

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS

DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS E LETRAS

WAGNER SILVA GOMES

**MIL PLATÔS, MIL TRETAS E MUTRETAS: FRANZ KAFKA E RACIONAIS
MC'S**

Vitória

2022

WAGNER SILVA GOMES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Departamento de Línguas e Letras, do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras na área de concentração Estudos Literários.

Linha de pesquisa: LAS.

Orientador: Prof. Dr. Luís Eustáquio Soares.

Vitória

2022



Secretaria Integrada de Programas de Pós-Graduação
UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

**ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DO CURSO DE MESTRADO EM LETRAS DO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS DO CENTRO DE CIÊNCIAS
HUMANAS E NATURAIS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO -
ATA Nº 368 – 30/11/2022**

Em sessão pública ocorrida no dia trinta de novembro de dois mil e vinte e dois, em sessão virtual, conforme Portaria Normativa nº 08 da Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação/UFES de 01 de julho de 2021, procedeu-se a avaliação da dissertação do discente **Wagner Silva Gomes**. Às quinze horas, o Prof. Dr. Luís Eustáquio Soares, UFES (Orientador e Presidente da Comissão Examinadora de Defesa de Dissertação), deu início aos trabalhos, convidando a ingressarem à sala o Prof. Dr. Sérgio da Fonseca Amaral, UFES (Examinador interno), o Prof. Dr. Anelito Pereira de Oliveira, Unimontes (Examinador externo). A seguir, o presidente solicitou ao mestrando que fizesse uma explanação de seu trabalho intitulado “**Mil Platôs, Mil Tretas e Mutretas: Franz Kafka e Racionais MC’s**”. Terminada a apresentação, o presidente passou a palavra aos examinadores, que procederam à arguição do candidato. Ao final, a Comissão, em sessão reservada, deliberou pela **APROVAÇÃO** da referida dissertação nos termos do Regimento Interno do Programa de Pós-Graduação em Letras e alertou que o aprovado somente terá direito ao título de Mestre após entrega da versão final de sua dissertação, em meio digital, à Secretaria do Programa. Encerrada a sessão, eu, Prof. Dr. Luís Eustáquio Soares, presidente da Comissão Examinadora, lavrei a presente ata que vai assinada digitalmente por mim e pelos demais componentes da Comissão.

Prof. Dr. Luís Eustáquio Soares (UFES)
Orientador e Presidente da Comissão

Prof. Dr. Sérgio da Fonseca Amaral (UFES)
Examinador interno

Prof. Dr. Anelito Pereira de Oliveira (Unimontes)
Examinador externo



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

PROTOCOLO DE ASSINATURA



O documento acima foi assinado digitalmente com senha eletrônica através do Protocolo Web, conforme Portaria UFES nº 1.269 de 30/08/2018, por
LUIS EUSTAQUIO SOARES - SIAPE 1351264
Departamento de Linguas e Letras - DLL/CCHN
Em 01/12/2022 às 10:28

Para verificar as assinaturas e visualizar o documento original acesse o link:
<https://api.lepisma.ufes.br/arquivos-assinados/614146?tipoArquivo=O>



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

PROTOCOLO DE ASSINATURA



O documento acima foi assinado digitalmente com senha eletrônica através do Protocolo Web, conforme Portaria UFES nº 1.269 de 30/08/2018, por
SERGIO DA FONSECA AMARAL - SIAPE 1172933
Departamento de Linguas e Letras - DLL/CCHN
Em 02/12/2022 às 09:52

Para verificar as assinaturas e visualizar o documento original acesse o link:
<https://api.lepisma.ufes.br/arquivos-assinados/615038?tipoArquivo=O>



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

PROTOCOLO DE ASSINATURA



O documento acima foi assinado digitalmente com senha eletrônica através do Protocolo Web, conforme Portaria UFES nº 1.269 de 30/08/2018, por
VITOR CEI SANTOS - SIAPE 3567469
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras - PPGLe/CCHN
Em 16/12/2022 às 14:08

Para verificar as assinaturas e visualizar o documento original acesse o link:
<https://api.lepisma.ufes.br/arquivos-assinados/623805?tipoArquivo=O>

“(…) Quais seriam as consequências se o livro tivesse tentado colocar o holocausto dos judeus europeus em uma relação provocadora com a história moderna da escravidão e do terror racial no hemisfério ocidental? Crouch desqualifica, sem considerá-la, a possibilidade de que pode haver algo de útil a ser obtido na aproximação dessas histórias entre si, não tanto para compará-las, mas como recursos preciosos a partir dos quais poderíamos aprender algo valioso sobre o modo como opera a modernidade, sobre o alcance e a situação da conduta humana racional, sobre as pretensões da ciência e talvez, o mais importante, sobre as ideologias do humanismo com as quais essas histórias brutais podem evidenciar ter uma cumplicidade.”

O atlântico negro, Paul Gilroy

“VLADIMIR

E ainda... (Pausa.) ... como é que – espero que isto não esteja lhe entediando – como é que dos quatro evangelistas, somente um fala de um ladrão sendo salvo? Os quatro estavam lá – ou ali por perto – e apenas um fala de um ladrão sendo salvo. (Pausa.) Poxa, Gogo, devolva a bola de vez em quando.

ESTRAGON (com exagerado entusiasmo)

Eu acho isso realmente muito interessante.

VLADIMIR

Apenas um dos quatro. Dos outros três, dois não mencionam nenhum ladrão e o terceiro diz que os dois o insultaram.”

Esperando Godot, Samuel Beckett

“El espíritu del hombre es indivisible; y yo no me duelo de esta fatalidad, sino, por el contrario, la reconozco como una necesidad de plenitud y coherencia. Declaro, sin escrúpulo, que traigo a la exégesis literaria todas mis pasiones e ideas políticas, aunque, dado el descrédito y degeneración de este vocablo en el lenguaje corriente, debo agregar que la política en mí es filosofía y religión.”

7 ensayos de interpretación de la realidad peruana, José Carlos Mariátegui

À memória de Bob Marley, por sua arte e por suas ações,

e a Gilberto Gil, por suas ações e pela tradução à brasileira que fez do primeiro.

Sem as influências de ambos essa dissertação não existiria.

RESUMO:

Objetivo responder dialeticamente a hipótese de que há um plano de consistência kafkiano cuja aplicação permite evidenciar quadros coletivos, subjetivos e objetivos, de alienação, opressão, perseguição, invisibilidade social, exílio periférico, que os Racionais MC's utilizarão, articulando, como categorizado por Rodrigo Duarte, construtos estético-sociais em seus raps, formando assim platôs de resistência para a negritude dos sujeitos periféricos brasileiros. Para isso, os platôs diaspóricos, que se elevam dando visibilidade às construções do trabalho do homem em diálogo com forças da natureza, estarão em oposição materialista-histórico-dialética às tretas, estratégias enganosas, aparências fenomênicas da alienação da mercadoria nas vidas dos trabalhadores (as). Na análise comparativa de Franz Kafka com o grupo de *rap* levo em conta a evolução do processo histórico-político-cultural que permitiu, por exemplo, o surgimento da segunda Declaração dos Direitos Humanos Universais (1948), que é pós Segunda Guerra Mundial (1939-1945), e o surgimento da cultura hip-hop (década de 70) posterior à formação do grupo revolucionário estadunidense de luta pelos direitos civis inspirados na concepção de sociedade comunista, Panteras Negras (década de 60). Esses influíram com entendimentos específicos às formações das consciências coletivas e individuais da sociedade como um todo e principalmente da diáspora negra. Para tal, os referenciais teóricos de base serão Gilles Deleuze e Félix Guattari, ao destacar os platôs, Domenico Losurdo, quando tratar do liberalismo como negação do desenvolvimento histórico da humanidade, Milton Santos, ao discutir os impactos da propriedade privada na vida da coletividade contemporânea, Karl Marx e Friedrich Engels, ao lidar com a visibilidade do trabalho enquanto totalidade das práticas de emancipação humana. Ludovico Silva será referenciado para desenvolver a análise da relação entre materialismo histórico e platôs, tendo a questão da prática como eixo. Utilizarei Theodor Adorno e Max Horkheimer quando tratar das racionalidades esclarecedoras frente às ideologias burguesas que são tomadas como verdades, como parâmetros sociais.

Palavras-chave: Platôs. Realismo estético. Oprimidos. Quadros coletivos. Alienação ideológica. Capitalismo.

RESUMEN:

Objetivo responder dialécticamente a la hipótesis de que existe un plano kafkiano de consistencia cuya aplicación permite evidenciar cuadros colectivos, subjetivos y objetivos de alienación, opresión, persecución, invisibilidad social, exilio periférico, que los Racionais MC's utilizará, articulando, como categoriza Rodrigo Duarte, construcciones estético-sociales en sus raps, formando así platôs de resistencia para la negritud de los sujetos periféricos brasileños. Para ello, los platôs diaspóricos, que se elevan dando visibilidad a las construcciones del trabajo del hombre en diálogo con las fuerzas de la naturaleza, estarán en oposición materialista-histórico-dialéctica a las tretas, artimañas engañosas, apariencias fenoménicas de la enajenación de la mercancía en la vida de los trabajadores (as). En el análisis comparativo de Franz Kafka con el grupo de *rap*, tomo en cuenta la evolución del proceso histórico-político-cultural que permitió, por ejemplo, el surgimiento de la segunda Declaración de los Derechos Humanos Universales (1948), que es posterior a la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), y el surgimiento de la cultura hip-hop (década de 1970) tras la formación del grupo revolucionario estadounidense que lucha por los derechos civiles inspirado en la concepción de la sociedad comunista, Panteras Negras (década de 1960). Estos influyeron con entendimientos específicos en las formaciones de conciencias colectivas e individuales de la sociedad en su conjunto y especialmente de la diáspora negra. Para ello, los referentes teóricos básicos serán Gilles Deleuze y Félix Guatarri, al destacar los platôs, Domenico Losurdo, al abordar el liberalismo como negación del desarrollo histórico de la humanidad, Milton Santos, al discutir los impactos de la propiedad privada en la vida de la colectividad contemporánea, Karl Marx y Friedrich Engels, al tratar de la visibilidad del trabajo como totalidad de prácticas de emancipación humana. Se tomará como referencia a Ludovico Silva para desarrollar el análisis de la relación entre materialismo histórico y

platôs, teniendo como eje la cuestión de la práctica. Utilizaré a Theodor Adorno y Max Horkheimer cuando trate de racionalidades esclarecedoras frente a ideologías burguesas que son tomadas como verdades, como parámetros sociales.

Palabras-clave: Platôs. Realismo estético. Oprimidos. Cuadros colectivos. Alienación ideológica. Capitalismo.

Sumário

Introdução	7
O plano de consistência e o materialismo histórico.....	7
Platôs diaspóricos de Kafka e dos Racionais MC`s.....	10
Horizonte Epistemológico.....	14
Capítulo 1. A questão diaspórica.....	37
Capítulo 2. O que está diante da lei e Jorge da Capadócia, um mesmo mutável.....	64
Capítulo 3. O “Função”: o desenvolvimento de um representante da função coletiva	78
3.1 “Se vida loka aqui está”: Mano Brown e a ilusão enunciativa	88
Capítulo 4. “A nossa lei é falha, violenta e suicida” – Justiça ou Vitória?	96
Conclusão.....	105
REFERÊNCIAS	113

Introdução

O plano de consistência e o materialismo histórico

Esta pesquisa de Mestrado tem como foco a interface entre a literatura do escritor checo Franz Kafka e a produção musical dos Racionais MC`s, tendo como eixo o conceito de platô, desenvolvido por Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* (1980) e como tema (que a um tempo justifique e perspective a comparação analítica entre escritores tão distintos, no tempo, no espaço e no gênero) a diáspora judaica presente na literatura do autor de *O Processo* e a diáspora negra, referência recorrente nas letras musicais do grupo de rap paulista, cujos integrantes são Mano Brown, Ice Blue, Edi Rock e KL Jay.

Para a realização dessa análise comparativa, penso ser importante explicar a relação entre o plano de consistência, categoria filosófica de Deleuze e Guattari (1980), e o materialismo histórico de Karl Marx e Friedrich Engels, especialmente considerando a obra *A ideologia alemã* de 1846. Acredito que o esclarecimento da relação entre essas duas categorias, o plano de consistência e o materialismo histórico, focando em suas semelhanças e diferenças, é de fundamental importância para a análise do conceito de platô, que nesta dissertação será concebido como diáspora, motivo pelo qual passarei a usar o termo platô diaspórico, concebido como uma espécie de dispositivo de análise da interface da produção literária de Franz Kafka e as letras dos Racionais MC`s.

No segundo volume de *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, Deleuze e Guattari assim definem o plano de consistência, tendo como base o conceito de agenciamento, também importante para esta pesquisa:

É por isso que um campo social se define menos por seus conflitos e suas contradições do que pelas linhas de fuga que o atravessam. Um agenciamento não comporta nem infraestrutura e superestrutura, nem estrutura profunda e estrutura superficial, mas nivela todas as suas dimensões em um mesmo plano de consistência em que atuam as pressuposições recíprocas e as inserções mútuas (DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix, vol. 2, 1995, p. 26).

Em termos de filosofia de Deleuze e Guattari, o devir se define pela relação entre diferentes e, portanto, jamais entre semelhantes ou iguais. Existe devir quando uma abelha suga o néctar de um lírio, estabelecendo uma relação entre duas alteridades, a da flora, com o lírio; e a do mundo dos insetos, com a abelha, engendrando terceiros, como a polinização das flores ativada pela abelha; e o mel da colmeia. Os devires da abelha com o lírio formam um agenciamento próprio, abelha-lírio ou abelha-flor, possibilitando a emergência de rizomas e

platôs, em um plano de consistência, que pode ser definido como infinitos devires, autocriando-se por meio da potência sem fim de alteridades que perspectivam alteridades, formando alteridades de alteridades e tornando a vida, o mundo e o cosmos em perpétua interação de diferenças inseparavelmente quantitativas e qualitativas.

É por isso que o agenciamento, em um campo social, é menos os conflitos que se demarcam dentro deles e mais as suas linhas de fuga, pois o próprio devir é linha de fuga em relação ao mundo molar; mundo das unidades discursivas, do instituído, do que parece fixo – mundo nomeável pela linguagem: é homem, é mulher, é negro, é amarelo. As multiplicidades de um agenciamento de abelhas-flores são suas colmeias, seus zangões, suas rainhas, suas operárias, seus própolis, mel, no plano interno; e, no externo, flores, néctares, pólenes, fragrâncias, sementes, frutos. O agenciamento, assim, comporta em potência e em ato este outro devir: o do dentro com o fora. Não existe agenciamento de intimidades sem um fora, porque a sua existência é o efeito das alteridades do dentro e do fora.

Com isso, posso definir, com Deleuze e Guattari, o plano de consistência: é multiplicidades de multiplicidades, agenciamentos de agenciamentos, platôs de platôs, sendo e se fazendo como a potência do devir, potência de alteridades se conectando a outras, de agenciamento perspectivando outros, como o agenciamento abelha-flor, com o agenciamento pássaro que come o fruto das flores polinizadas pelas abelhas, e assim o agenciamento ornitológico, com suas exterioridades de matas, faunas, rios, mares, cosmos. O plano de consistência, assim, não se define referencialmente: está ali. É movimento ininterrupto entre o visível e o invisível, o atômico, o subatômico, formando devires entre espaços e tempos.

A filosofia de Deleuze e Guattari, como procurei evidenciar, é vitalista, afirma os processos, as conexões, a criação, a autossuficiência e interdependência entre todos os seres. Seu objetivo é afirmar as alteridades como potências de devires, na contramão dos poderes instituídos. Por outro lado, o materialismo histórico marxiano, com a sua dialética entre identidade e diferença, atém-se aos processos históricos reais e materiais, considerando a totalidade do ser social, sua base material produtiva, sua superestrutura jurídica, política, ideológica, como é possível verificar referenciando no seguinte fragmento de *Contribuição à crítica da economia política*, de 1859, de Karl Marx:

A totalidade dessas relações de produção constitui a estrutura econômica da sociedade, a base real sobre a qual se eleva uma superestrutura jurídica e política e à qual correspondem formas sociais determinadas de consciência. O modo de produção da vida material condiciona o processo de vida social, política e intelectual. Não é a consciência dos homens que determina o seu ser; ao contrário, é o seu ser social que determina sua consciência" (MARX, 2008, p. 47).

Para a perspectiva marxiana, o materialismo histórico defende o princípio de que a consciência humana é determinada pelo ser social, não flutuando nas nuvens, pois é o resultando sempre dinâmico da materialidade do modo de produção. Isso significa que o mundo social precede o que se pensa dele, sendo o desafio irrecusável do pensamento, da arte e da ciência a objetivação da realidade histórica concreta, que está aquém dos preconceitos e sendo mesmo a razão de ser dos preconceitos, porque estes nada mais são que formas de incompreensão da totalidade do ser social. Daí a importância dos modos de produção, para a perspectiva marxiana: o das relações escravistas de produção, em Grécia e em Roma; o das relações feudais de produção, o das relações capitalistas de produção, por serem exteriores à consciência humana, determinando-as objetivamente. Isso não significa de forma alguma uma concepção mecanicista da complexidade do ser social, pois o materialismo histórico é fundamentalmente dialético, compreendendo a relação entre identidade e diferença, tendo como eixo a contradição, a luta de classes.

O materialismo histórico não sataniza, nesse aspecto, a objetividade do mundo, porque este, o mundo, é o que se tornou no processo histórico real da humanidade, principalmente considerando a história do Ocidente, berço da formação do modo de produção capitalista, tornado capitalismo monopólico a partir do final do século XIX, porque constituído por potências imperialistas ocidentais que se expandiram com o objetivo de superexplorar povos e saquear seus recursos naturais. Engana-se, nesse contexto, quem pensa que dizer que “não é a consciência do homem que determina o seu ser, mas, pelo contrário, o seu ser social é que determina a sua consciência” (MARX, 2008, p. 34-35) seja uma forma de enunciado da impotência, do nada a fazer. É exatamente o contrário, pois o materialismo histórico afirma o princípio objetivo de que para mudar a realidade é preciso conhecê-la.

O materialismo histórico afirma o conhecimento, priorizando a razão e a importância de objetivação do mundo, com vistas a transformá-lo tendo em vista a luta de classes e, desse modo, a união dos oprimidos conscientemente organizados com vistas a deixarem de ser oprimidos. É nesse sentido que é possível encontrar, acredito, um ponto de contato entre o materialismo histórico e o plano de consistência. Se, com Deleuze e Guattari, o plano de consistência é o infinito de alteridades agenciando-se na potência de alteridades de devires, tal que o dentro se torna o fora, que se torna o dentro, que se torna o fora, para a perspectiva marxiana a alteridade é sempre o resultado da luta de classes, da luta de classes dos oprimidos em relação aos opressores. A luta de classes, assim, seria a realização real do plano de consistência do campo social, histórico, real, material.

Platôs diaspóricos de Kafka e dos Racionais MC`s

Uma vez explicitada a relação entre plano de consistência e materialismo histórico, tendo a alteridade como traço comum entre as duas categorias, o problema para mim se tornou pensar a diáspora judaica e negra fora de um ponto de vista que reforce um excepcionalismo judaico ou negro, porque se parto do princípio de que a diáspora judaica tenha como razão de ser a terra prometida dos judeus e se a diáspora negra da mesma forma se resume à terra prometida dos afrodescendentes, de judeus para judeus e de negros para negros, estarei certamente pensando na contramão do conceito devir de Deleuze e Guattari, e, certamente, sob o ponto de vista da práxis marxiana, estarei simplesmente recusando a categoria de classe social e de luta de classes. Por extensão, penso que estarei negando a alteridade, que é potência rizomática do outro em face de um padrão; e jamais uma relação entre semelhantes.

Para resolver essa dificuldade, com base na própria singularidade da literatura de Kafka e das letras dos Racionais MC`s, desenvolverei nesta pesquisa o conceito de platôs diaspóricos. Um platô, em termos da filosofia de Deleuze e Guattari, é algo que não é nem a montanha nem a planície, sendo ao mesmo tempo ambos, devires montanhas e devires planícies. Uma diáspora, no sentido literal do termo, é algo que está em movimento, por não ter um lugar onde se fixar. A diáspora judaica é uma alteridade judaica em movimento e por isso mesmo é também uma alteridade em conexões com outras; um sistema de relações entre judeus e não judeus; devires. A diáspora negra, como identidade negra, é também a alteridade negra na relação entre outras alteridades; não negras. Cada uma dessas diásporas são platôs diaspóricos e como tais podem perspectivar devires entre si.

