproveitamento por artistas do potencial discursivo da música e a leitura crítica pelo público da tradição musical e de sua permanente atualização renderam um comentário corrente, na música, sobre o “estado das coisas” — musicais, sociais, políticas. Esse comentário pode tomar a forma do exercício da metalinguagem e do comentário crítico por meio da canção, afirma Santuza Cambraia Naves; ou pode deixar de lado a sofisticação formal e afinar-se com a “tradição há muito instaurada na canção popular de referir-se diretamente à realidade social”. Ou, ainda, pode remeter “tanto ao próprio repertório da canção popular quanto ao mundo atual”.² É possível, por isso, abordar a canção como sinal complexo dos tempos, como acervo de comentários e de posturas que podem ser reconhecidas e adotadas pelo público na dança, no cantar junto, na citação das letras para comentar situações do cotidiano. Dentre as muitas dimensões da música, as letras dão a mais clara indicação do “uso social” das canções, de acordo com Simon Frith,³ e é a partir delas que o sentido social da música se manifesta mais claramente.

A música popular não só reitera o senso comum ou dá sinais dos tempos. É um ambiente do lúdico e da experimentação, em que se formula o que se sente, mas ainda não foi formulado. Raymond Williams chama isso de formações culturais emergentes ou até de *structures of feeling*, estruturas de experiência. “As estruturas de experiência podem ser definidas como experiências sociais *em solução*, distintas de outras formações semânticas que já *se precipitaram* e estão disponíveis de forma mais evidente e imediata.”⁴ Os artistas brancos que trabalham em um campo em que a cultura negra é valorizada e inovam em suas relações com essa negritude podem ter intuições e formulações que desbanquem a hipervalorização do branco, tantas vezes presente nos meios de comunicação menos abertos à experimentação. Em suma, por sua importância para as identificações do público, incrustação na trama da produção cultural em suas diversas modalidades institucionais, dimensões de uso e repertórios, pela discussão que realiza da sociedade em que é produzida e pela relativa liberdade artística que se exerce nela, a música popular é um campo privilegiado para examinar algumas posturas de brancos que valorizam a cultura negra e alguns dos sentidos que se dão à possibilidade da igualdade racial, a partir da subjetividade branca.

Conjunções possíveis

Na medida em que há menos repressão à identidade negra, vem sendo cada vez mais valorizada a estética negra. São marcos o surgimento do Olodum e do Ilê Aiyê nos anos 1980 e o reconhecimento do *hip hop* pela grande imprensa desde pelo menos 1998, quando foi premiado o videoclipe “Diário de um detento”, dos Racionais MC’s, e do *funk*, de uma outra maneira. Hoje, Fernanda Abreu, carioca branca, explicita sua admiração pelo *funk*, procura apoiar fun-

keiros negros e recebe apoio também. Foi destaque do setor *funk* do festival *Rock in Rio* em janeiro de 2001. Surgem perguntas sobre as trocas entre ela e a comunidade que defende: quem ganha mais? Quais são os termos de troca? Fernanda Abreu é um Elvis Presley do *funk* brasileiro, tornando respeitável a cultura negra para um público branco? Em ambiente brasileiro afeito à mistura, uma suposição mais interessante é que sua presença dê a “pitada de sal” necessária para suscitar o interesse do grande público, pois ela garante que o *funk* não é coisa só de negro, não é só coisa de negros.

A cantora-compositora gaúcha, Adriana Calcanhoto, cria outro tipo de tensão entre seu eu lírico e a negritude. Em “Negros”, do CD *Senhas*, de 1992, descontextualiza as cores raciais, aparentemente para desmontar seu poder:

O sol desbota as cores
O sol dá cor aos negros [...]

A chuva faz viverem as poças
E os negros recolhem as roupas
A música dos brancos é negra
A pele dos negros é negra
Os dentes dos negros são brancos
Os brancos são só brancos
Os negros são retintos
Os brancos têm culpa e castigo.

Mas na verdade, não saímos do âmbito tradicional da mestiçagem:

Os olhos dos brancos podem ser negros
Os olhos, os zíperes e os pêlos
Os brancos, os negros e o desejo.