Na filosofia de Deleuze e Guattari não existem devires brancos, padrões, europeus, imperialistas, porque o devir é sempre uma alteridade em face de um padrão imposto; e uma alteridade que devém com outras. Acredito que seja possível pensar platôs judaicos e platôs negros, retirando das categorias a identidade fixa para reforçar nelas as suas alteridades na relação diaspórica com outras, inclusive alteridades brancas, porque, considerando o materialismo histórico, a civilização do capital, a que realmente existe, divide-se entre capital e trabalho, de modo que o trabalho é a alteridade e o capital é a identidade. Um branco trabalhador, não representando o capital, é simplesmente uma alteridade e se esse branco é um trabalhador brasileiro, das periferias dos grandes centros urbanos, é por si mesmo uma dupla alteridade. A diáspora negra pode, acredito, realizar devires com trabalhadores brancos.

Por exemplo, em Kafka, considerando, em *O Processo*, a passagem em que o sacerdote narra para K. a fábula do porteiro, na relação deste com o camponês, é possível ler o seguinte, no que diz respeito ao que estou chamando de platô diaspórico judaico na literatura do escritor checo:

Deve-se admitir que, durante muitos anos, de certo modo durante toda uma existência, ele apenas exerceu uma função vazia, pois se diz que chega um homem, ou seja, alguém em idade adulta; que, portanto, o porteiro precisou esperar por muito tempo, antes de cumprir seu objetivo, na verdade por tanto tempo quanto aprouve a esse homem, que veio de fato voluntariamente. Mas também o fim desse serviço é determinado pelo fim da vida do homem; portanto, até o fim ele lhe fica subordinado. E sem cessar se salienta que o porteiro parece não saber de nada (KAFKA, 2003, p. 203).

A ironia de Kafka no fragmento acima é dupla, porque a fábula do porteiro é narrada por um sacerdote e porque este último realiza o que não se espera de um padre: produzir a fábula sarcástica de uma identidade, representada por um porteiro. O platô diaspórico do judaísmo de Kafka é o contrário da busca de uma terra prometida, pois se expressa narrando o absurdo, em perspectiva onírico-fabular, de uma identidade e, assim, do encontro exclusivo de um lugar ao sol, considerando um ponto de parada, identidades, como a de porteiro, a de camponês, ou mesmo a de um adulto, ou a do fim da vida deste, que também seria o fim do porteiro. Em termos de devires, o platô diaspórico de Kafka implica necessariamente uma crítica às identidades fixas: porteiro, camponês, adulto, criança, fim da vida. É o processo que importa e com este as alteridades.

De platô para platô, do platô kafkiano para o de Racionais MC's, é a alteridade negra que sobressai, como potência diaspórica. O fragmento abaixo da letra de "Negro Drama" é significativo, sob esse ponto de vista:

¹Hum, nego drama de estilo
Pra ser, se for tem que ser
Se temer é milho

Entre o gatilho e a tempestade
Sempre a provar
Que sou homem e não um covarde

Que Deus me guarde, pois eu sei que ele não é neutro
Vigia os rico, mas ama os que vem do gueto
Eu visto preto por dentro e por fora
Guerreiro, poeta, entre o tempo e a memória

¹ ALVES, Edivaldo Pereira; PEREIRA, Pedro Paulo Soares. Intérpretes: KL Jay; Mano Brown. In: Racionais MC's. Sobrevivendo no inferno. São Paulo: Cosa Nostra, 2002. Música eletrônica. Disponível em: < <https://www.google.com/search?q=negro+drama&oq=Negro+&aqs=chrome.0.69i59j69i57j46i10j0i512i2j46i512j0i512j0i10j46i10j0i512.1574j0j15&sourceid=chrome&ie=UTF-8> > Acesso em: 14 out. 2021.

Ora, nessa história vejo dólar e vários quilates
 Falo pro mano que não morra e também não mate
 O tic-tac não espera, veja o ponteiro
 Essa estrada é venenosa e cheia de morteiro (ALVES; PEREIRA,
 2002)

A letra do *rap* “Negro Drama”, como um todo, é uma denúncia sem matizes do racismo estrutural à brasileira. O olhar lírico, ao enxergar-se e afirmar-se como “preto por dentro e por fora”, pode sugerir uma identidade encerrada em si, ausente de devires outros, alteridades. Entretanto, analiso-o como uma objetivação do materialismo histórico do Estado colonial brasileiro, herdeiro do longo período escravocrata. Nesse sentido é preciso afirmar-se como integralmente negro, como ato de coragem e de alteridade negra, referência indispensável para o protagonismo da luta de classes que não é nada se não nega a história da exclusão negra em sua totalidade histórica, motivo pelo qual é preciso ser “guerreiro, poeta, entre o tempo e a memória”. Cada substantivo do verso citado se torna fundamental para a luta de classes, guerreiro, poeta, tempo e história.

Nesse sentido, ser negro por dentro e por fora, ser guerreiro, poeta, a partir do tempo e da memória histórica, constituem particularidades indispensáveis do platô diaspórico dos Racionais MC`s, definido como platô, nem montanha, nem planície e ao mesmo tempo se constituindo como montanha e planície, o que significa dizer: como identidade negra e alteridade negra. É preciso afirmar-se como negro, mas sem deixar de se perspectivar como alteridade, pois “Ora, nessa história vejo dólar e vários quilates /Falo pro mano que não morra e também não mate”. Ver dólar e ver ouro é ver o passado colonial, interpreto, sem deixar de atualizá-lo no dólar, esse fator de continuidade da exclusão negra, na era da hegemonia imperialista estadunidense. É nesse ponto, na dimensão do materialismo histórico, que a questão da alteridade negra, constitui-se: é fundamental eliminar a condição de colônia, negando o passado (o ouro) e o presente (o dólar).

Desse modo, nesta dissertação, defendo que o platô diaspórico da produção literária de Kafka tem como estilo a narração do mundo existente, representando-o como surrealista, oniricamente; como uma fábula absurda de uma histórica de longa duração, em que os judeus, desde o império egípcio e romano, foram obrigados a realizar a diáspora sem fim porque tinham que fugir da escravidão. Essa diáspora da fuga da condição de excluído e superexplorado, no autor de *O Processo* produz o seu platô diaspórico negando as identidades do mundo porque ao fazê-lo nega o mundo que escraviza. É preciso, assim, destituir as identidades do mundo, por funcionarem como porteiros de um mundo infernal. É preciso deixar de ser porteiro, camponês e no limite até mesmo judeu, para reaver a alteridade do

mundo e, desse modo, reaver o mundo como alteridade, puro plano de consistência de povos diaspóricos não porque fogem da escravidão, mas porque todo povo, se livre, é também diaspórico; é povo-platô, aberto aos devires infinitos com outros povos.

Desse modo, evidenciam-se duas formas de diáspora. A primeira se refere à necessidade de fugir da escravidão; é a diáspora do materialismo histórico, que nega a ordem existente porque escraviza e exclui povos. A segunda é a diáspora do plano de consistência, que supõe povos emancipados, autossuficientes; povos devires, povos-platôs. A literatura de Kafka, assim a interpreto, é a das duas diásporas. O escritor checo narra o mundo, simplesmente e ao fazê-lo, com ironia, rompe com a identidade de um mundo inaceitável, porque marcado pela relação entre opressor e oprimido. Com isso, consegue projetar o plano de consistência de um mundo aberto aos mil platôs dos livres encontros de povos, de alteridade para alteridade.

Nos Racionais MC's, por outro lado, o platô diaspórico de sua poética pressupõe a necessidade de manter a identidade negra, como forma de coesão e de coragem, considerando a longa história da opressão negra brasileira. Entretanto, essa identidade não se constitui como uma unidade discursiva circular, pois enxerga a importância da luta de classes contra os diversos motivos da superexploração e exclusão dos negros no Brasil, como o ouro, no passado; e o dólar no presente. Desse modo, o plano de consistência diaspórico de suas letras pressupõe a luta de classes contra a condição de colônia do Brasil, tornando assim inseparável a seguinte premissa: abolição da condição de colônia e abolição do negro drama brasileiro.

Para, entretanto, analisar os platôs diaspóricos de Kafka e dos Racionais MC's, como devires de um mesmo plano de consistência, além dos autores mencionados, Gilles Deleuze, Guattari, Marx, Engels, trabalharei também com Domenico Losurdo de *Contra-história* (2005), com Milton Santos de *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal* (2005), com Ludovico Silva de *La plusvalía ideológica* (2017) e de *Marx y la alienación* (2019), assim como com Adorno e Horkheimer de *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos* (1985), a fim de atualizar o materialismo histórico relativo às táticas e estratégicas do imperialismo norte-americano, que têm condenado os povos do mundo a novas diásporas de fuga, excluindo-os da aquisição da potência diaspórica do plano de consistência dos povos, necessariamente sem opressores e sem oprimidos.

Horizonte Epistemológico

Platôs são planaltos ou planícies que se elevam seja por ação da natureza ou pela ação humana ao construir formas de vida em territórios. Seja a poesia lírica ou a poesia da prosa, se se considera poesia como criação, ação escrita que se atém a comunicar o sensível humano por meio de palavras, a poesia é vista em uma de suas maneiras como algo próximo da pintura, pois “como a pintura é a poesia: coisas há que de perto mais te agradam e outras, se à distância estiveres. Esta quer ser vista na obscuridade e aquela à viva luz, por não recear o olhar penetrante” (HORÁCIO, 1984, p. 109), pode-se considerar, também com Vitor Manuel Aguiar e Silva (SILVA, 1968, p. 227), que a exploração do cenário, adentrando-o de forma minimalista, está nas dimensões do sujeito poético, isto é, no subjetivismo que leva os sentimentos e as sensações a refletirem os espaços. Assim, me aproximarei dos textos de Franz Kafka e dos Racionais MC’s os tateando em suas texturas, os aproximando dessa concepção de poesia como pintura, que aqui será tratada como platô, cenário performático de sujeitos sobre os territórios, onde a obscuridade e a viva luz, o ver de longe e o ver de perto, estarão para a alienação da mercadoria e a crítica à desumanização que não permite ao sujeito usufruir do valor real, para si como classe, da totalidade de seu trabalho.

Há nesse platô diaspórico o encontro, como é próprio do movimento migrante, entre o devir negro, o devir judaico, o devir indígena, o devir mulher, o devir pobre, presente também no branco, que, tirando o sintoma de raça hegemônica, também tem esse vir a ser outro, essa dialética da imanência que sintetiza a consistência humana com perspectiva revolucionária, pois como branco pobre, tem tanto devir quanto os primeiros, pois está disposto tanto quanto aqueles à comungar do trabalho com quem se propõe à superar as misérias humanas. Por isso, como destaca José Carlos Mariátegui, quando diz que os nacionalismos europeus, capturados e servindo à estratégia imperialista estadunidense, empenharam-se em produzir “una nación judía (**que**) libraría el mundo de la raza semita” (MARIÁTEGUI, 1964, p. 2018), não se deve cair nessa armadilha e isolar o devir, seja judeu, negro ou outro, pois ao isolar-se é cortada a sua raiz que se dispõe às alteridades, aos sintomas de classe revolucionária, sendo assim capturado enquanto natureza morta presente em todos os quadros identitários, isto é, em todas as identidades em que protagoniza o capital. Assim, ao considerar o contexto judaico por extensão da Alemanha ao Império Austro-Húngaro e o desdobramento de seu término (o

surgimento da Tchecoslováquia), na primeira metade do século 20 (Kafka), e o contexto do negro no Brasil (Racionais MC's) no final do século 20 e início do 21, como vivências periféricas, unirei as duas pontas do século 20 ultrapassando os seus limites de contextos territoriais como rizomas, formando um solo ou um plano desmontável e montável no contemporâneo, como fazem as equipes que preparam o ambiente cinematográfico (chamadas de platôs), como as locações de um filme. Com isso, efeitos obscuros de alienação da mercadoria + ação crítica que esclarece as possibilidades do real coletivo = linhas de fuga para a superação da sociedade capitalista. Uso aqui o recurso da montagem dialética ou intelectual², do cinema de vanguarda russo, considerando que, se Deleuze e Guatarri deram o título de *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia* para o livro que escreveram em parceria, de alguma forma eles quiseram remeter ao que envolve a sétima arte. Lembrando que esse cinema foi contemporâneo de Kafka. Em 1925, por exemplo, Sergei Eisenstein lança *A greve* e *Encouraçado de Potemkin*, ano que é lançado postumamente *O processo* (Kafka morre em 1924). E os acontecimentos da revolução russa (1917) muito influíram à Europa, principalmente o leste europeu, onde estava localizada a Tchecoslováquia, que se tornou independente do Império Austro-húngaro muito por influência daquela.

Kafka remete ao cinema pelas imagens que cria em simultaneidade com a musicalidade, assim como os Racionais MC's fazem em seus raps. Em uma passagem de *Kafka: para uma literatura menor*, Deleuze e Guatarri vão inclusive citar um trecho de *A metamorfose* onde o escritor, ao usar a música de um violino para reforçar os sentidos dos gestos animalescos de Gregor Samsa, que eles chamam de “devir-criança” e “devir-animal”, coloca na boca da personagem frases que se ligam diretamente ao postulado de Horácio citado acima. Segue o trecho:

(...) A música parece continuamente enredada num devir-criança, ou num devir-animal indecomponível, bloco sonoro que se opõe à lembrança visual. “A escuridão, se faz favor! Não sou capaz de tocar com luz, digo ao endireitar-me” (DELEUZE, G; GUATARRI, F., 2003, p.22)

A música, como platô diaspórico, possibilita que a curiosidade de criança, sua intuição, sua forma de adentrar e manifestar a linguagem pensando e provando o que é material, o devir-criança, é indecomponível com o devir-animal por esse dividir com aquele o instinto, a fome, manifestos pelo vociferar e pelo correr dos movimentos do violino, que

² “(...) como nos experimentos dos construtivistas russos, que resultaram na montagem intelectual (o prato de sopa + mulher = criança no caixão (morte), Kuleshov; e os ideogramas de Eisenstein, onde temos pessoa + árvore = descanso)” (GOMES, 2017, p.15).

guarda como matéria da natureza o que tem de característico com o vivenciar das árvores com os animais, com a chuva, com os rios, o que não traz a forma estereotipada de visualidade, ou seja, a maneira civilizacional burguesa de enxergar, por não trazer a marca ideológica da funcionalidade das coisas no capitalismo. A contragosto é que a personagem concebe essa funcionalidade, não no instrumento, mas em sua maneira de se portar, que é endireitando-se, tornando-se alguém que se pretende burguês, desfazendo-se dos derives com os quais vivenciou a linguagem. Dessa maneira, se essa escrita não é dada à luz, como afirma Horácio para todas elas, é por Gregor ocupar um lugar de invisibilidade social, considerando que a visibilidade, o modo de ver hegemônico, não se aplicava aos judeus, que eram vistos na obscuridade que envolve a desumanização (racismo, preconceitos ligados aos estereótipos – como a usura e as comparações com a animalidade dos ratos, por exemplo), com as suas deturpações, a sua má-fé em conceber a linguagem produzida nos encontros entre as alteridades do devir-criança e do devir-animal. Mas Kafka promove um contraponto, isto é, uma não sincronia entre a família de classe média, com seu instrumento de violino tocado no lar por um de seus membros, e a não aceitação desse modo de vida por parte da ideologia hegemônica, que considera o judeu não digno de tocar tal instrumento, que, para a última, é próprio da música orquestral eurocêntrica. Assim, a visibilidade de Gregor rasga o plano musical, mostrando algo que não é usual ser visto na superfície, isto é, a crítica ao que promove a alienação ideológica dentro das famílias, quando, ao afirmar a hegemonia ariana³, oprimidos e opressores deixam uma série de subentendidos de preconceitos e racismo que funcionam na obscuridade da opressão, que se é acionada muitas das vezes na pré-consciência, como ideologia dos comportamentos aceitáveis e das práticas de sociabilidade recomendadas pela concepção dominante de Estado imperialista e dos meios de comunicação que o afirmam, é certamente experimentada pelo oprimido, que de alguma forma a torna consciente, visível. Sobre isso discorre Ludovico Silva:

“Si hubiese tenido conocimiento de la teoría de Freud, sin duda (Engels) habría adoptado el preconscious como «lugar» dinámico de la ideología. ¿Por qué decimos esto? Porque, a nuestro juicio, no puede situarse a la ideología —al menos, sus representaciones fundamentales— en el inconsciente, sino en el preconscious, ya que este último es capaz de

³ Sempre que me referir a ariano estarei fazendo a leitura do que se entende da seguinte ideologia: “4. Diz-se de ou suposta raça que abrangeria todos os indivíduos que compartilhavam as línguas indo-europeias no passado e seus descendentes (não miscigenados) na atualidade [Sua existência foi defendida por autores europeus dos XIX e posteriormente retomada pelos formuladores do racismo nazista.]”. Definições de Oxford Languages. Disponível em: <

<https://www.google.com/search?q=ariano+significado&oq=ariano+significado&aqs=chrome..69i57j0i512j0i22i3018.3675j1j15&sourceid=chrome&ie=UTF-8> > Acesso em 6 de Jun. 2022.

conciencia. Y así como el preconscious, al convertirse en conciencia, deja de ser lo que era y de actuar como actuaba, también la ideología, al hacerse consciente, deja de ser ideología. Si la ideología fuese algo pura o preferentemente inconsciente, nadie podría arribar a la conciencia revolucionaria por sus propias fuerzas, sino que necesitaría de algo así como lo que se ha llamado «psicoanálisis dialéctico» (LUDOVICO, 2017, p. 203).

Kafka, com a pré-consciência revolucionária, formada em grande parte pela contra-hegemonia da revolução russa e seus desencadeamentos, principalmente em países do leste europeu, onde os coletivos da revolução formaram quadros longevos, usa o contraponto orquestral que era usado no cinema de vanguarda russo para compor de maneira onírica a sua narrativa, mostrando a beleza do devir judeu enquanto encontro de alteridades (humano-árvore-rio, com o tocar do violino) que concebe em seu olhar e sentir não estereotipados formas de resistir às opressões, impressões críticas que lutam a favor de humanizar-se de alteridade, de não aceitar as misérias do racismo, dos desserviços opressores dos meios de comunicação e das leis do Estado imperialista. É possível comparar a estetização realista do judeu proletário nessa passagem do livro de Kafka com o que Eisenstein realiza no filme *O encouraçado de Potemkin*. A famosa cena do carrinho de bebê que desce rolando as escadas a um som orquestral furioso, bem alto, com trabalhadores adultos caindo em desespero, sem poder ajudar, aproxima-se do violino enquanto instrumento erudito que carrega o devir criança e o devir animal. Tanto o bebê quanto o violino, no que têm de tais devires, exigem que o proletariado os socorra, os tragam pra junto de si, os coletivize, pois, do contrário, perde uma parte da composição de sua humanidade, desumanizando-se, servindo às monstruosidades do racismo, do fascismo, das opressões, como metaforicamente manifesta-se em Gregor, que se não suscita o desespero dos seus pais e de sua irmã, é por esses já estarem conformados com as atrocidades do capitalismo em sua forma imperial. Assim, Kafka e o cineasta manifestam em suas artes um contraste crítico entre o que é tido por civilizado e o que é tomado por bárbaro, apontando para uma perspectiva de sociedade que os superem.

Proponho, dessa maneira, analisar comparativamente as narrativas de Franz Kafka e dos Racionais MC's aplicando o conceito de platô, fundamentado por Gilles Deleuze e Félix Guattari como “algo que está no meio”, “um fluxo de intensidade” que tem por base o “plano de imanência das coisas segundo seu valor em si” (DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix, vol. 1, 1995, p. 32), que se constitui da consistência da ontologia revolucionária do desenvolvimento histórico da humanidade, com o protagonismo do fluxo judaico, mesmo que não estratificado com o recorte da luta da classe trabalhadora pelo poder, no caso de Kafka, e, parafraseando Deleuze e Guattari, com auxílio do materialismo-histórico-dialético, tendo por

ponto de chegada o plano de imanência das coisas segundo seu valor para si, nos Racionais MC's, que em articulação proposta de maneira coletiva identificam-se como constituintes da classe trabalhadora que disputa com a burguesia a hegemonia social, com o recorte específico periférico da minoria negra brasileira, no que diz respeito ao manejo com a cultura e a sociabilidade. Como discorre o geógrafo Milton Santos sobre a ação coletiva dos sujeitos nos espaços modernos da sociedade sob os moldes burgueses, cada coletivo contribui em seu presente, resistindo em seu desenvolvimento em prol da humanização e libertação do homem da opressão pela exploração do trabalho. As estratégias de resistência realizadas historicamente por diásporas de judeus e negros, em interação com outras coletividades presentes no contexto, estão lançadas nas escritas de tais artistas, que em suas narrativas compreendem as formas de opressão e como as alteridades vivenciam as perspectivas em que a sua colaboração enquanto grupo social contribui, e, assimilada plenamente na vida cidadã, contribuirá para a realização de feitos científicos, artísticos, religiosos, profissionais, superando também as misérias humanas, como sempre fizeram, intensificando a consistência. É com esse viés que Milton Santos pensa a atuação do homem nos espaços geográficos, que no contemporâneo, ao globalizar as experiências de trabalho, produções e ações revolucionárias da classe trabalhadora, pode promover diálogos e colaborações planetárias. Segue um trecho do que o autor diz sobre o assunto:

Nunca o espaço do homem foi tão importante para o destino da história. Se, como diz Sartre, “compreender é mudar”, fazer um passo adiante e “ir além de mim mesmo”, uma geografia re-fundada⁴, inspirada nas realidades do presente, pode ser um instrumento eficaz, teórico e prático, para a re-fundação do Planeta. (SANTOS, 2008, p. 18)

Desse modo, refundando a compreensão de homem no presente através das experiências históricas das minorias negra e judaica, e as suas contribuições para a resistência no mundo moderno, com os Racionais MC's o caixeiro viajante de Kafka, de *A Metamorfose (1915)*, que se transforma em um inseto, é mais um dentre outros trabalhadores que se tornam monstros em si, pelo sistema burguês que os desumaniza ao submetê-los a uma sobrevivência tão violenta que eles em determinado momento só conseguem reagir instintivamente, de forma agressiva, daí a comparação com o animal, no caso de Gregor Samsa, seja inseto ou selvagem,

⁴ Kafka viveu como política imperialista austro-húngara na região da Boêmia, bairro judeu da cidade de Praga, pertencente ao Império Austro-húngaro, o que os Racionais MC's vivem como política imperialista estadunidense, que domina ideologicamente e economicamente territórios brasileiros, como o bairro do Capão Redondo, São Paulo, guardadas as proporções do desenvolvimento industrial e tecnológico do capitalismo na região do primeiro e na dos segundos. Ambos resistem como periféricos, que articulam em platôs territórios e etnias compostos pela classe trabalhadora, almejando destitui-los da opressão capitalista e racista. Aliás, o Império Austro-húngaro funcionou em parceria com o Império Alemão assim como a Inglaterra funciona em parceria com os Estados Unidos, por expansão do idioma e da política ideológica e cultural.

tendo o primeiro tipo mais a ver com Kafka e o segundo mais com o grupo de *rap*. A diferença é que na novela de Kafka o homem desumanizado somente tem a aparência de quem irá agir de forma violenta, sentindo-se mais é encurralado, isolado, indefeso de sua monstruosidade, e nos Racionais MC's, dos negros marginalizados ao serem submetidos ao trabalho miserável, dentre vários em funções de subemprego, sairá algum que certamente vai reagir de forma violenta (outros se sentirão como o personagem de Kafka). Observe:

⁵Quatro minutos se passaram e ninguém viu
O monstro que nasceu em algum lugar do Brasil
Talvez o mano que trampa debaixo do carro sujo de óleo
Que enquadra o carro-forte na febre com o sangue nos olhos

O mano que entrega envelope o dia inteiro no sol
Ou o que vende chocolate de farol em farol
Talvez o cara que defende o pobre no tribunal
Ou o que procura vida nova na condicional

Alguém no quarto de madeira, lendo à luz de vela
Ouvindo um rádio velho no fundo de uma cela
Ou o da família real de negro, como eu sou
O príncipe guerreiro que defende o gol (PEREIRA; SIMÕES, 1997)

As experiências de homem em seu devir negro, em seu devir pobre, como profissional empregado que está dentre a gama de menos valorizados (o mecânico), ou lumpemproletariado (entregador, vendedor no farol, ladrão, prisioneiro), como sintoma da economia neoliberal em seu contexto de trabalhos informais, baixos salários, tecnicismo com grande índice de desemprego, passa pelo contato ou vivência própria de desumanização. No entanto, o narrador aponta que ler um livro, ouvir um rádio, vivenciar a realidade de família negra, com sua criatividade, com o seu contato com as artes e ciências criadas por negros ou não, com o seu passado histórico de ascendência de alguma realeza em África, são fontes de aprendizagem, de habilidade, para, como no futebol, defender a causa do time, ou seja, a sua causa social, defendendo assim o gol, o que não permitirá que sua humanidade, ou a

⁵ PEREIRA, PEDRO PAULO SOARES; SIMÕES, KLEBER GERALDO LELIS. Intérpretes: Mano Brown; Ice Blue. *In*: Racionais MC's. Sobrevivendo no inferno. São Paulo: Cosa Nostra, 1997. Música eletrônica. Disponível em: <

https://www.google.com/search?q=quatro+minutos+se+passaram+e+ningu%C3%A9m+viu&sxsrf=AOaemvKB_rTTxOSAB0JqJ8OrBm_HjnXtpnw%3A1639752623839&source=hp&ei=r6O8YYKdMd7C5OUPu66JuAw&ifl sig=ALs-wAMAAAAAYbyxv3imSoaba-VC8fOVzaIVUQ3u_Nr6&gs_ssp=eJzj4tFP1zcsNjAtLk8qqTBg9NIsLE0sKcpXyM3MKy3JL1YoTIUoSCwuTixKzFVIVcjLzEsvPbwyV6EssxQAPrgVDw&oq=quatro+minutos+se+passaram&gs_lcp=Cgdnd3Mtd2l6EAEYA_DIFCC4QywEyBggAEBYQHjIGCAAQFhAeOgcIIXDqAhAnOg0ILhDHARDRAxDqAhAnOgOIIxAnOgsILhCABBDHARDRAzoFCAAQgAQ6CwguEIAEEMcBEKMCogUILhCABDoLCC4QgAQQxwEQrwe6BQgAEMsBOgcIABAKEMsBOgcILhAKEMsBOgUIIRCgAToECAAQDTtoICAAQDRAKEB46CAgAEBYQChAeOgOILhANOGYIABANEB5KBQg8EgE2UOgFWJZEYOPaAhwAHgAgAHdAYgBiyiSAQYwLjMxLjKYAQCGAQGwAQo&scient=gws-wiz > Acesso em: 10 out. 2021.

humanidade de seu time, seja atravessada por armas imperialistas, racistas. De forma realista os autores concebem que as armas existem, mas são mais ideológicas e fantásticas, mais fracas do que se imagina, articulando assim um platô diaspórico de consistência que dará base para a consciência de oprimido que se defende contra os ataques ideológicos que o querem monstro. Basta um livro ou um rádio, um quarto ou uma cela, a consciência do materialismo-histórico, exercendo a dialética, para lutar contra a opressão, humanizando-se. Assim, com os Racionais MC's, o próprio trabalhador, na profissão de rapper, vai ver-se dentre esses tantos sujeitos da classe trabalhadora passíveis de se tornarem monstros, no entanto, ao pensar sobre a desumanização à qual é submetido, abstraindo-se de sua realidade, o sujeito faz o movimento de oposição, se humanizando, não se rendendo ao fetiche da mercadoria capitalista, mostrando sua resistência anti-imperialista, quando se opõe aos recursos ideológicos (economia neoliberal, informalidade profissional, prisão, racismo estrutural), vendo-se como alguém que não pensa em termos de sonho de vida americano e nem o vislumbra. Sujeito esse que pela idade, 27 anos, já ultrapassa às estatísticas de expectativa de vida, de desemprego, de vida longe das grades etc., colocando-se como “apenas um rapaz latino-americano”, em intertextualidade com a música de mesmo nome da frase, do artista Belchior, que diz “Eu sou apenas um rapaz latino-americano/ Sem dinheiro no banco,/ sem parentes importantes/ E vindo do interior”, reforçando a oposição consciente de classe trabalhadora frente ao burguês, banqueiro, proprietário que estende a sua pujança financeira também à família. O sujeito poético então se compromete com a oposição à ideologia “América para os americanos”, lema da doutrina Monroe que sugere desde a primeira metade do século XIX o domínio imperialista dos burgueses estadunidenses sobre a América do Norte, a Central e a América do Sul, isto é, todo o continente americano (incluindo o Caribe, parte desmembrada). Dentre esses estão os banqueiros que controlam bancos multinacionais, que em diversos países exercem influência política que favoreça os seus interesses financeiros e os interesses imperialistas do seu país, sendo o confronto responsivo-ativo a essa doutrina e consequentemente a essa ideologia, um engajamento de resistência coletiva que, no caso dos rappers, parte do movimento brasileiro do hip-hop, quando no discurso o sujeito poético diz contar com o apoio de “mais de cinquenta mil mãos”, como se observa no trecho seguinte:

⁶Se eu fosse aquele cara que se humilha no sinal
 Por menos de um real, minha chance era pouca
 Mas se eu fosse aquele moleque de touca
 Que engatilha e enfia o cano dentro da sua boca

⁶ Idem.

De quebrada, sem roupa, você e sua mina
 Um, dois, nem me viu, já sumi na neblina
 Mas não, permaneço vivo, prossigo a mística
 Vinte e sete anos contrariando a estatística

Seu comercial de TV não me engana
 Eu não preciso de status nem fama
 Seu carro e sua grana já não me seduz
 E nem a sua puta de olhos azuis

Eu sou apenas um rapaz latino-americano
 Apoiado por mais de cinquenta mil manos
 Efeito colateral que o seu sistema fez
 Racionais, capítulo 4, versículo 3 (Idem)

Como forma de resistência aos poderes imperialistas as linhas de fuga, para negros e judeus, minorias em resistência e, para os pobres, oprimidos em geral, têm sido deslocar-se pela sobrevivência para exercer seu direito a trabalho, moradia, expressão e valorização de suas etnias etc. Com isso, as periferias brasileiras, na representação dos discos *Sobrevivendo no inferno* (1997) e *Nada como um dia após o outro dia* (2002), aproximam-se do contexto da Áustria-Hungria e posteriormente da Tchecoslováquia, em *O castelo* (1922) e *O processo* (1925), respectivamente, os dois romances que compõe com os discos dos Racionais MC's a base de análise, pois nesses, como naqueles, a vida do branco, referindo-me ao cidadão europeu de pele clara ou aos que provieram desse, diferentemente do judeu, que também é de pele clara, mas pertence a um povo diaspórico, provindo de outra região (África e Oriente Médio), quando envolve a questão de classe, estão mais próximos do último e de outros não brancos (negros, indígenas, asiáticos etc.). No entanto, dependendo de como os seus privilégios de cor são acionados pela ideologia hegemônica ora se aproximam do opressor, o branco modelo (rico, patriarcal, colonialista ou neoliberal), e, dependendo de como agem, estarão com os oprimidos (a classe trabalhadora em sua diversidade – negros, judeus, indígenas, etc.), os que não fazem parte da legitimação de poder sobre o outro e sobre a propriedade de enquadro civilizacional liberal. Pois brancos, devido ao desenvolvimento histórico-social da humanidade, em sua procura por um lugar ao sol, em sua busca por um lugar de direito, têm mais inclinações a exercer o seu lugar de hegemonia política-econômica-social, podendo, com a naturalização desse, manifestar com autoridade, a implicada no poder hegemônico de sua raça, fascismos a serem validados com mais facilidade do que seriam se manifestos por outras raças. Nesse sentido, recorro à categoria de microfascismo, de Deleuze e Guattari:

Faz-se uma ruptura, traça-se uma linha de fuga, mas corre-se sempre o risco de reencontrar nela organizações que reestratificam o conjunto, formações que dão novamente o poder a um significante, atribuições que reconstituem um sujeito — tudo o que se quiser, desde as ressurgências edipianas até as concreções fascistas. Os grupos e os indivíduos contêm microfascismos sempre à espera de cristalização. Sim, a grama é também rizoma. O bom o mau são somente o produto de uma seleção ativa e temporária a ser recomeçada. (DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix, vol. 1, 1995, p. 17)

Como o microfascismo, em sua capacidade de reestratificar o passado colonial, por exemplo, organiza outros modelos hierárquicos de opressão, não se pode duvidar da capacidade do imperialismo norte-americano, através da indústria cultural, como discorre Adorno em *Indústria cultural e sociedade*, valer-se do *rap* como expressão cultural daquele país para acionar a alienação ideológica a serviço de sua reestratificação fascista, fazendo com que a produção do grupo Racionais MC's, quando se torna mercadoria, seja mais um produto da propaganda imperialista, de modo que o seu conteúdo revolucionário perca-se na vivência comum com a ideologia, que leva o cidadão que não critica tal propaganda a pensar: o grupo brasileiro canta *rap*, é uma música que vem dos Estados Unidos, logo, tudo o que vem deles é bom, inclusive as suas ações políticas, que, como o *rap*, que foi bem assimilado pelo país e é bom, aquela política (diga-se neoliberal), se bem assimilada, também será boa. Se os rappers, como efeito colateral do sistema capitalista no neoliberalismo, criticam diretamente esse tipo de propaganda que promove a alienação ideológica, como analisado na música acima (“Seu comercial de TV não me engana”, “Eu sou apenas um rapaz latino-americano”), recorrendo à vivência de classe trabalhadora enquanto alteridade para dispensar a identidade (negra) que sirva ao capital imperialista, é porque se negros ricos estadunidenses oprimem outras nacionalidades na questão de classe e na questão do imperialismo de seu país, não há alteridade em ser negro. Por outro lado, há alteridade em ser “apenas um rapaz latino-americano”, que é uma forma de ser negro na troca comunitária com outras alteridades, em suas resistências, com seus recursos contextuais próprios para as desopressões. Em Kafka, que viveu em período que essa indústria cultural ainda era incipiente⁷, embora tenha visto o

⁷ Assim como Marx, analisa Ludovico Silva: “(...) si Marx nunca emprendió el análisis sistemático de la ideología (su análisis fue de las filosofías ideológicas) en la sociedad capitalista fue porque esa ideología, en el siglo pasado, estaba en proceso de formación; si Marx saltara sobre sus huesos actualmente, es posible que em vez de comenzar hablando de la alienación del trabajo iniciase su análisis en la zona más altamente conflictiva de la sociedad industrial avanzada: la ideología, donde tiene lugar la actual explotación del hombre por el hombre, la alienación ideológica, que más merece hoy llamarse explotación del hombre en cuanto tal, em cuanto poseedor de una conciencia y, sobre todo, de una inconsciencia. Allí, en la inconsciencia de cada uno, reside hoy, especialmente, el negocio capitalista; así como en la alienación laboral que Marx describía el elemento fundamental era lo secreto, lo oculto, lo que se hace a espaldas de la conciencia del obrero, de igual forma la producción de plusvalía en el mundo capitalista actual se ha instalado secretamente debajo de la conciencia, no

imperialismo alemão e por extensão o austro-húngaro, será outra a forma de atentar para a ideologia hegemônica, ligando-a ao mecenato, forma de economia artística em que aristocratas ricos financiavam os pintores, que pintavam temas que remetiam a tal pujança financeira e a tal modo de vida, estabelecendo uma padronização da arte mesmo para quem não era ligado aos mecenas. Kafka vai focar nesses últimos artistas, que afirmarão o *continuum*⁸ da passagem do domínio dos aristocratas para o domínio dos burgueses, quando ao pintar, mesmo que suas pinturas tratem de temas que envolvam os primeiros (planícies, retratos), fará a venda para os segundos, ou os que afirmam o domínio deles, ou seja, uma grande parte dos profissionais liberais, como juízes, advogados, médicos etc., chamados, por alienação ideológica, de pequena burguesia, concebendo assim que a burguesia deixa de ser classe revolucionária, alteridade do trabalhador, do plebeu, para se reestratificar enquanto capital, identidade, alinhando-se ao modelo de opressão aristocrático.

No livro *O processo*, por exemplo, um fabricante cliente do advogado de Joseph K. o recomenda recorrer a um pintor para ficar a par dos interesses dos juízes, e para influenciá-los de maneira positiva, pois a visão sobre seu processo já estava em andamento por um tema que esse pintor, de nome Titorelli, havia feito. Ao encontrá-lo, este fala que não pode interferir diretamente em nada (e como ficou sabendo do processo?, pergunta-se o protagonista). No entanto, Joseph K. fica tão seduzido pela situação que o levou às pinturas, isto é, a influência que elas carregam, o poder desse pintor, dito pelo advogado um “quase mendigo” que mesmo assim pintava para juízes, que adquire dois quadros de “paisagens de planície”, como se refere o pintor. Aí está um exemplo de platô onde a linha de fuga da justiça, em forma de microfascismo, se entrelaça à visão marginal do pintor e às ações do juiz, que diz não poder exercer sua vontade sobre o quadro. Segue a cena:

— Soube de seu processo por um tal de Titorelli; é um pintor; Titorelli é apenas seu pseudônimo artístico; na verdade, não conheço seu verdadeiro nome. Há muitos anos que ele vem de vez em quando ao meu escritório para trazer-me alguns quadrinhos pelos quais lhe dou (é preciso considerar que é quase um mendigo) sempre uma espécie de esmola. Além do mais, são quadros muito bonitos; representam paisagens, campinas e coisas desse tipo. Tais compras (às quais nos temos já ambos habituados) caminhavam perfeitamente, mas, como começaram a repetir-se com excessiva frequência as

sólo de los obreros, sino de todo el mundo. Por eso llamamos ideológica a esa plusvalía (...)” (SILVA, 2017, p. 70).

⁸ “O processamento é um *continuum* feito de contiguidades. O contíguo não se opõe ao contínuo. Pelo contrário, é a construção local, indefinidamente prolongável e, igualmente, por consequência, a desmontagem - o gabinete do lado, a sala contígua, sempre.” (DELEUZE, G; GUATARRI, F. 2003, p. 92).

visitas de Titorelli, fiz-lhe algumas censuras. Então pusemo-nos a conversar; interessava-me saber como podia ganhar a sua vida exclusivamente com a pintura e então vim a saber, com grande assombro de minha parte, que a fonte principal de seus recursos eram os retratos. Disse-me que trabalhava para a justiça. "Para que justiça?", perguntei, e então começou a contar-me coisas da justiça. Você mesmo pode entender melhor do que eu até que ponto me surpreenderam as coisas que me contava. A partir dessa época, sempre me punha a par, em cada uma de suas visitas, das novidades da justiça, e assim pouco a pouco cheguei a adquirir certo conhecimento a este respeito. E certo que Titorelli é um tanto charlatão, de modo que com frequência tenho de contê-lo não somente porque com certeza também mente, mas sobretudo porque um homem de negócios como eu, que quase está assoberbado por suas próprias preocupações comerciais, não pode preocupar-se muito das coisas alheias; mas digo isto apenas de passagem. Pode ser que, pelo menos assim julgava eu ao vir para cá, que Titorelli lhe seja útil; conhece muitos juízes e, ainda que ele mesmo não possua uma grande influência, pode, pelo menos, dar-lhe alguns conselhos para fazê-lo chegar a pessoas realmente de influência. E mesmo quando tais conselhos por si mesmos não sejam decisivos, sem dúvida estando você na posse deles, a meu critério, adquirirão uma importância maior, porque a verdade é que você é quase um advogado. Sempre costumo dizer: o procurador K. é quase um advogado. (KAFKA, 2005, p. 75-76)

Nesse exemplo de cena podemos ver como no início do século 20 a influência da pintura, assim como em meados do mesmo século o cinema, era parecida com a influência que nos dias de hoje, primeira metade do século 21, tem a publicidade televisiva e de outras mídias para a burguesia, transmitindo a visão dos industriais, dos banqueiros, dos burgueses e neoliberais. Assim como o grafite e o *rap*, a cultura hip-hop em geral, transmitem a visão do proletariado, se se aproxima a pintura da poesia, no que diz respeito a paisagem da cidade, tendo o papel de engajar os cidadãos, inteirando-os da disputa de poder na construção da cidadania e conseqüentemente da cidade, já que cidadania é a ação do cidadão sobre a cidade. Assim, se o pintor era um "quase mendigo", com espécies de secretárias em seu escritório, cujo cômodo a que K. é levado possui poucos recursos, porém com a impressão de ser maior, sendo o cômodo uma possível fachada, estaria ele esteticamente mais ligado ao periférico, que numa visão contemporânea tem as tais artes como fortes expressões. Mas, a sua base fundamental, seu platô, é expressão da visão de justiça liberal, burguesa (tanto que os clientes, além dos juízes, são o fabricante e o advogado, um burguês e um profissional liberal, cujas profissões são fundamentalmente adeptas à burocracia liberal e aos ideais burgueses), sendo a sua linha de fuga cultural, artística, apenas uma aparência ideológica, uma fachada, cuja estrutura burguesa obscurecida no vir à luz da cultura ideológica não receia ao olhar penetrante, pois a aparência formulada pela burocracia liberal é tão forte que se torna uma realidade social fruto da invisibilização do trabalho por sua alienação (não à toa, nessas pinturas, os campos são sempre sem trabalhadores, sem frutos, sem animais, ou seja, sem a

visibilidade do trabalho). No entanto, a pintura é obscura para o funcionário do banco K., ou seja, para quem busca a verdade da luta de classes (a hegemonia dos objetivos dominantes da classe burguesa sobre os objetivos dominados da classe trabalhadora), nos fazendo questionar com o protagonista: se o que vem à luz não receia ao olhar penetrante, por que então esconde a verdade? Sobre isso diz Ludovico Silva:

El ideólogo se caracteriza por hacer pasar por estructura de la realidad social aquello que no es sino una mera apariencia fenoménica. Esto envuelve todo un grave problema de teoría del conocimiento e incluso de teoría de la verdad, que no podemos aquí sino tocar muy someramente. El criterio general de la verdad, en Marx, era pragmático, tal como se desprende de sus Tesis sobre Feuerbach. La práctica es el criterio último de la verdad. Pero en el examen de la práctica histórica (para limitarnos sólo a las ciencias sociales) se entrecruzan diversos elementos que es preciso analizar. Estos elementos son los que, con vocabulario de Marx, pueden llamarse «estructura» y «apariciencia». La realidad social tiene una apariencia, como dijimos antes, una «fachada ideológica», que es preciso no confundir con la estructura social. Es característico del ideólogo practicar, a veces deliberadamente, esa confusión, y presentar así como la verdad o fundamento estructural de la sociedad lo que no es sino su apariencia ideológica. (SILVA, 2019, p. 58)

A estrutura de produção burguesa, quando não há destaque para a prática do trabalho, para o trabalhador e suas implicações, não é uma estrutura verdadeira, pois inexiste nela a realidade como desenvolvimento histórico-social do espaço em seu contexto concreto, com os seres vivos e a natureza como de fato estão postos em tal situação. O que há é a aparência ideológica que faz com que um contexto passado, com os aristocratas em suas vastas áreas de terras, seja validado como próprio ao trabalhador ou ao burguês, não em suas pequenas propriedades que não serve a monopólios e oligarquias, mas como se as terras desses pertencessem às terras daqueles, com função igual. Assim, as tais “paisagens de planícies” são pseudo-platôs, aparências fenomênicas, nas palavras de Ludovico Silva, de modo que os quadros não dizem nada, mas dizem tudo, pois a aparência ideológica não apresenta a estrutura para não ser adentrada, para não ser possível nela dar-se a ver o litígio, isto é, a disputa de poder. A estrutura não é mostrada porque assim é posto em ação o controle soberano dos oligarcas, que, para invisibilizar o trabalho, dão visibilidade ao *status quo*, às suas vastas terras, que subentendem uma mansão com um homem branco na função de autoridade patriarcal exercendo o poder acumulado na propriedade privada, onde trabalham homens e mulheres cujos interesses não estão em foco, não importando como produzem, como se importam com o que produzem, como isso impacta em suas vidas, como se comunicam, como reivindicam, como vivem e solidarizam-se uns com os outros. O que importa é que a estrutura soberana seja mantida, sem interferências, sem procuradores de

banco que questionem as contas movimentadas e usem de sua habilidade com o trabalho para favorecer os desfavorecidos, os que não têm um lugar ao sol, nem em planícies, nem em bairros periféricos, muito menos nos bancos, pois, nesse caso, onde o poder do vil metal manifesta-se desaparece a humanização do valor do trabalho.

Com essa visão de K. para o quadro social, em busca da verdade, os Racionais MC's dividem as mesmas linhas de fuga, numa mesma concepção estética, mas em enfrentamento direto os rappers pintam com palavras um quadro que mostra a opressão da sentença liberal, que por um recorte geográfico condena a periferia, os destituídos de propriedades e meios de produção, os não brancos, a um clima de opressão que não existe à toa nem do nada, pois se instala longe dos bairros nobres (dos proprietários dos meios de produção, “brancos”, que estão para a periferia, nesse caso, como microfascismo do modelo liberal estendido agora ao neoliberalismo). É contra a máquina imperialista, com suas empresas multinacionais que dominam e limitam as perspectivas do valor real do trabalho ser constituidor da emancipação humana, que as linhas de fuga irão opor sua força de resistência. Sobre essa maquinação discorrem Deleuze e Guattarri:

(...) remetendo assim a tipos de multiplicidades que coexistem, se penetram e mudam de lugar — máquinas, maquinismos, motores e elementos que intervêm em dado momento para formar um agenciamento produtor de enunciado (DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix, vol. 1, 1995, p. 48)

Enunciado paisagem, concebido no século XVIII pelos ideais liberais, que tinha em Montesquieu, um dos pensadores referência, em seu *O Espírito das Leis (1748)*, formulações que, nas palavras de Domenico Losurdo, mostram como se constituiu a relação dos povos não brancos, concebidos como os vindos de fora dos estados nacionais que deram origem a burguesia cristã, com os brancos desses países (aqui interessam Inglaterra – Estados Unidos como uma extensão desse; Áustria-Hungria e Tchecoslováquia, por extensão da influência alemã, e Portugal, quando estabelecer uma ponte entre os autores – estando o Brasil como uma extensão do país que o colonizou). O Brasil é colocado aqui como o único país onde o esquema explicativo a seguir aplica-se totalmente, já que, dos países que elenquei, é o único do sul. No entanto, povos que tiveram sua vivência étnica no sul, como os negros e os judeus, na África e nas Américas, ao instalarem-se no norte não são desligados dos territórios onde

constituíram as suas vidas. Segue o esquema elaborado por Montesquieu⁹ e analisado por Losurdo:

es necessário “distinguir bien” los países en los que el clima puede ser, en algún modo, um elemento que justifique la esclavitud, de aquellos países en los que “las mismas razones naturales condenan semejante institución; como sucede en Europa, donde afortunadamente ha sido abolida” (EL, XV, 7). Y por lo tanto, hay que tener en cuenta la “inutilidad de la esclavitud entre nosotros”, “en nuestros climas” y “limitar la esclavitud natural [servitude naturellé] a determinados países” (EL, XV, 7-8). Por otro lado, Montesquieu no se cansa de subrayar que la libertad es un atributo, más bien un modo de vivir y de ser, de los pueblos nórdicos; en la vertiente opuesta, “la esclavitud se ha hecho natural en las naciones del mediodía” (EL, XXI, 3). De este modo, se puede formular una ley general: “Así, no hay que admirarse de que los pueblos que viven en zonas cálidas, por efecto de su flojedad hayan sido esclavos casi siempre, ni de que se hayan mantenido libres los habitantes de países fríos. Es una consecuencia derivada de causa natural” (EL, XVII, 1-2). (LOSURDO, 2005, p. 49)

O rap “Expresso da meia-noite”, do disco *Nada como um dia após outro dia*, de 2002, contesta o quadro acima aplicando o entendimento da opressão legitimada pelo Norte continental ao continente Sul onde está o Brasil, mostrando que negros e oprimidos que moram nessa zona, periférica, têm de resistir às armadilhas. Assim, mesmo que a zona norte seja periférica, as ideias trazidas do norte, de onde também saíram os colonizadores, exercem o seu poder de alienação ideológica como expressão da afirmação hegemônica desse esquema tão difundido, que embora não fundamente mais as leis (Constituição de 1988), como modo comum de percepção hegemônica que vigorou por três séculos de escravidão, exerce seu microfascismo nas consciências, pré-consciências e inconsciências de brancos e de negros, dentre outras raças, que, se valendo desse entendimento, podem praticar a opressão (mesmo entre negros e negros, como no caso das mortes por arma de fogo), de modo que em situações práticas se confunda a constituição atual com as sentenças racistas das leis de Montesquieu, num embaralhamento que faz com que as segundas saltem a superfície. Veja o cenário:

⁹ É importante destacar que, com o intuito colonialista liberal, Montesquieu baseou-se em perspectiva imperialista da Grécia Antiga, tida pelos liberais como Antiguidade Clássica, onde em determinado momento da história constituiu o entendimento de que o escravo era somente o homem bárbaro, estrangeiro, que normalmente era buscado no “Egito, Síria, Líbia, Caria, Arábia” (WEDDERBURN, 2007, p. 43). Pensadores como Aristóteles, Heródoto e Hipócrates formavam uma corrente filosófica que concebia o discurso de que o escravo-mercadorinha tinha determinado tom de pele, era de terminadas regiões, assim como Montesquieu viria a fazer no século dezoito. Segue um trecho onde o último escritor citado expressa a sua visão sobre a escravidão: “Aqueles que vivem em regiões que são montanhosas, duras, altas e bem abastecidas de água, onde as mudanças das estações mostram pronunciadas diferenças tendem a ser altos, bem adaptados para a resistência e a coragem e tais naturezas são passíveis de possuírem muita selvageria e ferocidade. Aqueles que habitam regiões baixas, que são gramadas e pantanosas e tem mais ventos quentes que frios, onde não há água quente, estes não serão nem altos nem bem constituídos, mas tendem a ser atarracados, corpulentos e de cabelos escuros; eles mesmo são mais morenos que loiros, mais suscetíveis ao catarro que à bile. Similarmente, nem coragem ou resistência são naturalmente parte de seu caráter, mas a imposição da lei talvez as produza artificialmente (Hipócrates apud Isaac, 2004, p. 65)”. (WEDDERBURN, 2007, p. 15).

¹⁰ Aí, fica ligeiro que na esquina tá embaçado
 A área tá sinistra e o clima tá pesado
 A zona Norte é grande e extensa
 Cada quebrada, uma situação, uma sentença (RODRIGUES, 2002)

Assim também, mesmo que trate de contexto onde opressores e oprimidos estejam no norte, Europa, em várias passagens do romance de Kafka *O processo* a pintura aparece como uma representação da justiça esquematizada pelo filósofo liberal. E quanto mais se afirma esse esquema, pela pintura ou outras artes, mais prevalece a ideologia hegemônica. Como o escritor aborda a cena com crítica a essa, quase sempre em tom irônico as cenas provocam o riso do leitor que repara no absurdo da aparência de verdade dada à realidade pela ideologia burguesa, que é cínica por admitir a farsa do direito inclinado aos seus interesses sem nenhum constrangimento, inclusive quando Joseph K. é chamado, pelo fabricante, na cena da pintura de Titorelli, como um quase advogado, ou seja, um não profissional liberal de fato, que se tivesse outros objetivos (não burgueses) e quisesse resolver por outros meios o problema da sua intimação, ele poderia recusar a recomendação que o dava para a sua boa recepção com o pintor. O personagem K., então, fica aborrecido por o fabricante conhecer o seu caso e por o pintor o divulgar, o que provoca o riso por desarmar o seu interesse pela farsa. Segue a cena que ele vai depor sobre a intimação que recebe, onde ocorre o seguinte diálogo:

— De maneira — disse o juiz de instrução, folheando o caderno e voltando-se para K. com o tom de quem deseja comprovar alguma coisa — que você é pintor de pincel gordo.

— Não — respondeu K. — Sou o primeiro procurador de um grande banco. (KAFKA, 2005, p. 24)

A cena também é risível por essa ideia de pintura referida perseguir o protagonista mesmo sem que se interesse por ela. K., então, descobre que também poderia pintar, sendo confundido com um pintor do ideal liberal burguês. Seria esse “pincel gordo” o posto profissional e o consequente compromisso de K. com várias quantias e contas do banco que

¹⁰ RODRIGUES, Rubel Brisolla. Intérpretes: Edi Rock. *In*: Racionais MC's. Nada como um dia após o outro dia. São Paulo: Cosa Nostra, 2002. Música eletrônica. Disponível em: <
[https://www.google.com/search?q=expresso+da+meia+noite+racionais&sxsr=AoAemvLRw0VBwzY1v592P9YfrCuvPGkuEA%3A1639752635910&ei=u6O8YdCJN9PU5OUP-Ly7uAs&gs_ssp=eJzj4tFP1zcsNjAtSTLKNTFg9FJlrSgoSi0uzldISVTITc1MVMjLzYxJVShKTM7Mz0vMLAYAdOYQWw&oq=expresso+da+meia+noite&gs_lcp=Cgdnd3Mtd2l6EAEYAjIFCC4QywEyBQgAEMsBMgUIhDLATIFCAAQywEyBQguEMsBMgUIABDLATIFCAAQywE6BwgAEecQsAM6BwgAELADEB46BwgjEOoCECc6BwguEOoCECc6BQgAEJECogsILhCABBDHARDRAzoFCAAQgAO6BQguEIAEOgQIIXAnOgOILhAnOgUILhCRAjoLCC4OgAQOxwEOowI6CwguEMcBEK8BEMsBOgsILhDHARDRAxDLAToGCAAQFhAeOgQIABANOGQILhANOGYIABANEB5KBQg8EgE0SgQIQRgASgQIRhgAUL8WWMxHYOtVaAVwAngAgAHXAYgB1B-SAQYwLj10LjGYAQcGAgQGwAQrIAQnAAQE&scient=gws-wiz](https://www.google.com/search?q=expresso+da+meia+noite+racionais&sxsr=AoAemvLRw0VBwzY1v592P9YfrCuvPGkuEA%3A1639752635910&ei=u6O8YdCJN9PU5OUP-Ly7uAs&gs_ssp=eJzj4tFP1zcsNjAtSTLKNTFg9FJlrSgoSi0uzldISVTITc1MVMjLzYxJVShKTM7Mz0vMLAYAdOYQWw&oq=expresso+da+meia+noite&gs_lcp=Cgdnd3Mtd2l6EAEYAjIFCC4QywEyBQgAEMsBMgUIhDLATIFCAAQywEyBQguEMsBMgUIABDLATIFCAAQywEyBQgAEMsBMgUIABDLATIFCAAQywE6BwgAEecQsAM6BwgAELADEB46BwgjEOoCECc6BwguEOoCECc6BQgAEJECogsILhCABBDHARDRAzoFCAAQgAO6BQguEIAEOgQIIXAnOgOILhAnOgUILhCRAjoLCC4OgAQOxwEOowI6CwguEMcBEK8BEMsBOgsILhDHARDRAxDLAToGCAAQFhAeOgQIABANOGQILhANOGYIABANEB5KBQg8EgE0SgQIQRgASgQIRhgAUL8WWMxHYOtVaAVwAngAgAHXAYgB1B-SAQYwLj10LjGYAQcGAgQGwAQrIAQnAAQE&scient=gws-wiz)> Acesso em: 12 out. 2021.

trabalha, posto que além do emprego do protagonista como procurador do banco, Kafka, enquanto fato biográfico, realidade, presente na letra K, é judeu e esses foram estereotipados por terem tino para contas e multiplicação bancária? Sim. No entanto, o personagem pode expressar com esse pincel sua ligação com o cidadão comum, dentre eles o judeu real, na vivência das agruras da luta de classes como minoria. Dessa maneira, como ser humano considerado em sua importância na totalidade de trabalhador, que produz, e o que produz a ele pertence, parafraseando Marx e Engels do *Manifesto Comunista*, K., então, flexibilizaria as possibilidades de serviços do banco para melhor atender esse trabalhador, satisfazendo-o de algum modo em suas necessidades, compartilhando com ele como um igual o trabalho e o conhecimento que tem e pode lhe servir, pondo em prática um pincel com linhas de fuga com a voluptuosidade do homem comum, com seu poder de realização na imanência da vida, com seu vigor de homem do povo, horizontalizando a cidadania em seu compromisso com a ação social. Para isso era preciso que K. pensasse de modo materialista-histórico-dialético, pensando como burguês para superá-lo, ou seja, assumindo os seus termos criticamente para um projeto historicamente contrário, que favorecesse a classe trabalhadora, em seu recorte estabelecido pela experiência judaica. Talvez essa seja a crítica irônica de Kafka ao usar a letra K. e o nome Karl, que lembram Karl Marx, para se referir aos seus personagens protagonistas, em ¹¹*O processo* e *O castelo*, o primeiro, e em *América* o segundo. Kafka estava perto do marxismo, mas parecia haver algo que o impedia de aderir à causa. Nesse algo certamente estava incluso o perigo da opressão condenatória, excludente, racista, que paira no ambiente social sabotando os planos de ação da maior parte das minorias, que assim não podem agir plenamente enquanto coletividade. No entanto, lançar literariamente os germes de possibilidades de pensamentos estratégico e tático também são formas de agir, mostrando intelectualmente os riscos do engajamento em prol da revolução da classe trabalhadora para a minoria judaica que abraçasse de alguma forma essa luta. Como mostra Edgar Morin, escritor de origem judaica, havia entre os judeus muitos que trabalharam para a revolução comunista russa colaborando para a perspectiva coletiva de fim das opressões étnicas e de classe:

A fundação do socialismo europeu se beneficiou de uma importante contribuição judaico-gentílica, a começar por aquela do próprio Marx. O internacionalismo que dele decorria suscitou a adesão crescente dos judeo-gentios universalistas. Judeo-gentios emancipados pela nação aspiraram a uma emancipação – muito além dos judeus e das nações – da humanidade inteira. (MORIN, 2007, p. 59)

¹¹ Nesse livro Karl é o nome do tio do protagonista. Um advogado que sai do interior onde mora para prestar ajuda ao caso do sobrinho.

No entanto, a sensação de impotência, de fragilidade, de não pertencimento ao modo de vida dominante da burguesia, impediu que muitos judeus lutassem para a melhoria da condição de vida coletiva, como sugerem muitas das páginas dos textos de Kafka, a exemplo da situação vivida por Gregor Samsa. Kafka escrevia seus parágrafos gigantes como paredes, muros, portas, castelo, ou outro obstáculo por qual não podia passar. Se, permitido ao protagonista da cena (dou destaque à parábola da porta em *Diante da lei*, de 1915, publicada em formato de conto no livro *Um médico rural*, de 1919, e que será incluída em um dos capítulos de *O processo*, de 1925), a passagem era reduzida em frestas, tamanho os empecilhos conscientes e inconscientes que o oprimiam de passar. É ao tratar dessas que o escritor aciona as linhas de fuga que permitem pensar na ação em prol do coletivo. Kafka manejava a sua narrativa tendo o trabalho como referência, nos moldes indicados por Walter Benjamin (BENJAMIN, 1994, p. 221). O texto embebe-se do setor de advocacia na burocracia da companhia de seguros, do ritmo frasal ali presente, de como as pessoas se tratam, com frases formais destituídas de emotividade, quando na maior parte da rotina são desumanizadas por efeito da burocracia em sua função alienante de aparelho ideológico de Estado (como categorizado por Althusser), deslocando-se constantemente por cômodos, corredores, entradas e saídas em acúmulo, como pode ser observado por qualquer pessoa que vá a esse tipo de ambiente, mas cuja crítica às possibilidades da totalidade do trabalho ali presente só pode ser esteticamente manejada por quem vivencia ou vivenciou. Se há situações que ao trabalhador é permitido o sucesso de passar pelos obstáculos burocráticos, certamente para todo sujeito há uma situação em que a sua habilidade, o seu protagonismo, será de grande valia para o coletivo, sendo essa uma crítica de Kafka às possibilidades de interferência na realidade que a minoria judaica poderia assumir como classe trabalhadora. Mas como se observa nos textos do autor o microfascismo é profundo, e mina de forma destrutiva as possibilidades de ação. Nem os judeus de maneira geral nem Kafka poderiam imaginar o nazismo, mesmo que sentissem os sintomas da opressão já iniciada, nunca a vítima é culpada pela brutalidade da ação violenta do racismo, e a resistência também se dá pela persistência em viver, imaginar possibilidades de ação, sentir que em outro país, no caso os Estados Unidos, em *América*, Karl vivenciará as mesmas agruras que K. vivenciou na Áustria-Hungria e na Tchecoslováquia, estendidas agora, para além dos judeus, à minoria negra, à indígena, e à humanidade trabalhadora como um todo, em outro plano burocrático patrimonialista. Se se pensar em termos de escrita para esse tipo de sentimento e vivência coletivos, que depois do nazismo e em termos atuais do imperialismo estadunidense ganham novos contornos, o escritor aqui analisado é sem dúvida uma referência sólida para a

resistência. Essa, seja do agrupamento coletivo que for, se contém alteridade, compartilhará do platô diaspórico, que possibilita o encontro de exilados, de minorias, de diferenças que se fortalecem no que têm em comum, isto é, na emancipação humana. Segue uma passagem em que Benjamin analisa como a ambivalência literária em Kafka possibilita o adiamento de juízo final, de castigo, pois é próprio do platô diaspórico o movimento, o encontro, o recurso à necessidade da alteridade que chega pra somar, do acusado que chega pra reivindicar o seu juízo pelo parâmetro da sua diferença oprimida, que se pretende emancipada:

Kafka, contudo, não forneceu nenhuma indicação sobre o modo como tal juízo deve entender-se. Será o juízo final e universal? É o acusado que faz de juiz? O próprio processo não constitui o castigo? Kafka esperaria alguma resposta? Não procurava antes postergá-la? (BENJAMIN, 1987, p. 22)

Assim era como vivia o judeu sob o juízo superior austro-húngaro (após 1918 tchecoslovaco) no início do século XX. A resistência em Kafka estava em curso, como estavam em curso os obstáculos opressivos que cresciam cada vez mais, como nas alegorias kafkianas de portais, muros, paredes, colônias penais, onde se aglomeram os oprimidos. O juízo soberano, aceitável em termos liberais, foi crescendo, crescendo, até culminar no nazismo. Porém, pela experiência judaica, o que era aceitável já não é mais, de modo que agindo em termos materialista-histórico-dialético é possível antever no que um liberalismo exacerbante pode culminar, criando estratégias de mobilização coletiva para a oposição e um enfrentamento que enfraqueça esse liberalismo e traga à tona realizações que apontam para as manifestações das resistências oprimidas que podem vigorar enquanto modo hegemônico de vida. Isso está na contemporaneidade estética dos Racionais MC's. Mas, como a hegemonia social é a da classe dominante, opressora, na linha de fuga dos rappers há platôs onde solidifica a dúvida, a inatividade, o fraco para a ideologia, a desconfiança com o coletivo e seus momentos de microfascismo, mesmo que isso tenha que ser apenas um quadro momentâneo, um platô desmontável e descartado, já que é inabalável a linha de fuga da busca por um modo de vida para a classe trabalhadora que supere o modo social de opressão burguesa. Essa linha de fuga vai “sair fora” do pseudo-platô, quando o trabalhador tem um fraco pela ideologia, como nesse trecho de “Fórmula Mágica da Paz”:

¹²Eu já não sei distinguir quem tá errado, sei lá, minha ideologia enfraqueceu: Preto, branco, polícia, ladrão ou eu, quem é mais filha da puta,

¹² PEREIRA, PEDRO PAULO SOARES. Intérpretes: Mano Brown. *In*: Racionais MC's. Sobrevivendo no inferno. São Paulo: Cosa Nostra, 1997. Música eletrônica. Disponível em: <<https://www.google.com/search?q=f%C3%B3rmula+m%C3%A1gica+da+paz+&sxsrf=AOaemvly-PClAcBUEDF8s8DvBYt3ermInQ%3A1639756355080&source=hp&ei=Q7K8YfzRARfR5OUPxta6yAo&iflsig=ALs->>

eu não sei! aí fudeu, fudeu, decepção essas hora... a depressão quer me pegar vou sair fora (PEREIRA, 1997)

Aí o sujeito, enxergando-se como humano que tende a emancipar a si mesmo enquanto diferença étnica (formado majoritariamente por etnias negras) para se igualar com outras diferenças étnicas em prol da emancipação humana, resolve antagonismos tornando-os impossíveis de serem resolvidos, parafraseando Marx em *Sobre a questão judaica*, compreendendo que as etnias são experiências históricas da humanidade e, com isso em comum, compartilham entre si os efeitos do materialismo histórico. Por isso, remetendo ao mesmo Marx, não há “o povo escolhido” (MARX, 2010, p. 34), enquanto negro, nem enquanto judeu, nem enquanto branco, há humanidade que se escolhe no compartilhamento comum da realidade. Essa, desmembrada pelo aparelho ideológico do Estado em forma de polícia, como no exemplo, coloca o negro, trabalhador, de um lado, o tachando com o racismo (negro = ladrão), com a marca da calúnia fundamentalista incutida ao povo oprimido, e coloca do outro lado o branco, policial, trabalhador, mas, braço da autoridade, braço do Estado. No embate corpo a corpo, seja com arma de fogo, seja com ofensas, o que se perde é o fato comum de serem trabalhadores (do sujeito que narra ser esse “eu”). Vigora assim a propriedade privada, afirmando o *status quo* da burguesia patrimonialista. Se, por acaso, esses dois sujeitos, compartilhando, enquanto judeu o primeiro e cristão o segundo, para dialogar com as narrativas de Kafka, estágios “distintos do desenvolvimento do espírito humano” (MARX, 2010, p. 34), como escreve Marx, desvestissem as roupas de tais histórias como o sujeito que narra, veriam que, como classe trabalhadora, não importa se são filhos da virgem Maria (como Jesus – judeu, e cultuado pelo cristianismo), ou não, na execução da opressão de classe ambos são “filhos da puta” na literalidade do termo, isto é, são frutos da mulher oprimida (suas mães) que alimenta a chama da vida, a da realidade produzida pelo trabalho. Por isso, com o auxílio do texto que virá a seguir, a personagem protagonista dos Racionais MC’s compartilha com as personagens protagonistas de Kafka o mesmo sentimento de tristeza diante da inatividade e da falta de objetividade coletiva para superar a opressão dominante. Para estabelecer a comparação, segue um trecho do escritor, que o ensaísta Walter Benjamin irá comentar:

wAMAAAAAYbzAUyHkHi3P_uEsjcRVccpOmnQKyRjM&ved=0ahUKEwi8_724mOv0AhW3KLkGHUarDgkQ4dUDCAc&uact=5&oq=f%C3%B3rmula+m%C3%A1gica+da+paz+&gs_lcp=Cgnd3Mtd2l6EAMyBOguEMsBMgUIABDLATIFCAAQyWEyBQgAEMsBMgUIABDLATIGCAAQFhAeMgYIABAWEB4yBggAEBYQHjIGCAAQFhAeMgYIABAWEB46BAgjECc6BAguECc6BQgAEJECOGUIABCABDofCC4QgAQ6CwguEIAEEMcBENEDOgoIABCABBCHAhAUOgsILhDHARCvARDLAVAAWJMIYP8naABwAHgAgAGcAogBuiCSAQYwLjE2LjaYAQCgAQE&sclient=gws-wiz > Acesso em: 12 out. 2021.

“Era como se a vergonha devesse sobreviver-lhe”: com estas palavras se conclui *O Processo*. A vergonha, que corresponde à sua “elementar pureza de sentimentos”, é o gesto mais forte de Kafka. Porém, possui um duplo aspecto: a vergonha, reação íntima do homem é também uma reação socialmente imperativa. Não é só vergonha perante os outros: também pode ser vergonha pelos outros. (BENJAMIN, 1987, p. 22-23)

Mas tanto em um quanto nos outros artistas não há vergonha em ser minoria, a vergonha é o espelho da opressão imposta pela maioria. Essa é que deve se envergonhar e se humanizar. Quando a minoria sente a vergonha é por achar que poderia ser maioria e não vivenciar a opressão, portanto a vergonha é um sentimento da maioria, que esconde essa verdade na aparência de sociabilidade da exploração de classe, transferindo assim para a minoria a responsabilidade sobre os problemas sociais.

Conscientes do plano coletivo que devolve o sentimento de vergonha ao opressor, o burguês, o que K. não conseguiria realizar com o seu pincel, limitado, oprimido, pois de forma realista sua destreza objetiva ao interesse do banco, platô de contas, cidadãos, empresas, gerenciando as finanças como propriedades burguesas etc., o “pincel gordo” dos Racionais MC’s vai conseguir através do *rap*, compartilhando da mesma tinta da linha de fuga (não branca, oprimida), mas nesse caso assumindo o compromisso com a minoria negra e seus objetivos reais. Convocam os rappers em “Sou + Você”, do álbum *Nada como um dia após o outro dia* (2002), “Vamo acordar, vamo acordar/ Cabeça erguida, olhar sincero, tá com medo de quê?/ Nunca foi fácil, junta os seus pedaços e desce pra arena”. Assim, não tendo facilidade para o empréstimo com o banco, por exemplo, remetendo ao impedimento de K. como procurador voltar as finanças da empresa para as demandas dos pobres, que permitam a esses o dinheiro para o alimento, a subsistência cotidiana e os planos para o futuro, o sujeito negro fará um empréstimo forçado, que na visão liberal de proteção aos ganhos dos burgueses e suas propriedades parecerá um “roubo”, feito por uma “guerrilha”, dada a mobilização coletiva, mesmo que seja um empréstimo por outros meios, ou seja, com o sucesso através do *rap*, pois objetando um fundamento de platô para a melhoria de vida sua e dos seus aliados, os outros negros, os rappers entendem que esse dinheiro chegará ao banco por outros meios (consumo, contas, juros etc.), destruindo assim a fachada burguesa e construindo uma fachada cujos elementos são ressignificados de forma irônica. Como em *O processo*, com as tiradas irônicas de K. diante das propostas liberais do fabricante e do advogado, agenciadores dos interesses burgueses, os rappers devolvem a responsabilidade ao burguês, como se dissessem que se esses pagassem aos trabalhadores uma quantia mais próxima do valor real do trabalho, abrindo um pouco a mão da imensidade do lucro, a sociedade seria mais justa e não precisaria

desse empréstimo forçado através de um coletivo que tem que impor sua vontade para conseguir adentrar ao mundo burguês. Mas aqui há a restituição forçada do valor do trabalho real, reação do oprimido, que está para a forma de exploração forçada, reação do opressor, como se o procurador K. visse esse empréstimo forçado acontecer em seu banco e se regozijasse com a ação de resistência coletiva inesperada. Essa atitude em termos materialista-histórico-dialético não faz com que o modo de produção burguesa seja superado, isto é, não resolve o problema do trabalhador como classe, mas cria esteticamente outro modo de enxergar as instituições e o que elas têm a ver com o trabalho, encarando a realidade objetivamente em prol do protagonismo de classe, que no futuro pode levar a uma sociedade que supere a burguesa, pois se o modo do banco gerar lucro permanece inalterado, mesmo com esse empréstimo forçado, também há um modo inalterável de o trabalhador ter o seu salário valorizado sem necessitar de empréstimo, o que acontece no caso de o burguês não ser o detentor do banco, e sim a classe trabalhadora, controladora de seu próprio interesse financeiro. O narrador então pinta o seguinte quadro, intitulado “De volta à cena”, do mesmo álbum citado acima:

¹³Racionais roubando a cena
 Realidade é a palavra, atitude é o meu o lema
 Esquema feito, a justiça está com nós
 Lei da periferia irmão, ouça a minha voz
 Meu Rap é a linha de frente dessa guerrilha
 Faça o que puder, vier, siga minha estreita trilha
 Na picadilha a matrilha está a solta
 Ideia de mil grau e o veneno escorrendo da boca (PEREIRA, 2002)

Observe que o grupo tem consciência de que o seu esquema de luta é o da resistência contra-hegemônica ao liberalismo e ao neoliberalismo, pois assume seguir as leis da justiça do litígio, que estão nas frestas, nas linhas de fuga do direito nas constituições democráticas. Assim, no simples item constitucional de que todo cidadão tem direito a moradia¹⁴, por

¹³ PEREIRA, PEDRO PAULO SOARES. Intérpretes: Edi Rock. *In*: Racionais MC's. Nada como um dia após o outro dia. São Paulo: Cosa Nostra, 2002. Música eletrônica. Disponível em: < https://www.google.com/search?q=de+volta+a+cena+racionais&sxsrf=AOaemvIGv-ogC6A5DhNLqUj3SY45ZqymOA%3A1639756362061&ei=SRK8YYCIA-We5OUP2fanqAI&gs_ssp=eJzj4tFP1zcsNM1KjIdIMjNg9JJMSVUoy88pSVRIVEhOzUtUKEpMzszPS8wsBgAElw1b&oq=De+volta+a+cena+Racio&gs_lcp=Cgdnd3Mtd2l6EAEYADIFCC4Qywe6BwvjEOoCECc6BwguEOoCECc6BAgjECc6BQgAEJECogUILhCABDoFCAAQgAQ6BAguECc6CwguEIAEEMcBENEDogYIABA NEB46BggAEBYQHkoECEEYAEoECEYYAFAAWNwcYKcqaAFwAngBgAHJBIgBjB2SAQswLjIuMy4xLjQuMZgBAKABAbABCsABAQ&sclient=gws-wiz > Acesso em: 14 out. 2021.

¹⁴ “Art. 6º São direitos sociais a educação, a saúde, a alimentação, o trabalho, a moradia, o transporte, o lazer, a segurança, a previdência social, a proteção à maternidade e à infância, a assistência aos desamparados, na forma desta Constituição. (Redação dada pela Emenda Constitucional nº 90, de 2015)”. Trecho da Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. Disponível em: < https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm > Acesso em 14 jun. 2022.

exemplo, e não se vê na prática todos os oprimidos na posse desse direito, será através da reivindicação coletiva, que metaforicamente deve ter a força de uma “guerrilha”, que pensará e agirá nas “estreitas trilhas”, constitucionais, isto é, onde se tem brecha para o litígio. Para isso é preciso assumir a fome, a degradação humana que transforma sujeitos em animais. No entanto, no continente americano, a experiência de etnias oprimidas como as negras e a indígenas é outra, diferente da experiência judaica de Kafka, no continente europeu, e o sujeito protagonista assume outra tradição de compreensão da qualidade de animal, assumindo essa como um devir-animal, que no perspectivismo ameríndio é entendido como um compartilhamento da mesma humanidade entre espíritos, presas e predadores. Assim, o sujeito poético animaliza-se ao invés de humanizar-se (PENNA, 2018, p. 48) porque muitas das vezes, para essa perspectiva, há mais humanidade no animal que no ser humano. Se há mais humanidade no animal, o sujeito irá aprender com esse, não com o ser humano que se esforça pra fazer valer que o outro existe porque ele existe, excluindo assim a dialogia com esse outro, em gesto tirânico, pois, agindo dessa última maneira, interrompe-se o compartilhamento da humanidade que há no entendimento do eu existo porque o outro existe.

Como destaca a pesquisadora Ana Laura Boeno Malmaceda em sua dissertação *A LITERATURA NAS CANÇÕES DOS RACIONAIS MC'S - Uma análise comparatista à luz de Rubem Fonseca, Paulo Lins e Ferréz*:

Pode-se dizer que os Racionais MC's fazem parte desses sujeitos que buscam tomar parte na cultura hegemônica brasileira. A partir do rap, uma manifestação artística híbrida, o grupo toma de volta a agência sobre a própria identidade, criando uma cultura autônoma. A criação da voz do grupo passa pela afirmação da existência de uma subjetividade dentro da imagem 'homem do povo', violentada pelo racismo estrutural brasileiro, na qual projetam-se fobias sociais que o desumanizam diariamente (MALMACEDA, 2017, p. 26-27)

Observa-se então que a busca por tomar parte na hegemonia social, por meio da contra-hegemonia, isto é, enquanto reivindicação do poder à classe trabalhadora, passa também pela compreensão do desenvolvimento do sujeito negro enquanto homem do povo, que no continente americano vivência também a perspectiva ameríndia. Para tanto, as trocas culturais entre a negritude brasileira, em sua composição com dois principais grupos étnicos (sudaneses e bantos¹⁵), e suas subdivisões, dialogando também com outras etnias¹⁶, como as

¹⁵ O assunto é vastíssimo e será estudado especialmente no volume que se seguirá a este sobre antropologia do negro brasileiro. Mas já podemos chegar a uma relativa clareza, concluindo, da simples leitura dos estudos existentes, e do largo inquérito a que procedemos sobre as religiões negras, que entraram, no Brasil, negros dos dois grandes grupos “sudaneses” e “bantos”. O primeiro grupo foi introduzido inicialmente nos mercados de escravos da Bahia, de lá espalhando-se pelas plantações do recôncavo e secundariamente por outros pontos do

indígenas, se são mutáveis, apontam para a imutabilidade da humanidade que se afirma como classe trabalhadora, que, portanto, visibiliza o trabalho, as trocas comuns dos valores de uso, as superações das fragilidades humanas com o que o humano produziu de forte, que lhe afirma a vida, pois se trata da constituição do seu desenvolvimento na relação com outras humanidades (incluindo a natureza, os animais, os espíritos). Dessa maneira, no próximo capítulo, adentrarei mais atentamente às constituições do materialismo-histórico-dialético das etnias que formam a negritude brasileira, também influenciada pela etnia judaica, estabelecendo realidades pelo encontro que tiveram nos movimentos diaspóricos, nos movimentos de desopressão, destacando a constituição da imanência para si enquanto classe trabalhadora que interfere na realidade presente formando platôs diaspóricos de resistência contra-hegemônica.

Para tal serão incluídas outras referências de base para se entender a complexidade do platô diaspórico enquanto lugar de compartilhamento da resistência de alteridades em solo latino-americano. O pensamento de Roberto Espósito, de *As pessoas e as coisas*, será fundamental, quando for tratar da tradição colonial brasileira, para a concepção do escravizado como coisa, objeto, que na lógica liberal sujeitava-se ao capital e na neoliberal continua a criar novos modos de sujeição ligados àquela. De Eduardo Viveiros de Castro, em *Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio*, o entendimento ameríndio da mudança de roupa será usado para discutir as formas de humanização que partindo do devir animal e do devir espírito colaboram para a consistência do platô diaspórico das etnias negras e judaicas em encontro com as indígenas. A tradição musical, como historicizada de forma crítica por José Ramos Tinhorão, em *História social da música popular brasileira*, servirá de

Brasil. Desses negros sudaneses, os mais importantes foram os “iorubanos” ou “nagôs” e os “jejes” (“Ewes” ou “daomeanos”) e em segundo lugar os “minas” (“Tshis” e “Gás”), os “haussás”, os “tapas”, os “bornus”, e os “gruncis” ou “galinhas”. Com esses negros sudaneses entraram dois povos de origem berbere-etíópica e influência maometana: os “fulás” e os “mandês”. Os “bantos” foram introduzidos em Pernambuco (estendendo-se a Alagoas), Rio de Janeiro (estendendo-se ao Estado do Rio, Minas e S. Paulo) e Maranhão (estendendo-se ao litoral paraense), focos primitivos de onde se irradiaram posteriormente para vários pontos do território brasileiro (fig. 3). “Bantos” foram os “angolas”, os “congos” ou “cabindas”, os “benquelas”, os negros de Moçambique (incluindo os “macuas” e “angicos” a que se referiram Spix e Martius). As demais denominações que tanta confusão originaram nada mais são do que províncias ou regiões do vasto território afro-austral, “habitat” dos povos bantos.

“Sudaneses” e “bantos” entrados no Brasil aqui se fundiram uns com os outros, constituindo uma população escrava que progressivamente se foi amalgamando aos demais contingentes da população brasileira – em cruzamentos biológicos e inter-influências de ordem psico-sociológica. (RAMOS, 2007, p. 738-740).

¹⁶ Para a comparação com Franz Kafka, sua etnia e seu contexto, tem-se em conta o fluxo diaspórico composicional constituído no mundo judaico-gentio (MORIN, 2007, p. 52) entre as seguintes etnias judaicas: Asquenazi (judeus da Europa Central e Oriental), Yekke (judeus alemães), judeus russos e Sefardi Ocidental (judeus da nação portuguesa) e seus descendentes marranos. Judeus egípcios serão importantes para o encontro diaspórico entre negros e judeus.

base para tratar, nessa manifestação artística, da consistência com o desenvolvimento histórico social da negritude e da classe trabalhadora brasileiras em suas relações com outras coletividades presentes no platô diaspórico. Juntamente com Zuzana Homem de Mello, de *A era dos festivais – uma parábola*, que traz um recorte preciso do contexto musical da contracultura dos anos 60 e 70, que, por seu agenciamento envolvendo várias artes em perspectiva de classe, além de influir na produção dos Racionais MC's com uma estética à brasileira guarda paralelos com a manifestação do hip-hop enquanto movimento artístico.

Capítulo 1. A questão diaspórica

Neste capítulo serão analisados, de forma separada e de maneira conjunta, os textos *O castelo*, de Kafka, e o álbum *Nada como um dia após o outro dia*, dos Racionais MC's. Objetiva-se analisar a questão diaspórica como linha de fuga em cada um dos autores, focando no que o Milton Santos chama de “divisão da propriedade que age de modo semelhante nas cidades, e cria como respostas um novo patamar da consciência coletiva” (SANTOS, 1994, p. 52).

A aproximação feita será entre a figura do Agrimensor e a do Negro Drama. As perguntas feitas serão: Quem é esse castelão? A quem o agrimensor K. não consegue recorrer para trabalhar com o que lhe é de direito, ou seja, na sua profissão de engenheiro? E por que não consegue? Por que o “Negro drama/ Tenta ver/ E não vê nada/ A não ser uma estrela/ Longe meio ofuscada” ?