O olhar ingênuo e infantil de “Negros” deixa intacto o lugar-comum que a diferença racial é um dado da natureza, de uma vez sem importância e merecendo atenção, e que é *sexy*. Somente nos versos finais dessa letrista de justaposições imagéticas aparece uma narradora em primeira pessoa.

A música dos brancos é negra

A pele dos negros é negra

Os dentes dos negros são brancos

Lanço meu olhar sobre o Brasil e não entendo nada.

Identificar-se com esta postura branca implica observação passiva da parada das cores de corpos, roupas e música, na qual nenhuma coerência é detectável. Outros artistas brancos assumem posturas mais incisivas, na interpretação da relação branco-negro, entre os quais se destacam aqui três de regiões culturalmente centrais do Brasil, o nordeste e sudeste urbanos: Daniela Mercury, Gabriel o Pensador e Marcelo Yuka.

Desde o início de sua carreira, Daniela Mercury vive no limiar entre o branco e o negro. Fez sucesso com músicas de blocos afro-baianos e com a música “O swing da cor”, de Luciano Gomes, em seu disco de estreia, *Daniela Mercury*, de 1991. A letra da música narra um jogo de sedução e paixão e revela, no final, que quem fala tem nome africano: “Eu sou Muzenza larauê.” Depois, cantou, no CD *O canto da cidade*, de 1992, uma música homônima de grande sucesso, composta por ela e Tote Gira e reconhecível pelo coro: “A cor dessa cidade sou eu/O canto dessa cidade é meu.” A cidade à qual se refere é Salvador, a Roma Negra.

A cor dessa cidade sou eu
O canto dessa cidade é meu

O gueto, a rua, a fé
Eu vou andando a pé
Pela cidade bonita
O toque do afoxé
E a força, de onde vem?
Ninguém explica
Ela é bonita...

O gueto não existe em uma cidade majoritariamente negra e de língua portuguesa: a referência é indireta aos negros dos EUA; a letra volta às terras afro-baianas com a menção do afoxé e da força, cuja origem é misteriosa, ou seja, o axé. Temos aqui uma identificação que cruza linhas raciais e uma referência à diáspora africana global, com a marca norte-americana; temos um discurso, na boca de uma branca baiana, de *black is beautiful*. Mais tarde, Daniela se posiciona como branca. Na capa de seu CD *Feijão com arroz* (1997), ela assume o papel do arroz e abraça uma figura negra. A metáfora da atração sexual inter-racial, que é tradicional na valorização da mestiçagem da população, reserva uma surpresa: as costas negras que Daniela abraça na capa se revelam as de uma mulher negra na contracapa, deslocando a questão de identidade de raça para gênero, o que não é incomum. O exemplo mais claro do cruzamento de categorias é Edson Cordeiro, que se identifica com cantoras negras americanas.

No contexto das figurações da identidade racial consumidas pelo grande público, pensando a partir da branquitude como valor, qual é o sentido da identificação de Daniela Mercury com a cultura negra?

Uma resposta parte da situação concreta, material. João Jorge, diretor do bloco afro Olodum levantou perguntas sobre os termos da troca entre os negros e a artista. São perguntas que, ele notou, muito raramente se fazem e são relacionadas com dívidas seculares, reparações, ações afirmativas e o poder do homem e da mulher negra. Disse João Jorge: “Daniela Mercury já foi homenageada por muitas entidades negras. É preciso haver só a contrapartida. [...] É preciso nos devolver nosso trabalho, nossa riqueza, nossa herança, aquilo que foi saqueado da gente, que está sendo saqueado da gente.”⁵ Daniela é uma artista branca autorizada pelo seu público a identificar-se com gêneros culturais negros: João Jorge não critica Daniela por invasão de seara alheia, mas por ser inconsequente, uma vez instalada. A crítica que faz é menos simbólica do que material: não é uma nova fiscalização da cor, mas um questionamento do destino do rendimento da produção cultural.

A relação de Daniela Mercury com a cultura e organizações afro-baianas tem mais um ator: o governo do Estado da Bahia. Desde o final da década de 1980, a política cultural do governo do Estado, cujos dirigentes são em sua vasta maioria brancos, é de promover a Bahia como celeiro da cultura nacional: “O Brasil nasceu aqui”, dizia a campanha televisiva do governo baiano em 2000, aniversário do Descobrimento. As autoridades não só valorizam, por vezes cooptam ou constroem movimentos político-culturais negros que tinham, em certo momento, uma força e independência políticas que pressionavam o poder branco, resistindo, por exemplo, aos planos de tornar mais turísticos os resquícios da história colonial e escravagista do bairro do Pelourinho, deslocando a população pobre e negra. A política cultural oficial foi de apoiar manifestações culturais e controlar ambições políticas. O conjunto das forças políticas na conjuntura de ressurgimento negro teve o efeito de levar a uma

identificação de brancos com a cultura da Bahia negra. Daí Daniela não causar surpresa ao cantar “a cor dessa cidade sou eu”: afinal, são muitos e poderosos os brancos que começavam a dizê-lo naquela época. Daniela apoiou desde cedo a valorização da cultura negra. Ela contribuiu para a mudança da hegemonia branca na Bahia, pelo menos na sua identidade cultural, para uma coloração imaginária mais próxima à da população, mas ficou na estranha posição, para quem a vê de fora e fora do carnaval, de uma espécie de travesti. Ela usa fantasia, se veste de negra, mas todos sabem que não é.

Daniela Mercury abraçou a cultura musical negra de Salvador e a devolveu, falando com orgulho na primeira pessoa do singular, acrescentando seu prestígio de estrela *pop* branca, de quem circula no país e no mundo e estava na curva ascendente da popularidade. Ela representa menos uma mediação da cultura negra por uma branca, do que a carnavalização da própria mediação. Daniela se fantasia, usa máscara, finge ser o que não é. Outra chave para entender o sentido social desse mascaramento se encontra na história da noção de sujeito, recontada por John Forrester, usando textos do antropólogo pioneiro, Marcel Mauss, como referência. Forrester lembra que “a *máscara* e o *nome* figuram como importantes fontes da noção de pessoa. Mauss descreve a máscara como uma ‘representação extasiada do ancestral’”, enquanto o nome, mesmo sendo passado de uma geração para outra, conota a individualidade. A introdução do conceito jurídico de cidadão, na Roma Antiga, racha a noção de pessoa-máscara: o indivíduo se torna detentor de direitos, deveres e prerrogativas, embora carregue também uma máscara para atuar em sociedade, entendida como teatral, envolvendo-se em “imposturas, hipocrisia, ardis”.⁶

No palco do trio elétrico, quando canta “a cor desta cidade sou eu”, Daniela assume uma máscara e representa a cultura soteropoli-

tana: ela não é um indivíduo, mas encena a ancestralidade cultural do lugar, da maioria negra do público que a assiste, canta e dança com ela, e finge que não importa que ela é branca. Mas fora do palco ela se diz “a branquinha mais neguinha do Brasil” e pessoas como João Jorge cobram uma efetividade das palavras, o cumprimento de um dever cidadão, depois de Daniela tirar a fantasia. No teatro do social, ela conseguiu se apropriar da herança afro-baiana; ela não é somente mais uma versão brasileira de *blackface*, como Jô Soares fazia não há muito tempo na televisão, mas tem outras contas a prestar.

Um segundo caso de um branco contemporâneo que explicita sua proximidade com a cultura negra é o *rapper* Gabriel o Pensador. Começou a carreira em 1992, quando o *rap* ainda não tinha aceitação em escala nacional, lançando no rádio “Tô feliz (matei o presidente)”, uma música em que narra ser assassino do presidente Collor.⁷ A música causou sensação, inclusive porque parecia uma briga familiar, já que a mãe jornalista tinha um cargo importante no governo. Gabriel não usa fantasia, pois suas letras o identificam como branco. Depois do *succès de scandale* de “Tô feliz”, ganhou fama criticando a “Lôraburra”, algo parecido com a *material girl*, sem a autoironia de Madonna.