Nos dois casos, como é a relação dos coletivos nos espaços a que se referem, já que o Negro Drama diz “Eu sei quem trama/ E quem tá comigo/ O trauma que eu carrego/ Pra não ser mais um preto fodido”? Como são vistas as autoridades e como elas veem o coletivo ao qual o eu-poético e narrador pertencem? Como é narrado em *O castelo*:

A relação direta com as autoridades não era, na verdade, difícil demais, pois as autoridades, por mais bem organizadas que fossem, sempre tinham de defender coisas remotas e invisíveis em nome de senhores remotos e invisíveis, ao passo que K. lutava o mais vivamente possível por coisas próximas, ou seja, por ele mesmo e, além disso, ao menos nos primeiros tempos, por vontade própria, uma vez que ele era o agressor, sem ser apenas ele que lutava por si, mas também, ao que parece, outras forças que não conhecia, mas nas quais podia crer a partir das medidas tomadas pelas autoridades (KAFKA, 2008, p. 70)

No contexto específico de São Paulo, que serve de parâmetro para outros, a marginalidade das favelas constitui uma coisa, a coisa favela. Na escrita dos Racionais MC's, por exemplo, se a técnica está imbuída de recursos e ferramentas desprestigiados, isto é, as variantes linguísticas, que são de influência frasal e vocabular do pensar da cosmovisão bantu e suas etnias, a sociabilidade que narra situações de quem tem um baixíssimo poder financeiro é herdeira de uma coisa chamada escravo (para a lógica escravocrata, por consequência da escravização). Os artistas, com os seus corpos negros, herdam esse direito especial (ESPOSITO, 2016, p. 44), o constituindo e sendo constituídos por ele. Eles dominam a técnica da escrita literária, uma técnica que se molda conforme eles se moldaram, isto é, como sujeitos periféricos. Os corpos negros, por herança étnica, são tidos pelo ocidente como propriedades de outras pessoas, pois, como coloca Esposito (ESPOSITO, 2016, p. 44), segundo a visão de “conceituados expoentes da bioética liberal, como Hugo Engelhardt e Peter Singer (...) nem toda pessoa é um ser humano, como nem todo ser humano é uma pessoa” (ESPOSITO, 2016, p. 45). Os negros durante os séculos da escravização não puderam ser “proprietários de sua própria pessoa” (ESPOSITO, 2016, p. 44), citando frase destacada por Esposito, do liberal Locke, que concebe que há criaturas inferiores que possuem esse perfil. No Brasil, os corpos negros, como descendentes de escravizados, ainda se constituem como a coisa ex-escravizada, pois mesmo depois da abolição da escravatura (Lei Áurea, 1888), no campo simbólico, que dá sentido à sociedade, atuam a hegemonia dos conservadores, que evocam o passado, e a resistência dos que o criticam e buscam a emancipação.

É nesse sentido que “Nego drama/ Cabelo crespo e a pele escura/ A ferida, a chaga, à procura da cura” é a carta de apresentação do sujeito periférico. A carta (DELEUZE, GUATARRI, 1978, p. 61) é o foro íntimo das angústias do remetente, pobre, oprimido, com a não à toa sensação de perseguição, e é também o foro público do destinatário, branco, burguês, opressor, com os seus preconceitos e a base de legitimação que faz da sua etnia e de sua classe os que fazem as leis, as formalidades, e os costumes sociais baseados nelas, que de forma consciente ou pré-consciente orientam o pensar coletivo hegemônico. Nesse sentido, a coloquialidade da palavra “nego” antecedida pelo vocábulo drama, no citado verso do *rap*, ambos substantivos, ou seja, palavras que fazem parte da classe gramatical que apropria uma identidade a algo, exerce a ação do verbo “negar”, pois o sujeito, através da busca pela emancipação, busca a “cura” dos males sociais impostos à sua etnia, não se conformando em ser um herdeiro do drama da escravidão.

Em paralelo, em *O castelo*, em contexto austro-húngaro e tchecoslovaco (após 1918), o trabalhador K. leva a sua carta de recomendação para a vila de Klamm. Apesar da recomendação que legitimava a sua contratação como agrimensor, profissional responsável por demarcar terras em propriedades rurais, sua carta de apresentação na verdade era a sua pessoa, que diante de tanta desconfiança dos moradores do vilarejo, que requerem dele uma autorização para simplesmente dormir na estalagem, não acreditando que ele tinha uma carta para ser entregue diretamente ao castelão (o que importa é o que está presente na pessoa de K., não o que está escrito), em conversa por telefone com um oficial do castelo, hesita em dar seu nome, dizendo ser um assistente de nome Josef. De onde se pode tirar que K. era judeu, pois improvisadamente, mas remetendo pré-conscientemente ao seu repertório cultural, que inclui a história de opressão aplicada à sua etnia, ao apresentar um nome derivado do hebraico Yosef, cujo sentido é “Ele acrescentará”, personagem bíblico do *Antigo Testamento*, livro ao qual a etnia judaica também professa crença (além da Torá, do Talmude e da Cabala) (MORIN, 2007, p. 18), refere-se ao julgamento público de sua identidade, ou seja, sua identificação, o acréscimo feito pelos moradores do vilarejo e pelo oficial de que ele é uma pessoa da minoria judaica. Assim, K. carrega nessa inicial do seu nome a marca do Kalumniator, que na prática do direito romano era uma marcação da letra K em brasa, na pele, feita em quem caluniou outra pessoa (SERRANO, 2018, p. 36). Por descender do povo judeu K. então carrega a marca do preconceito, da exclusão, da opressão imputada à sua etnia pelos cristãos fundamentalistas, que acreditam que todos os judeus caluniaram Jesus e por isso ele foi condenado. Quando passa o nome falso por telefone e o oficial não acredita que é esse o seu nome, K. se questiona “- Então, quem sou eu?” (KAFKA, 2017, p. 29). Assim, a partir de fragmentos simbólicos de exclusão (a sua situação diaspórica, a sua aparência, a dúvida de quem ele era) K. já sabia que a armadilha estava armada, ele era aquele que os opressores e, reprodutores da opressão, os humildes, também em nível menor opressores, iriam acrescentar a letra K, a marca da condenação invisível.

Se se pensar que no Brasil há muitos negros miscigenados que descendem, por linha genealógica, de judeus que vieram de Portugal como novos cristãos¹⁷ (os Oliveira, Pereira, Parreira, Silva, etc. – sem desconsiderar o fato de que muitas das vezes, durante o período de escravidão no Brasil, isso se deu por meio do horror do estupro) entende-se também que além da relação entre minorias negras e judaicas, a comparação entre Racionais MC’s e Franz

¹⁷ Baseado na seguinte entrevista:

Mano a mano. Entrevistador: Mano Brown. Entrevistado: Rodrigo Silva (UNASP). In: Spotify. 11 de Nov. de 2021. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=tNe3F93M008> > Acesso em: 20 jul. 2022.

Kafka, guarda também o fato de ambos compartilharem algo identitariamente comum, que é o sangue judaico, pois Mano Brown, nome artístico de Pedro Paulo Soares Pereira, um dos dois cantores-narradores de “Negro Drama”, é um negro miscigenado que descende desse tronco de novo cristão (não por acaso outro cantor-narrador, o Edi Rock, nome artístico de Edivaldo Pereira Alves, pelo sobrenome é também descende de tronco judaico). Se se pensa também que as tribos que descenderam de Abraão antes do cristianismo eram todas judaicas e que estavam em África, compreende-se também que muitos negros escravizados que chegaram ao Brasil descendem longinquamente dessas tribos e trouxeram consigo traços étnicos que tiveram afinidade com os traços dos portugueses novos cristãos. O que marca o traço de colonização brasileira em que, por exemplo, instrumentos percussivos não foram proibidos de serem tocados (ao menos não foram excluídos por de vez da sociedade escravizada, como ocorreu nos Estados Unidos) e onde se tem uma forte valorização da culinária trazida de África (há a valorização de ingredientes como gengibre, azeite-de-dendê, jiló, quiabo, pimenta-malagueta, dentre outros ingredientes que foram trazidos de África).

Esses traços de compartilhamento étnico nos faz entender, por exemplo, a seguinte passagem, em que K. ouve de Olga como a sua família entende a recepção que lhe faz no vilarejo:

Quanto ao castelo lá em cima, precisamos nos contentar com o que eles nos dão, mas aqui embaixo nós podemos fazer alguma coisa por nós mesmos, ou seja, garantir o seu favor, ou pelo menos nos preservar de sua antipatia, ou, e esse é o ponto principal, protege-lo o quanto nossos poderes e nossa própria experiência permitirem, para que você não perca sua ligação com o castelo, o que também pode ser uma saída para nós (KAFKA, 2000, p. 248)

A valorização da experiência acolhida com poderes de quem sabe da importância e da força étnica de sua coletividade faz lembrar o acolhimento de Moisés entre os judeus, sua família de origem, opondo-se ao não lugar da estratificação hierárquica egípcia, pois a vibração do lugar da vila forma uma força unitária feita de rizomas que se espalhando pelas sensibilidades das ações entre pessoas, e entre pessoas e coisas, cria um polo de complementaridade do qual é importante que K. participe, colabore, e leve a influência dessa força unitária para o seu polo complementar (OLIVEIRA, 2017, p. 6), o castelo, como Moisés em relação à corte de Ramsés, questionando a opressão e a estratificação social, levando também para a vila o conhecimento adquirido entre os egípcios, que em sua força rizomática, não opressora, também colabora para o platô povo e seu poder imanente, comum, que a

humanidade de todos pode exercer, compartilhando de tudo como quem compartilha de uma mesma humanidade, um mesmo plano de consistência.

No entanto, as linhas que não são de fuga são de microfascismo, e essas linhas muitas das vezes perpassam o psicológico de K., que se vê observado pelos interesses do soberano quando o sistema faz com que o seu poder usurpa o corpo do servo, que se mostra unicamente como um braço estendido do primeiro, como um marionete, que cumpre as funções de quem o controla mesmo aparentando ter vida própria. É o que K. pensa ao conversar com Jeremias após esse deixar, diz o próprio, de burocraticamente, ou seja, por determinação do Castelo, ter de trabalhar como seu assistente. O nome desse, também bíblico, de origem hebraica, pertencente ao livro do *Antigo Testamento*, que tem em um de seus significados o sentido de "Yehowah exalta" (Jeová, Deus exalta). Kafka faz o uso onomástico para aproximar o nome bíblico às funções da sua personagem, presa aos desígnios de Klamm. De modo que quando o crítico Roberto Calasso diz em seu livro ensaístico intitulado *K.* que "Falar de deuses, de Deus e do divino a propósito do Castelo é uma indelicadeza grave, pois nada disso jamais é mencionado" (CALASSO, 2006, p. 28) lhe escapa que na cultura brahman, a qual ele anteriormente destaca, na mesma página, que Kafka participa, "O único, portanto, é sempre dois. E, das duas partes, a primeira é sempre maior". Assim, em ordem inversa, a parte de K., a manifesta (vyakta), é menor que a de Klamm, a não-manifesta (avyakta), embora, como o ganso na água que dela não tira uma pata, fábula que trata dessas categorias brâmanes, compartilhem de um mesmo espaço (água = brahman não-manifesto; ganso = brahman manifesto - Klamm e K., respectivamente, que não à toa carregam na letra K a tal simetria, onde se constata que Klamm é maior; mas K. reage humanamente, em linha de fuga, encarnando a totalidade na dupla face da letra, em seus dois Vês espelhados, que à sua maneira espalham-se, ramificam-se). Dessa maneira, Jeremias, mesmo tendo origem judaica, está mais ligado ao soberano que à sua etnia judaica, da qual K. compartilha. Mas esse assistente é ainda menos perigoso que o outro, Artur, nome de origem celta, que, se tramava contra o próprio colega, tramaria pior ainda contra K.. Nesse caso, Artur, cujo significado é grande urso, (ur- grande; art- urso; partes que somadas em ordem inversa resultam em: Artur), com sentidos ligados ao que é nobre, estaria, tanto etnicamente quanto em suas atitudes, mais ligado ao Castelo que ao colega. Observe a passagem:

Quanto ao castelo – Estou vendo que precisarei ficar mais atento com Jeremias – K. disse a si mesmo, embora estivesse ciente de que Jeremias era provavelmente menos perigoso que Artur, que estava armando intrigas contra ele no Castelo. Talvez fosse mais sábio permitir que os assistentes o

incomodassem do que deixá-los caminhar sem serem vigiados, livres para tramar os planos que pareciam agradar-lhes tanto (KAFKA, 2000, p. 260)

Assim como em *O castelo*, ao pensar as primeiras palavras de “Negro Drama”, “Negro drama/ Entre o sucesso e a lama/ Dinheiro, problemas, invejas, luxo, fama”, tanto essa estrofe quanto as quatro seguintes destacam o corpo da personagem (“Cabelo crespo e a pele escura/ A ferida, a chaga, à procura da cura”) e seu olhar para a sociedade, na qual se insere a sua história, que lida com os traumas acarretados pelo racismo e a resistência perante esses traumas, “Negro drama/ Eu sei quem trama e quem tá comigo/ O trauma que eu carrego/ Pra não ser mais um preto fodido”. Nota-se que a personagem entende-se em meio à negatividade. Ele recusa o estereótipo de negro afirmado pela cultura ocidental, desconfiando das pessoas que agem para manter a opressão, as criticando ele critica em consequência tais formas de sentido hegemônicas do mundo ocidental, o qual combate, como num drama, onde mais vale o modo de pensar e agir para encontrar soluções para os seus objetivos, isto é, não ser refém do racismo e nem da opressão de classe. Negando a afirmação desses o Negro Drama se empretece em sua autoestima, recuperando a sua humanidade, sua liga com a ancestralidade africana, seu poder de cidadão, para executar as demandas da emancipação do negro, cujo próprio termo ressignifica-se no verbo negar. Negro então é o homem preto que nega o estereótipo de homem preto criado pelo ocidente. Mas o Negro Drama sabe que, afetado pela cultura escravocrata e seus desencadeamentos, só pode ressignificá-los vivendo a complexidade que é ser um negro que vivencia a civilização ocidental, mostrando que o que essa diz ser negativo só o é se o positivo forem os valores ligados ao racismo e à opressão de classe. Nega-se assim compactuar com a produção de culturas afirmativas eurocêntrica e estadunidense (os status das pessoas brancas dominantes e os produtos de alto valor de troca dessa cultura). Lida-se com um tipo de autonomia que se impõe frente à utilidade prática. O sujeito carrega trauma, não uma mala cheia de dinheiro como as dos milionários dos filmes hollywoodianos (em paralelo com Kafka, em outro contexto, é como em *O castelo*, com Klamm, detentor de seus vastos bens). Se se pensar que ele prefere carregar os traumas que ser carregado por quem trama (os milionários dos filmes da cultura hegemônica e os trabalhadores que, por alienação, servem ao microfascismo – como Jeremias e Artur, se se pensar nas personagens de Kafka), considera-se que, ao se assumir como agente, ele se desobjetifica do que seria sua reificação de preto, como o preto da mala (fodida então seria, semioticamente, a literalidade do abre e fecha da mala abarrotada de dinheiro – o percurso da experiência se deixa reconstruir na literalidade, como extrapolação, parafraseando Adorno em suas *Anotações sobre Kafka*). O percurso da experiência está em ver-se objetificado como

trabalhador, como preto que, reificado na cultura do valor de troca, tem o seu trabalho real transformado em dinheiro abarrotado em mala, desumanizado, isto é, fodido, em direção aos bancos e aos capitalistas, recusando assim cumprir esse papel. A cultura hip-hop, mais especificamente na figura do seu elemento *rap*, criado nos anos setenta por jamaicanos da classe operária que emigraram para os Estados Unidos, surge dissociada de esquemas mercadológicos e da unidade política da indústria cultural. E o *rap* dos Racionais MC's mantém esse propósito de autonomia artística dos precursores, tanto na imanência da arte, que lida com múltiplas artes (o próprio nome do gênero musical, que significa ritmo e poesia, remete à música e à literatura), quanto com o seu lado externo e suas relações com os poderes sociais (o grupo se nega a ir a canais de tv, por exemplo). Sobre a autonomia aqui tratada:

Na estética de Adorno, no entanto, o conceito de autonomia artística implica, para além desse sentido habitual, também a autonomia em relação ao mercado, à indústria cultural e, conseqüentemente, a um modelo de razão instrumental em que as obras são subservientes a uma função ou utilidade prática. Não é possível considerar a volta à práxis vital como aceitação da racionalidade instrumental. Pois são, antes, expressões de maior liberdade estética sendo levadas para o cotidiano. (QUEIROZ, 2018, p. 149)

As estrofes oito e nove de “Negro Drama” são comparativas. Temos nelas um tipo de narrativa psicológica, o que em termos cinematográficos indica uma nova sequência, onde o passado colonial “Desde o início, por ouro e prata/ Olha quem morre, então/ Veja você quem mata” reifica-se no presente “Recebe o mérito a farda que pratica o mal/ Me ver pobre, preso ou morto já é cultural/ Histórias, registros e escritos/ Não é conto nem fábula, lenda ou mito”. A negação dessas formas narrativas canônicas ocidentais, majoritariamente brancas, que na hegemonia cultural estadunidense reforçam a afirmação da cultura branca patriarcal, é sintetizada no verso seguinte, na frase ao mesmo tempo negativa e interrogativa: “Não foi sempre dito que preto não tem vez?”. Frase que aponta um tom intimista, documental, atentando para o protagonismo do Negro Drama, que não conta uma história de tipo estereotipado na indústria cultural, nem a de outro, conta a sua própria, negra e periférica, brasileira, à sua maneira, mostrando que a sua história é imperativa, mas só pode ser mostrada na realidade, por ele mesmo, que diz encerrando a estrofe: “Então olha o castelo/ E não foi você quem fez, cuzão”. Na estrofe seguinte a presença do pronome pessoal revela que a personagem até então mostrada é quem agora se mostra nos moldes de documentário. Diz o Negro Drama: “Eu sou irmão do meus truta de batalha/ Eu era a carne, agora sou a própria navalha/ Tim-tim, um brinde pra mim/ Sou exemplo de vitórias, trajetos e glórias”. Percebe-se que, mesmo tendo aliados que o acompanham nas batalhas, com quem brinda nas festas de

comemoração das vitórias, a cultura hegemônica não está interessada nesse tipo de Castelo, consequência do não interesse nesse tipo de gente (negros favelados). Como não lembrar de *O castelo*, onde K., em território estrangeiro, sem aliados, tenta de toda forma chegar ao castelo hegemônico e não consegue. Pode-se entender que Kafka, que antecedeu o nazismo vivendo o que se pode dizer o seu fomento (do início do século 20 aos anos seguintes da década; Hitler assume o poder em 1933), tenha criticado os judeus que acreditavam na burocracia alemã, austro-húngara e tchecoslovaca (pós 1918), e suas promessas de integração e cidadania igualitária. Como nesse livro, há em *Negro Drama* momentos de angústia e solidão em que a opressão é nebulosa e o protagonista age como se também procurasse o castelo hegemônico. Observe a terceira estrofe: “Negro drama/ Tenta ver e não vê nada/ A não ser uma estrela/ Longe, meio ofuscada”. Aqui também a cumplicidade étnica judaica é forte, já que a estrela de Davi tem forte significado para os judeus. Os lados dela remetem às doze tribos de Israel¹⁸, não Israel como estado moderno sionista, e sim a ideia de comunidade fomentada por aquele povo hebreu oprimido que fugiu do Egito para fazer o seu trabalho valer como trabalho real, onde todos produzissem e todos fossem detentores dos valores de uso – essa ideia de estrela da bem-aventurança é notada em muitos poemas e canções populares produzidos durante o século 20 e 21, um exemplo é a música “Pela Vida Inteira”, cantada pelo grupo Exaltasamba, que diz: “E as estrelas lá do céu/ Eu vou buscar/ Beijos com sabor de mel/ Eu vou te dar/ E pra nossa união/ Eternizar/ Peço ao pai em oração/ Abençoar”. É importante destacar uma superstição popular, dirigida às crianças brasileiras, que diz que não devem apontar para as estrelas porque cresce verruga no dedo. É uma superstição que foi compartilhada nos bairros periféricos até o final do século 20 e possivelmente ainda perdura no século 21 em lugares que guardaram dessa tradição oral. O fato é que essa era uma estratégia dos novos-cristãos judeus (sefaradis) que vieram de Portugal para o Brasil e tinham que esconder que