Elas estão em toda parte do meu Rio de Janeiro
E às vezes me interrogo se elas tão no mundo inteiro
À procura de carros
À procura de dinheiro
O lugar dessas cadelas era mesmo no puteiro [...]
Escravas da moda vocês são todas iguais
Cabelos, sorrisos e gestos artificiais
ideias banais e como dizem os Racionais:
(Mulheres vulgares
Uma noite e nada mais)

A letra é ambígua, pois na ausência da autoironia é fácil citá-la em um tom machista para menosprezar mulheres. Ouvia-se, na época de sua grande popularidade, a repetição de trechos como este:

Seus valores são deturpados você é leviana
Pensa que está com tudo mas se engana em sua frágil ca-
becinha de porcelana
A sua filosofia é ser bonita e gostosa
Fora disso é uma sebosa tapada e preconceituosa
Seus lindos peitos não merecem respeito
Marionetes alienadas vocês não têm jeito

É, no entanto, uma cuidadosa observação de valores sociais existentes, um libelo feito por um branco de figuras na sua própria categoria. O mesmo pode se afirmar acerca de músicas do mesmo disco como “Indecência militar”, sobre o alistamento obrigatório, e “Lavagem cerebral”, sobre o racismo, em que Gabriel volta os holofotes para sua categoria em música dirigida a outros brancos e afirma que o racismo não tem sentido porque o brasileiro é mestiço.

Não se importe com a origem ou a cor do seu semelhante
O quê que importa se ele é nordestino e você não?
O quê que importa se ele é preto e você é branco?
Aliás, branco no Brasil é difícil porque no Brasil somos
todos mestiços
Se você discorda então olhe pra trás
Olhe a nossa história
Os nossos ancestrais

Gabriel o Pensador dá uma receita para melhorar a sociedade: uma lavagem cerebral aplicada, por vontade própria, à elite e ao povo.

A “elite” que devia dar um bom exemplo
É a primeira a demonstrar esse tipo de sentimento
Num complexo de superioridade infantil
Ou justificando um sistema de relação servil
E o povão vai como um bundão na onda do racismo e da
discriminação
Não tem a união e não vê a solução da questão
Que por incrível que pareça está em nossas mãos
Só precisamos de uma reformulação geral
Uma espécie de lavagem cerebral

Em um artigo publicado pelo jornal *O Estado de São Paulo*, em 13 de março de 2003, o artista afirmou: “Para mim, a música é uma coisa séria e enquanto estiver vivo a melhor coisa que tenho a fazer é manter o espírito e a vontade de dizer as coisas, usando a música como instrumento de transformação e, acima de tudo, passar alguma ideia, seja ela de que tipo for.” Aí aparece a postura desse artista branco, filho da elite, em sua atividade crítica: a de ensinar e “dar um bom exemplo”. Gabriel não é só pensador, observador e comentarista, também é professor. A seriedade de seu propósito avaliza seu discurso, mas a premissa de que a transformação se processa a partir do bom exemplo da elite recoloca em questão sua eficácia.

Hoje, esse modelo está mais presente do que o da fantasia ou da travesti racial. No palco, Gabriel o Pensador assume como seu o terreno do *hip hop*, e como colegas mais próximos, músicos negros, mas sua identidade é de classe dominante branca e ele se dirige aos valores e setores de origem. Suas admoestações a seus pares são limitadas por um certo nominalismo, em que a miscigenação é equivalente à mestiçagem cultural e a mestiçagem, ao ideal da con-

vivência inter-racial pacífica. Mesmo assim, a boa vontade do artista transparece, faz parte de seu show. Enquanto os *rappers* não conseguem falar em certos espaços, Gabriel procura educar o público e abrir portas para eles, como a igreja fazia nos anos 1970, sempre falando da humanidade universal. Como no caso da igreja, o reconhecimento das suas boas intenções é o sustentáculo de seu sucesso. No entanto, Gabriel trabalha sem uma igreja, pois não tem um terreno institucional próprio, a não ser a indústria cultural, cujas políticas ele não influencia, o que o torna menos mediador entre instâncias sociais do que um pregador ou um tradutor de negros para brancos. O trabalho do tradutor é fazer valer o sentido que ele entende do “original”, por competência linguística, lexical e cultural. Essa competência o torna alguém excepcional, pois ele é a pessoa que entende ambos interlocutores. A alegria é grande quando a separação e a incompreensão linguísticas são superadas. Quando os interlocutores têm formas de se fazer entender, a tradução se torna relativamente insignificante. Assim é o dilema de Gabriel o Pensador, quando media ou traduz entre a cultura dominante e a da periferia. Seu trabalho só tem importância na medida em que os lados não se comunicam sem tradução ou mediação de terceiros.