¹⁸ Mano a mano. Entrevistador: Mano Brown. Entrevistadas: Mãe Carmen de Oxum e Ebomi Cici de Oxalá. In: Spotify. 09 Jun. de 2022. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=tNe3F93M008> > Acesso em: 20 jul. 2022. Em entrevista ao programa Mano a Mano (Spotify) com a sacerdotisa Ebomi Cici, que além da atuação em terreiro é conhecida por ter trabalhado “com Pierre Verger na catalogação de mais de 11 mil fotografias históricas de matrizes dos cultos afro-brasileiros do Togo, Gana, Nigéria e África do Norte” (TAVARES, 2019, p. 226), a conversa gira em torno dessas relações diaspóricas de conexão entre as etnias negra e judaica: “(...) Ela (a mãe de Mãe Cici) foi criada por uma mãe judia? É isso que eu entendi? (Mano Brown). Não. O pai dela era judeu, mas ele não criou ela, ele registrou ela, e cuidava de dar atenção dela (Vó Cici). Vó Cici tem uns 20% de sangue hebreu aí mais ou menos, será? (Mano Brown). Eu acredito porque Israel tinha doze tribos e a décima segunda tribo eles tem a pele escura (Vó Cici). Que é qual tribo? (Mano Brown). Eu não sei se é Sefaradi ou Squinazi, que tem a pele mais escura (Mãe Cici). Squinazi é branco (Mano Brown). É, é, então é Sefaradi, que a pele, que, os Árabes, pronto tá aí, os Árabes. Então quer dizer, mas isso vem de quem? Da rainha Sheba com Salomão que todo o mundo sabe (Mãe Cici). Hãhan (Mano Brown) (...). Oxalá vem de onde, qual lugar da África? (Mano Brown). Oxalá (ou Obatalá, “literalmente rei do Pano Branco; orixá da Criação; criador do homem; considerado o maior dos orixás” (PRANDI, 2001, p. 567)), a origem dele, dizem, do povo iorubá, é judaico, judeu, da décima segunda tribo (...) (Vó Cici)”.

professavam a sua fé, pois um dos rituais dos judeus é guardar o sábado, e uma forma de identificar o pôr-do-sol da sexta-feira, quando começa o shabat, ao pôr-do-sol do sábado, quando termina, é identificando a primeira e única estrela no céu na passagem do entardecer para a noite, a estrela Dalva. Como as crianças aprendiam esse costume para professarem a fé elas brincavam de apontar para o céu e, por essa atitude, as famílias judaicas eram descobertas. Então uma estratégia de resistência foi criar a superstição. No século 21 essa é uma estratégia que não precisa mais ser usada, dado a laicidade do Estado brasileiro. Muitas das estratégias kafkianas para falar de opressão e resistência, como a linguagem parabólica, fabular, misteriosa, também são resultado de escolhas estéticas ligadas ao tempo que Kafka viveu. Nas músicas dos Racionais MC's, na maioria das vezes, diferentemente da narrativa kafkiana, por escolha estética do modo de narrar e pelas possibilidades democráticas do contexto histórico dos primeiros anos do século 21, considerado em seu desenvolvimento, o Negro Drama batalha com os seus aliados, os da cultura hip-hop, identificando os seus inimigos e lutando na contra-hegemonia, construindo assim o seu próprio castelo, metafórico, mas literal no agenciamento coletivo dos sujeitos para a execução dos sentidos. Se Edi Rock pode cantar que vê a estrela da resistência negra, herdeira da tribo negra judaica, “longe meio ofuscada”, para Kafka “nem mesmo o mais fraco raio de luz mostrava onde o grande castelo estava”(Kafka, 2000, p. 7). Assim, os Racionais MC's narram com a soberania cultural de quem coletivamente consegue articular a resistência e, a partir dela, mesmo que metaforicamente, pode combater abertamente contra os castelos hegemônicos. Tanto que na música “Vida Loka, Pt.2” o sujeito remete ao livro do *Antigo Testamento* na passagem em que Moisés conversava com Deus e por essas conversas tinha confiança no que iria acontecer, escrevendo por exemplo as leis dos dez mandamentos, ditadas por Deus. Sobre essas escrituras e ações executadas pelas doze tribos simbolizadas na estrela de Davi, canta Mano Brown na narrativa da música que foi referida: “O que tiver que ser/ Será meu/ Tá escrito nas estrelas/ Vai reclamar com Deus”. Para o grupo ao longo dos séculos as doze tribos expandiram-se, proliferando-se por sua descendência em várias regiões do mundo, e assim, no Brasil, cada favela é uma tribo, que segue no exílio social, agindo como acredita. Se o exílio periférico é uma estratégia programada para enfraquecer os negros, aliená-los, destruí-los, manter-se firme no propósito do *rap* como união de uma comunidade que protagoniza e toma suas decisões de resistência é uma forma de tornar-se forte e vencer essa estratégia, mesmo que esse combate seja como uma guerra, como canta Mano Brown na narrativa da mesma música, convidando cada negro interessado a integrar a sua tribo-favela, de qual região seja. Na música “Trutas e Quebradas”, também do disco *Nada como um dia após o outro dia*, a

penúltima dele, há um salve às várias favelas, que na linguagem do *rap* é um cumprimento de agradecimento e de quem pode contar com quem acredita na resistência contra a opressão.

Segue uma passagem:

¹⁹Não sei de nada
 Um salve, eu amo quem me ama
 Desprezo o Zé Povinho e amo a minha quebrada
 Obrigado, Deus, por eu poder caminhar de cabeça erguida
 Aí, Jaçanã, Serra Pelada, Jardim Hebrôm, de fé
 Firmeza, Valcinho, e aí, 9 de Julho, é nós
 Wellington, Pulguento, tá valendo
 Calibre do Gueto, Raciocínio das Ruas, Relatos da Invasão
 É a certa caminhada
 Serrano, resistente, firmão
 Ei, Valdizá, sem palavras, hein?
 Jairão, tá no coração, irmãozão
 Garotos da Periferia, sacode a rede
 Que vocês são o amanhã, certo?
 Vila Mazzei, forte abraço, Jó
 Marcelo Menino, Jardim Tremembé te espera
 Cachoeira, ei, Dédo muita fé, hein?
 Voz Ativa, Pasto, Nova Galvão, Resgate Negro
 Jova, Última Chance, Vila Zilda, Piqueri, Richard, Nino, Madá
 Daquele jeito
 Fontales, Lakers, Zé Hamilton, Luís Barba, Vila Sapo, valeu
 Claudinei, Sidnei, Mário Jardim, Peri, Franco da Rocha
 Anderson de Itu, Jackson, esqueleto de Porto Alegre, muita treta
 Cristiano, santista, bairro do Limão
 Dona Dóris e seu Ourides, cuidando da molecada
 Itaquera, Cidade Tiradentes, São Miguel, São Mateus
 Mauá, Santo André
 E aí, Edson? Canão
 Zona sul e aí, zona sul
 Zona oeste, firmão
 Cumbica, Arujá, Cocaia, Natanael, movimento de rua
 Miltão, Costa Norte, Edmílson, Albertão, de Guarulhos
 Sidão, de São Miguel, 509-E
 E todos aqueles que fortalecem o hip-hop
 Aí, firmeza, é nós (PEREIRA, 2002)

Para estabelecer a ligação entre as tribos judaicas e a favela contemporânea os rappers passam pela leitura dos evangelhos, mais especificamente o de Lucas, para retomar o exemplo do bom-ladrão, o que foi perdoado por Jesus por reconhecer o erro do crime e acreditar em um mundo onde não seria preciso que cometesse roubo, um mundo onde estaria em um reino como um igual, compartilhando de toda a riqueza existente, ao contrário do ladrão que estava

¹⁹ PEREIRA, Pedro Paulo Soares. Intérpretes: Mano Brown, Ice Blue; Edi Rock. *In*: Racionais MC's. Nada como um dia após o outro dia. São Paulo: Cosa Nostra, 2002. Música eletrônica. Disponível em: < <https://www.google.com/search?q=trutas+e+quebradas&oq=trutas+e+quebradas+&aqs=chrome..69i57j0i22i30l2.3815j0j15&sourceid=chrome&ie=UTF-8> > Acesso em: 15 out. 2021.

do outro lado de Jesus, descrente na verdade dessa possibilidade de comunidade social (aqui se nota a crítica aos que acreditam no projeto hegemônico capitalista brancocêntrico como única verdade; esse é o lado prioritário da crítica kafkiana; a ele os Racionais MC's se dirigirão vez por outra, sendo sua crítica prioritária dirigida aos do lado do Dimas, os aliados, que, como humanos, erram, mas por acreditarem na verdade encontram o seu propósito e colaboram para a emancipação social). Nomeado pelo catolicismo, São-Dimas foi um protetor dos pobres e miseráveis, que por isso agonizam e buscam o alívio da verdade quando já parece tarde demais pra qualquer possibilidade de esperança. Para o grupo ele é como os aliados que estão na vida do crime (tráfico de drogas e roubo). Segue trecho da passagem:

²⁰Crente é mil graus
 O que o guerreiro diz
 O promotor é só um homem
 Deus é o juiz
 Enquanto Zé Povinho
 Apedrejava a cruz
 E o canalha, fardado
 Cuspiu em Jesus
 Oh, aos 45 do segundo arrependido
 Salvo e perdoado
 É Dimas o bandido
 É loko o bagulho
 Arre pia na hora
 Oh, Dimas, primeira vida loka da história
 Eu digo: "Glória, glória"
 Sei que Deus 'tá aqui
 E só quem é
 Só quem é vai sentir
 E meus guerreiro de fé
 Quero ouvir, quero ouvir
 E meu guerreiro de fé
 Quero ouvir, irmão
 Programado pra morrer nós é
 Certo é certo é crer no que der, firmeza?
 Não é questão de luxo
 Não é questão de cor
 É questão que fartura
 Alegria o sofredor

²⁰ PEREIRA, Pedro Paulo Soares. Intérpretes: Mano Brown. *In: Racionais MC's. Nada como um dia após o outro dia*. São Paulo: Cosa Nostra, 2002. Música eletrônica. Disponível em: < https://www.google.com/search?q=crente+%C3%A9+mil+grau+o+que+o+guerreiro+diz+Racionais+mcs&sxsrfe=AOaemvIj7NPkGiV493VAm7VOCCpM17gSDA%3A1639828770680&ei=Is29YcrrKJuy5OUProe3wAM&ved=0ahUKEwjKhPmapu30AhUbGbkGHa7DDTgQ4dUDCA4&uact=5&oq=crente+%C3%A9+mil+grau+o+que+o+guerreiro+diz+Racionais+mcs&gs_lcp=Cgnd3Mtd2l6EAM6BwgjEOoCECc6BwguEOoCECc6BAgjECc6BAguECc6BQgAEJECogUILhCRAjoFCC4QgAQ6CwguEIAEEMcBENEDogUIABCABDoLCC4QgAQQxwEQowI6BQgAEMsBOgUILhDLAToHCAAQChDLAToGCAAQFhAeOggIABAWEAoQHjoFCCEQoAE6BwghEAoQoAE6BAghEBVKBQg8EgEySgQIQRgASgQIRhgAUJEMWPFhYIhmaARwAngAgAHFAYgBsJ6SAQQwLjUzmAEAoAEBsAEKwAEB&scient=gws-wiz > Acesso em: 15 out. 2021.

Não é questão de preza, nêgo
 A ideia é essa
 Miséria traz tristeza e vice-versa (PEREIRA, 2002)

Lucas, dentre os quatro escritores dos evangelhos (Mateus, Marcos, Lucas e João), é o único que relata as diferenças entre o bom e o mau ladrão. Portanto, conduzidos pelo olhar de Lucas, os Racionais MC's captarão, da polifonia que envolve a narrativa, a compressão de que o seu sujeito poético narrador, na voz de Mano Brown, como quem se envolve com as demandas coletivas da comunidade periférica, criticando o sistema e praticando ações revolucionárias, está para Jesus como os dois ladrões pregados na cruz. O narrador aproxima-se então de um deles, o bom ladrão, comparado ao periférico corrompido pela alienação ideológica, que, apesar de usar da artimanha do roubo, entende a verdade social de uma sociedade sem classes, com todos os homens usufruindo dos frutos do trabalho, onde não precisaria fazer uso de tal ação condenada. E o ladrão que, não acreditando nessa verdade, preferia entender que alguns homens são mais espertos ou melhores que os outros, alguns se dão bem e outros se dão mal, zombando assim da verdade que o discurso e a prática revolucionária de Jesus indicavam, pois se ele fosse mesmo esse homem mais esperto ou melhor poderia livrar a si e aos dois da morte, está para o Zé Povinho (os difamadores, os sujeitos que agem contra o trabalhador manifestando de forma alienada os interesses da classe dominante). Dessa maneira, os Racionais atentam para o fato de que, como Lucas, que observou horas de crucificação, é importante nas horas de agruras na sociedade capitalista, ser responsivo-ativo ao máximo para não deixar escapar a verdade revolucionária que libertará os homens da opressão, o que é fundamental para o fomento dessa verdade (como as diferenças entre o bom e o mau ladrão, observadas em determinado momento de horas de crucificação em que esses conversavam com Jesus). Segue a passagem do evangelho de Lucas:

Um dos malfeitores crucificados blasfemava contra ele, dizendo: Não és tu o Cristo? Salva-te a ti mesmo e a nós também. Respondendo-lhe, porém, o outro, repreendeu-o, dizendo: Nem ao menos temes a Deus, estando sob igual sentença? Nós, na verdade, com justiça, porque recebemos o castigo que os nossos atos merecem; mas este nenhum mal fez. E acrescentou: Jesus, lembra-te de mim quando vieres no teu reino. Jesus lhe respondeu: Em verdade te digo que hoje estarás comigo no paraíso (Lucas 23:39-43) (A Bíblia Sagrada, 1993, p.75)

Samuel Beckett (1906-1989), escritor irlandês que, como Kafka, escreveu livros que antecederam o nazismo, mas cujos principais livros são de depois da Segunda Guerra Mundial, em *Esperando Godot* (1952), relata um diálogo (usado como epígrafe da dissertação) entre dois homens, onde um deles, ao trazer o assunto sobre o bom e o mau

ladrão da passagem bíblica, questiona o porquê de apenas um dos evangelistas narrar tal passagem. Vladimir e Estragon, em contexto que andam em meio aos destroços provocados pela Segunda Guerra Mundial, são homens com desesperança quanto a projeto de sociedade e à religião, dado que esses levaram aos horrores da guerra, mas Vladimir tenta buscar nos evangelhos algum entendimento humano, questionando “Todos quatro estavam lá. E só um fala em ladrão salvo. Por que acreditar nele e não nos outros?” (BECKETT, 2017, p. 20). Os Racionais MC’s, como discutido acima, mostram, de acordo com as suas vivências e convicções, um dos porquês. Já o escritor português José Saramago, em *O evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991), vai mais longe na verdade da luta de classes que aqui interessa. Escreve o escritor:

(...) Jesus de seu nome, é o único a quem o futuro concederá a honra da maiúscula inicial, os mais nunca passarão de crucificados menores. É ele, finalmente, este para quem apenas olham José de Arimateia e Maria Madalena, este que faz chorar o sol e a lua, este que ainda agora louvou o Bom Ladrão e desprezou o Mau, por não compreender que não há nenhuma diferença entre um e outro, ou, se diferença há, não é essa, pois o Bem e o Mal não existem em si mesmos, cada um deles é somente a ausência do outro. (SARAMAGO, 2005, p. 11-12)

Na narrativa de Saramago compreende-se que, no contemporâneo, enquanto perspectiva e prática da emancipação humana fruto do desenvolvimento histórico da humanidade, separar os ladrões como um sendo bom e outro sendo mau é cair no erro de dividir os oprimidos, estereotipando-os ideologicamente com a marca da mais-valia ideológica²¹ feita pelo sistema capitalista neoliberal, em sua forma industrial, que produz falsas verdades²² como essas, classificando-as, transformando-as em mercadoria, manipulando segundo os valores do imperialismo estadunidense, que captura os interesses de

²¹ “(...) una plusvalía ideológica: se refiere a la ideología, esto es, una realidad subjetiva, espiritual, cuyo lugar es la mente de los hombres, aunque socialmente pueda considerársela como un hecho objetivo. Esto implica, por lo pronto, que nuestro constructo tiene una estructura analógica, se fundamenta aparentemente en una analogía. En efecto, cuando tuvimos la primera intuición, cuando se nos ocurrió la expresión «plusvalía ideológica», no hicimos otra cosa que establecer una analogía entre cosas que ocurren en el plano material —eso que llama Marx «el taller oculto de la producción»— y cosas que ocurren en el plano espiritual —eso que Marx llama «producción de la conciencia».” (SILVA, 2017, p. 111).

²² “(...) A veces, para romper la monotonía del film detectivesco, aparece algún misterioso chino que inmediatamente es clasificado como «fuerza del mal». ¿Qué hay detrás del clisé? Adorno lo ha expresado con toda precisión en un ensayo de 1954, *Television and the patterns of mass culture*: Cuanto más se cosifican y endurecen los clisés en la actual organización de la industria cultural, tanto menos es probable que las personas cambien sus ideas preconcebidas (es decir, su ideología, L. S.) con el progreso de su experiencia. Más opaca y compleja se vuelve la vida moderna y más se siente tentada la gente a aferrarse desesperadamente a clisés que parecen poner algún orden en lo que de otro modo resulta incomprensible. De este modo, los seres humanos no sólo pierden su auténtica capacidad de comprensión de la realidad, sino que también, en última instancia, su misma capacidad para experimentar la vida puede embotarse mediante el uso constante de anteojos azules y rosados.” (SILVA, 2017, p. 133).

quem defende o bom e de quem condena o mau, não resolvendo os problemas práticos do trabalho, do trabalhador, dos frutos dos mesmos, e da emancipação de classe. Por isso, “a ausência de um no outro”, é justamente a fratura de alienação do desenvolvimento histórico humano realizado pela classe trabalhadora, que já produziu ações, produtos, entendimentos, onde o trabalhador, enquanto único e mutável, tem os seus momentos de esperteza (sagacidade, habilidade), de ser melhor (ocupar um posto onde cada trabalhador, em seu trabalho, tido como único, é o melhor naquele contexto e naquela situação prática). Essa é a parcela de colaboração do mau ladrão, com suas ações e expectativas. Assim como foi discutida a parcela de colaboração do bom ladrão (admitir os erros, trabalhar pensando progressivamente em superar fases, emancipar-se junto ao companheiro). Ambas as parcelas, se pensadas em prol do trabalho, caso os ladrões deixem de roubar e valorizem as habilidades as quais são inclinados em prol da colaboração para o usufruto socializado do trabalho, com produções que condizem com as necessidades humanas em seu desenvolvimento e em sua emancipação das opressões, formam o trabalhador real, sujeito histórico, de ações revolucionárias. O escritor português, assim, com o uso do verbo desprezar (“desprezou o mau”), isto é, não prezar por suas atitudes, não tê-las em conta, retoma o fato de na própria passagem do evangelho de Lucas em nenhum momento Jesus ter dito que o mau ladrão era caso perdido, que ele não tinha valor, ao contrário, é justamente por ele não compreender o seu valor e a sua realidade oprimida, duvidando da verdade emancipatória enquanto entendimento, consciência, legado, que nem sempre será realizada na prática imediata, existindo a possibilidade no devir, que Jesus não se dirige a ele quanto a ser um companheiro que se inclina aos seus interesses, quanto a alguém que preza, de modo que, esse homem também pode ir para o mesmo lugar que Jesus e o companheiro, ele apenas não acredita na possibilidade de paraíso como os dois últimos. Lembrando que a ideia de inferno não é uma realidade da religião judaica, a qual Jesus professava, somente o é a de Céu (paraíso) que, segundo a crença, é para onde todos os humanos irão.