Consolidação

Uma terceira postura de um branco para quem a presença negra é fundamental é a de Marcelo Yuka, ex-baterista e principal letrista da banda O Rappa. A banda surgiu na Baixada Fluminense, zona suburbana do Rio de Janeiro, para acompanhar artistas de *reggae* jamaicanos. Acabou adotando uma mistura de estilos: *roots*, *dub*, *reggae* e *rap*. Gravou seu primeiro CD em 1994 e desde sua fundação não só canta letras com crítica social, mas ajuda a financiar proje-

tos sociais avalizados pela FASE, organização não governamental de ação social. Até sair da banda, em setembro de 2002, Yuka escrevia a maioria de suas letras. A temática da injustiça, inclusive racial, está presente em muitas delas, em forma de denúncia, como em “Todo camburão tem um pouco de navio negreiro”, cujo título já é uma posição tomada.

Em qualquer dura
O tempo passa mais lento pro negão
Quem segurava com força a chibata
Agora usa farda
Engatilha a macaca
Escolhe sempre o primeiro
Negro pra passar na revista⁸

A denúncia se estende além-fronteiras, pois a letra ainda critica a falta de preocupação dos meios de comunicação com a AIDS na África. Outra música, “Ninguém regula a América”, versa sobre a dominação política dos EUA a partir da vigilância por satélite. Yuka atingiu uma audiência além dos limites do público geralmente jovem, do *rap*, *dub* e *reggae* e afins, com “A carne”, gravada por Elza Soares no disco *Do cóccix ao pescoço*, de 2002, e comparada, neste volume, com “Vida de bailarina”, cantada por Angela Maria.

Marcelo Yuka parece apontar para uma nova possibilidade, dentro do campo discursivo do branco: ele reconhece que está incrustado em uma realidade predominantemente negra, faz parte integral dessa realidade, é cúmplice de negros oprimidos pelo racismo. O letrista articula uma crítica antirracista cidadã, sem vestir as roupagens da cultura negra, como o faz Daniela Mercury, nem imaginar uma contradição entre o racismo e a mestiçagem ou se anunciar

como mediador, como Gabriel o Pensador. Há congruências entre a posição de Yuka e o discurso racial brasileiro tradicional. Sua identidade se define mais por classe e por região do que por raça e silencia sobre a própria aparência ou identidade racial branca ou branco-mestiça. Sem se separar da cena que observa, Yuka canta a partir de uma identidade de classe popular em que ninguém é exatamente branco e a violência racista, um fato cotidiano.

Essa identidade de classe não substitui a racial, como tantos gostariam, nem permite a negação, à moda da Daniela, da própria diferença. A solidariedade de classe de Yuka constitui o terreno da denúncia e da reivindicação do fim da discriminação racial. Sua crítica ao racismo das estruturas de poder internas e externas do Brasil valoriza a busca de justiça e respeito e a solidariedade entre os que não ocupam o lugar de branco. Busca, nesses termos, um país onde ninguém é branco.

Notas

- ¹ José Miguel Wisnik. “O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez”. *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004, p.178 (Original 1979).
- ² Santuza Cambraia Naves. “A canção crítica”. In: Cláudia Matos; Fernanda Medeiros e Elizabeth Travassos (orgs.). *Ao encontro da palavra cantada*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2001, p.294.
- ³ Simon Frith. “Why do songs have words?” *Music for pleasure*. London: Polity Press, 1988, p. 123.
- ⁴ Raymond Williams. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977, p. 133-4.
- ⁵ João Jorge Santos Rodrigues. In: Vários autores. *Seminários de carnaval II*. Salvador: Pró-Reitoria de Extensão/UFBA, 1998, p.67.
- ⁶ John Forrester. “A Brief History of the Subject”. *ICA Documents*, No.6, 1987. (*The Real Me – Postmodernism and the Question of Identity*). p.13.
- ⁷ CD *Gabriel o Pensador*. Chaos, 1993.
- ⁸ CD *O Rappa*. Warner Music Brasil, 1994.

Explicações nunca explicam completamente, mas...

UMA NORTE-AMERICANA COMENTAR E CRITICAR aspectos da cultura nacional causa resistência em muitos brasileiros, com certa razão. Passei anos traduzindo conversas de visitantes ao Brasil e era comum o estrangeiro da América do Norte ou da Europa Ocidental deslizar para o menosprezo do conhecimento e da capacidade de ação inteligente de seus interlocutores brasileiros. Sabendo disso, por que o interesse tão forte em um tema tão delicado? Ainda mais de uma branca: de onde vem meu interesse pelo tema racial?

Explicações nunca explicam completamente, mas o tema não é novo na minha vida. Fui criada dentro da ideologia neocolonialista e da crítica anticolonial. Ambas, em alternância e contradição, fizeram parte dos valores de referência de minha família e da Escola Internacional de Genebra, onde estudei da terceira à sexta série e nos anos finais do colégio, de 1971 a 1973. No intervalo, de 1967 a 1971, fomos morar nos Estados Unidos. Era uma época marcada por dois movimentos: a resistência à Guerra do Vietnã e a busca de solução aos enigmas e conflitos das relações raciais norte-americanas. Fui estudar em Yale em 1973. Nesse período as ações afirmativas para a admissão à universidade estavam recém-instaladas e aceitas, pois a violência racial da década de 1960 já havia mostrado o desastre que a exclusão de negros causava.

Também teve impacto na minha visão de raça e racismo a presença no meu círculo familiar de duas mulheres negras, a barbadense Nita Barrow (1916-1995) e a norte-americana Jean Sindab (1944-1996). Nita era enfermeira de formação e uma das presenças marcantes na transformação do pensamento mundial sobre saúde

pública nos anos 1970 e 1980, na Organização Mundial da Saúde. Foi presidenta da conferência da ONU sobre a Mulher, em Nairobi em 1985, embaixadora de Barbados na ONU de 1986 a 1990 e, depois, governadora-geral de seu país até morrer de repente, perdendo consciência no meio de uma festa, em 1995: matéria fácil de mito, sua vida é motivo de celebração. Em uma de suas histórias, contava que conheceu o general Vernon Walters, então embaixador dos Estados Unidos na ONU, e que, para aproximar-se dela, ele contou que teve uma babá barbadense. Ela ria.

De origem pobre e família matriarcal do Brooklyn, Jean Sindh se formou em Hunter College-City University of New York, em 1974, assim que a oportunidade se deu pelas ações afirmativas. Fez dois mestrados e o doutorado em Ciência Política em Yale. Morreu jovem, de câncer, tendo dedicado sua vida à luta anti-*apartheid* e à causa negra e da igualdade racial. Foi assessora para a política africana do candidato à presidência Jesse Jackson em 1984 e funcionária de diversas estruturas eclesiais. Deslizava, na conversa, entre a discussão crítica e a brincadeira. Conheci-a já adulta, convivemos por relativamente pouco tempo, mas ela é quem mais me mostrou como os brancos têm prerrogativas, como esperamos destaque e prioridade. Acredito que não seja raro, entre brancos que se conscientizam sobre o racismo, serem educados por negros dessa maneira, pela marcação de limites e diferenças.

Nita morreu em dezembro de 1995, Jean em janeiro de 1996. Devo ter levado a memória das duas na mudança de São Paulo para trabalhar na Universidade Federal da Bahia, nesse mesmo mês de janeiro. Foi na Bahia que comecei a me interessar pelo tema de raça e racismo no Brasil. Essa é a explicação histórico-saudosa de meu interesse pela temática racial, mas existem outras. Se esta nota

vem no final é porque o relato da experiência individual só importa como auxílio ao entendimento. Pergunto e pesquiso no esforço de entender, escrevo isto porque quero ser entendida — sonho e utopia da comunicação.

Composto em New Caledonia corpo 10,5 sobre 16,5.
O papel utilizado para a capa foi o DuoDesign 300g/m².
Para o miolo foi utilizado o Pólen Soft 80g/m².
Impresso pela Prol Gráfica para Aeroplano Editora
em dezembro de 2009.