Uma forma de se pensar a ligação integradora entre as tribos judaicas, que em seu desenvolvimento histórico contribuem para as compreensões emancipatórias dos evangelistas e, bem mais à frente, dos Racionais MC's, formando um único mutável com o que vem de antes de Cristo e a resistência negra no Brasil miscigenado e composto dentre outros pelo advento de africanos e de europeus judeus novos cristãos, dois blocos étnicos selecionados para o que importa aqui, é usando o conceito de desterritorialização cunhado por Deleuze e Guattari, quando falam:

Mas como poderemos ainda identificar e nomear as coisas, se elas perderam os estratos que as qualificavam e passaram para uma desterritorialização absoluta? Os olhos são buracos negros, mas o que são buracos negros e olhos fora de seus estratos e suas territorialidades? Precisamente, não podemos nos contentar com um dualismo ou com uma oposição sumária entre os estratos e o plano de consistência desestratificado. É que os próprios estratos são animados e definidos por velocidades de desterritorialização relativa; mais que isso, a desterritorialização absoluta aí está desde o começo, e os estratos são recaídas, espessamentos num plano de consistência por toda parte presente, por toda parte primeiro, sempre imanente. Além disso, o plano de consistência é ocupado, traçado pela Máquina abstrata; ora, esta existe simultaneamente desenvolvida no plano desestratificado que traça, mas envolvida em cada estrato cuja unidade de composição define e mesmo erigida pela metade em certos estratos cuja forma de apreensão ela também define. O que foge ou dança no plano de consistência carrega, pois, uma aura do seu estrato, uma ondulação, uma lembrança ou uma tensão. O plano de consistência conserva apenas os estratos suficientes para deles extrair variáveis que nele se exercem como suas próprias funções. (DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix, vol. 1, 1995, p. 86-87)

Assim, se a estratificação hierárquica da sociedade hegemônica egípcia foi desestratificada pelas doze tribos sob o viés étnico judaico, a estratificação da sociedade de classes é desestratificada pelos negros periféricos que, se entendem a sua condição como classe oprimida, entendem que é uma condição a ser superada na luta contra a hegemonia da classe dominante. Com isso a desterritorialização, com seus platôs diaspóricos, forma e conecta etnias, onde, por exemplo, Oxalá, o deus da criação para a etnia africana iorubá, considerado por esta como judeu, atenderá a demanda dos coletivos que se estabeleceram em novas terras e criaram novos modos de vida, com entendimentos que deem conta de incluir as diferenças nos novos platôs, estabelecidos no Brasil, onde o plano de consistência através do encontro das alteridades negras e judaicas, dentre outras, exercerá a sua constância ontológica no que há de necessário para o desenvolvimento humano ali presente. Essa forma de ação diaspórica estará também na produção cultural, pois os artistas que assumem essa perspectiva vão manipular as artes enquanto construtos-estético-sociais, isto é, formas de entender os sistemas de linguagens como fluxos dentre os quais dois ou mais construtos são acionados por atenderem as necessidades sociais da resistência territorial de acordo com os domínios e práticas das linguagens que esses coletivos mais recorrem e praticam. Por exemplo, há na arte do grupo Racionais MC's uma aproximação explícita com a cultura cinematográfica, o que é evidenciado em intertextos, como nos trechos de "Negro Drama", "Forrest Gump é mato/ Eu prefiro contar uma história real/ Vou contar a minha/ Daria um filme/ Uma negra e uma criança nos braços/ Solitária na floresta de concreto e aço". Percebe-se o dissenso com a proposta ideológica da indústria do cinema hollywoodiano, desde a frase nominal do título, onde ser negro importa mais que o drama, isto é, já de início se elimina qualquer dúvida

quanto a abrir mão da raça para se produzir um Drama, gênero de filme que narra as dificuldades e os desafios, vencidos ou não pela personagem protagonista. Entende-se assim a necessidade desse coletivo da periferia de São Paulo, que consome e manipula as linguagens musicais (rádio, CD), poéticas (na escola, em rodas de rimas, de cantorias etc.) e cinematográficas (TV, fitas de vídeo), de articular essas no que são relevantes para o quadro social que incita a comunidade à arte do drama, isto é, a necessidade de narrar como a comunidade enfrenta os desafios diários de sobrevivência que dificultam a sua vida. Para os sujeitos artísticos dessa coletividade a própria desestratificação dos sistemas de linguagem é uma forma encontrada de superar as promessas hegemônicas não levadas às etnias e à classe oprimidas, como por exemplo, os recursos para se fazer um filme. Por isso em “Negro Drama” o sujeito poético não mira a concepção de um sistema de linguagem ideal como o Cinema, sistema tido como uma terra prometida, mas fará Cinema enquanto terra da sobrevivência. Segue trecho da letra de “Negro Drama”:

²³Que Deus me guarde, pois eu sei que ele não é neutro
Vigia os rico, mas ama os que vem do gueto
Eu visto preto por dentro e por fora
Guerreiro, poeta, entre o tempo e a memória

Ora, nessa história vejo dólar e vários quilates
Falo pro mano que não morra e também não mate
O tic-tac não espera, veja o ponteiro
Essa estrada é venenosa e cheia de moiteiro

Pesadelo, hum, é um elogio
Pra quem vive na guerra, a paz nunca existiu
No clima quente, a minha gente sua frio
Vi um pretinho, seu caderno era um fuzil, fuzil

Nego drama

Crime, futebol, música, carai
Eu também não consegui fugir disso aí
Eu sou mais um
Forrest Gump é mato
Eu prefiro contar uma história real
Vou contar a minha

Daria um filme
Uma negra e uma criança nos braços
Solitária na floresta de concreto e aço

²³ ALVES, Edivaldo Pereira; PEREIRA, Pedro Paulo Soares. Intérpretes: KL Jay; Mano Brown. *In*: Racionais MC's. *Sobrevivendo no inferno*. São Paulo: Cosa Nostra, 2002. Música eletrônica. Acesso em: 14 out. 2021. < <https://www.google.com/search?q=negro+drama&oq=Negro+&aqs=chrome.0.69i59j69i57j46i10j0i512i2j46i512j0i512j0i10j46i10j0i512.1574j0j15&sourceid=chrome&ie=UTF-8> > Acesso em: 14 out. 2021.

Veja, olha outra vez o rosto na multidão
A multidão é um monstro sem rosto e coração

Hei, São Paulo, terra de arranha-céu
A garoa rasga a carne, é a Torre de Babel
Família brasileira, dois contra o mundo
Mãe solteira de um promissor vagabundo

Luz, câmera e ação, gravando a cena vai
Um bastardo, mais um filho pardo sem pai
Hei, senhor de engenho, eu sei bem quem você é
Sozinho você num guenta, sozinho você num entra a pé

Cê disse que era bom e as favela ouviu
Lá também tem uísque, Red Bull, tênis Nike e fuzil
Admito, seu carro é bonito, é, e eu não sei fazer
Internet, videocassete, os carro loco

Atrasado, eu tô um pouco sim, tô, eu acho
Só que tem que
Seu jogo é sujo e eu não me encaixo (ALVES; PEREIRA, 2002)

Desse modo, em “Negro Drama”, ser negro já se constitui uma situação dramática, que se fará como forma e conteúdo, para que, ao ver-se no espelho, entenda-se melhor e trace perspectivas de ação. Para esse, *Forrest Gump* (1994), personagem do filme homônimo hollywoodiano dirigido por Robert Zemeckis, muito popular nos anos 90, é mato, ou seja, como ele é de região interiorana, e branco de classe média, sua realidade está muito distante da vida na cidade, como é a do Negro Drama, vivendo um drama onde o impacto da indústria cultural e da alienação do capitalismo sobre a sua vida e a de sua família é menor que a desse último. Forrest Gump é a história de um homem de meia-idade que senta em um banco de praça e conta, para quem chega e senta ao seu lado, sua história de superação, desde a infância até a vida adulta. Na infância ele tinha um problema na coluna vertebral que também afetava as suas pernas, para endireitar a coluna e conseqüentemente as pernas ele devia usar um aparelho de locomoção. Sua mãe, herdeira de uma casa que passou por gerações, alugava nela alguns quartos, e numa dessas, segundo Forrest, recebeu o Elvis Presley, quem ele reconheceu na TV. Uma de suas histórias é a de que Elvis ao vê-lo dançando ao som do ritmo de seu violão teria o imitado. Os gestos das pernas seriam similares ao do garoto, que os criou condicionado pelo aparelho de locomoção. Diferentemente dessa história, a do Negro Drama tirará o telespectador do mundo ilusório de um capitalismo em que os produtos chegam às pessoas sem violência e as ajudam a superar as agruras da vida em gesto gratuito (como os equipamentos de locomoção motora, que, de ímpeto, ajudam Forrest a sentir os movimentos das pernas e correr como um atleta, os dispensando no curso mesmo da corrida, na famosa

cena em que muda a história do protagonista, que então vai se aventurar em plena forma física, de acordo com o modelo burguês de homem branco padrão, a exemplo de como Ulisses, da Odisseia, é interpretado por Theodor Adorno e Max Horkheimer na DE). A cena é de um contexto de bullying, onde alguns garotos tacam pedras e perseguem Forrest, o humilhando por sua condição física. Gump corre e suas pernas arrebentam o aparelho de locomoção. Durante a corrida num instante suas pernas e sua coluna se endireitam e ele corre como um atleta. Desde então sua história se confunde com a de Ulisses sob a visão dos ensaístas citados acima. Como no seguinte trecho:

Os episódios celebrando a pura força física do aventureiro, o pugilato patrocinado pelos pretendentes com o mendigo Iros e o retesamento do arco, são de natureza desportiva. A autoconservação e a força física separaram-se: as habilidades atléticas de Ulisses são as do gentleman, que, livre dos cuidados práticos, pode treinar de uma maneira ao mesmo tempo senhoril e controlada (ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max, 1985, p. 28-29)

Na estrofe dezenove a frase “Negro Drama” aparece em verso solitário, demarcando uma nova sequência de filmagem. Há a descrição de um cenário de favela, onde aparece o intertexto com a figura do Forrest Gump, e em seguida, numa passagem performática em que o tom da voz revela fúria, o sujeito reivindica a exibição desse tipo de protagonismo na indústria cultural do cinema, quando diz “Daria um filme”, assumindo uma construção de linguagem em que sua observação, seu olhar, ocupa o lugar da câmera, como quem diz que se lhe negam a câmara, não importa, pois, de tanto filme visto, mesmo no estilo Forrest Gump, apreendeu a estrutura dessa linguagem, e, se lhe negam o espaço da indústria cultural do cinema, ele faz cinema usando o espaço de resistência da cultura hip-hop, construindo o protagonismo do negro negando aquele espaço e aquela linguagem em sua forma hegemônica, ou seja, por meio de uma dialética negativa.

O que está em jogo na atuação do sujeito negro que vive o seu drama, juntamente com o racismo, é a alienação do trabalho, onde o trabalho do povo, o trabalhador, não tem a devolutiva à altura da força e desempenho aplicados por ele. Aqui, a afirmação da soberania nacional do Brasil enquanto território construído pelo povo é direcionada pelo narrador enquanto economia em linha de fuga contra-hegemônica. A questão é sustentá-la fortalecendo-se com outras soberanias em linha de fuga (boliviana, venezuelana, equatoriana, coreanas, chinesa, indiana, sul africana, russa etc.). O que o esquema de edição imperialista ianque, nos moldes de filiais brasileiras com agenciadores no petróleo, na indústria da soja, no sistema financeiro, quer impedir a qualquer custo. A personagem Negro Drama exerce a sua

resistência à força opressora de Forrest Gump enquanto um produto do “estúdio-produtivo cultural ianque”²⁴, que nas palavras do pesquisador Luís Eustáquio Soares corresponde a:

O crítico literário, antropólogo e romancista inglês, Raymond Williams foi o primeiro a abordar essa questão com a objetividade científica que ela merece. Em livros como *Cultura e sociedade*, *Marxismo e literatura*, *Cultura, Televisão* defendeu uma visão integral e materialista da dimensão cultural. Os Estados Unidos se tornaram a potência dominante a partir da segunda metade do passado século, porque transformaram a cultura em um modo de produção próprio, criador de estilos de vida; dominando a indústria cultural, para usar uma expressão de Adorno e Horkheimer. O que se produz, como meios de produção, desse modo, é a organização de uma superestrutura cultural que edita sem cessar toda a história da humanidade. Trata-se de uma nova forma de colonialismo: o colonialismo de estúdio, a partir do qual tudo tende a virar estúdio, inclusive a esfera econômica. Dois autores brasileiros, nesse aspecto, são de fundamental importância, a saber: o escritor José Agrippino de Paula e o historiador Nelson Werneck Sodré.

A materialidade como constituição do mundo é um fato, no entanto, o que há de imaterial passa a exercer nela um desafio de compreensão, pois é só pensando o que há de cultural, de ideológico, como constituição do entendimento material que dá para conceber a expressão da materialidade em cada contexto.

A otimização da vida, se é ótima, só o é para uma parcela da humanidade, pois o próprio fato de se tirar o melhor de algo (máquina, natureza, humano, objeto) já implica que a maior parte desse algo (do que não se tirou o melhor) não presta, pois há um desgaste ou um excesso no uso, no trabalhar, de modo que o ótimo é só mais uma das faces da vida, que, se vista em toda a sua dimensão, observa-se que estavam escondidos os prejuízos do não cessar (o ex-cesso que ficou de fora, como uma periferia que se fere pela pressão sobre o limite das margens da esfera).

A periferia brasileira, feita da geografia, do solo e sua disposição no espaço, cuja pujança é moldada e molda a ação do homem, recebe do céu as suas possibilidades, que pela altura se tem maior dimensão da esfera ovalada do mundo, onde todo lugar é centro se se é parte dele. Dessa maneira “Vista assim do alto/ Mais parece um céu no chão”, como nos versos de Paulinho da Viola, que trata do morro de Mangueira, comunidade da periferia carioca. Estabelece-se nesse cenário a simplicidade que faz com que soem os valores de uso

²⁴ Encontro póstumo de dois intelectuais brasileiros. Do além-túmulo, Machado de Assis e o professor Moniz Bandeira olham o caos do mundo. Mordazes, vão de Hamlet a pandemia, dos imperialismos ao “ovo frito cósmico”. Da eternidade, concordam: “é preciso sempre lembrar que somos mortais”. Disponível em: < <https://outraspalavras.net/poeticas/encontro-postumo-de-dois-intelectuais-brasileiros/> > Acesso em: 27 nov. 2021.

dos materiais produzidos pelo trabalho e os das materializações da natureza, numa expressão artística de comunhão.

Assim, nas comunidades periféricas há uma concepção de arte que escapa a literariedade, entendendo o fazer artístico como uma forma de percepção, de olhar, mais ligado à atenção na relação com as coisas que propriamente fórmulas que traduzam essa percepção. “E a beleza do lugar/ Pra se entender/ Tem que se achar/ Que a vida não é só isso que se vê/ É um pouco mais”, diz ainda Paulinho da Viola.

Essa percepção passa pela vivência da metamorfose, ou da troca de roupa, (VIVEIROS DE CASTRO, 1996, p. 118), construída pela ancestralidade africana, como nos ritos em que os orixás e outras entidades se manifestam por meio de algum membro da cerimônia. O Luiz Antonio Simas, historiador, compositor, babalaô, na palestra intitulada *Encontro entre Walter Benjamin e o Caboclo da Pedra Preta: o espaço escolar a contrapelo*²⁵, realizada na FGV, destaca a importância de lidar com a gramática dos tambores na educação escolar. Diz ele que determinada frase rítmica do tambor, a base rítmica do batidão do funk carioca, é o toque de Xangô, o deus da justiça para as religiões de matrizes africanas como a umbanda e o candomblé. Lembra-nos Simas que ao emitir aquela frase, aquele toque, se está entrando na história de Xangô, evocando o seu poder, a sua vivência. Baterias de escola de samba, como a da Acadêmicos do Salgueiro, já utilizavam, antes do funk carioca, esse mesmo recurso. E antes do último também o rap valeu-se do artifício. Como em *A metamorfose (1915)*, de Kafka, que parte de um recrudescimento do corpo (lembrando Gregor Samsa), a rítmica do tambor também parte, quando se coloca no limite, contraindo-se para expandir-se sobre o social, mas, aqui, a resistência ancestral não permite que a alienação vigore, pois sua força de sensibilidade está ligada à experiência narrativa dos orixás, conservando assim a experiência negra em seu desenvolvimento histórico e social.

Mas, se essa vivência da metamorfose fica estabelecida pela mitologização do carnaval, a “face virtual” ou “altamente espetacular” (ESPOSITO, 2016, p. 82) desumaniza a experiência do contexto com a força destrutiva ocidental de dominância dos produtos do capitalismo (como é feito no carnaval com o recurso das fantasias, os recursos tecnológicos, mobilizados pelas propagandas e o interesse de enriquecimento das empresas – bancos, canais

²⁵ Encontro entre Walter Benjamin e o Caboclo da Pedra Preta: o espaço escolar a contrapelo. Entrevistadoras: Daniele Amado e Carolina Alves. Entrevistado: Luiz Antonio Simas. In: Youtube. FGV, 24 mai. 2017. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=V51RcTgd14Y> > Acesso em: 20 jul. 2022.

de TV, marcas de carros etc.), sem que a metáfora da fantasia e as alegorias dos carros tenham força para fazer valer a literalidade da transformação real e material das comunidades periféricas, que, por esse lado, quando acaba a festa, lhes resta somente, como coletividade classista dos trabalhadores que fizeram o carnaval, a alienação do trabalho (com fantasias e alegorias destruídas, sucateadas – ao contrário das empresas de carro, que aumentam as suas riquezas; ao contrário dos canais de TV, que continuam enriquecendo com as fantasias ficcionais criadas nos estúdios).

Portanto, só a desmitologização (PENNA, 2018, p. 34), com a força dialética que passa por Marx, permite que se pense em formas de resistir à alienação da mercadoria através da poesia dos valores de uso das coisas comuns usadas pela comunidade (morro, mangueira, violão, etc.), que, pela prática artística coletiva, faz com que, parafraseando os pensadores Marx e Engels do *Manifesto Comunista (1848)*, a percepção volte-se para o fato de que o que o trabalhador produz a ele pertence, como o samba, a escola de samba, o desfile, as fantasias, os carros alegóricos, que dessa maneira passam a metaforizar o usufruto da totalidade do trabalho real, que se estenderia para além do carnaval se a classe trabalhadora fosse dona dos meios de produção.

Assim, praticando a desmitologização, a arte do *rap* desenvolve-se como um espaço onde se coloca em ação a constante tensão, onde se tem que criticar, agir, resistir, conceber-se como coletivo, debater. Observa-se que na melodia, majoritariamente, não há espaço para o portamento, que remete a um estado de sonolência, de conforto, sendo uma música para pensar e sentir o desconforto social. É um tipo de música que está alinhada com o que se pensou após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) nos países europeus. Como observa Daniel Leech-Wilkinson em tradução de Fausto Borém:

(...) dadas as associações do portamento com a sensação de segurança e ingenuidade, uma possibilidade a ser considerada é que esta mudança bastante radical no estilo de performance e recepção envolveu uma nova seriedade na maneira de fazer e escutar música, uma consciência de que música tinha que se tornar algo mais do que conforto, algo que, para se justificar, teria que nos envolver de uma maneira que não fosse tão emocionalmente acrílica e, menos ainda, sentimental. A segurança, o contentamento e a certeza moral que a música tinha evocado em suas plateias burguesas nos anos anteriores às Guerras Mundiais, especialmente nas platéias austro-alemãs, assumiram o significado do ridículo, da complacência e, mesmo, da hipocrisia, em função do que os amantes da música fora deste círculo fizeram e sentiram. (Leech-Wilkinson, 2007, p. 15)

Sobre o tipo de música que não transparece alegria e, como já destacado, tem seus momentos de ira, dor, luto, aqui tomada como sonoplastia imanente, já que acompanha toda a narrativa e executa o seu audiovisual por meio da performance (destaco os efeitos de close de: “a garoa rasga a carne” e a personificação em contra-plongê – câmara de baixo pra cima - de “Veja, olha outra vez o rosto na multidão/ A multidão é um monstro sem rosto e coração”), diz Adorno que há quem concebe:

(...) a música apenas como promotora de alegria, independentemente do fato de que a música artística avançada tenha, há anos-luz, se distanciado da expressão de uma alegria que se mostrou realmente inatingível, de modo que o próprio Schubert, qual o herói de sua peça Dreiméiderlhaus, pôde perguntar se havia, em geral, alguma música alegre. Quem assim canta para si, presumem eles, manifesta satisfação; seu gesto seria o da cabeça erguida; o próprio som seria sempre a negação do luto enquanto o que é mudo, // quando, justamente nele, o luto que se esvaía sempre terminava, ao mesmo tempo, por se expressar. (ADORNO, 2011, p. 119)

Os Racionais MC’s, nos termos de Adorno, deixam o luto se esvaír com o objetivo de estancar a sangria dos negros. Quando irá terminar? Não sabemos. Mas sabemos com Sigmund Freud que, na psicanálise, com a expressão do trauma se chega às soluções. Se ao expressar a autonomia artística por si só não se chega às soluções dos problemas sociais, sem expressá-la muito menos se pode adentrá-los de modo ficcional e elaborar pensamentos complexos com o auxílio do jogo da imaginação verossímil, exercitando assim as possibilidades, que se expressam na própria unidade rítmica da sonoridade narrativa, que induz o corpo a se apoiar em uma frequência de balanceio pra cima e pra baixo, não como um gesto positivo de sim com a cabeça, pois pela força que o corpo é induzido o ultrapassa, indicando uma altivez de quem resiste mesmo sendo afetado pelas agruras do racismo, da luta, do luto.

Antes mesmo do surgimento da cultura hip-hop, desenvolvida pela comunidade jamaicana nos Estados Unidos na década de 70, um importante movimento que viria a influir na forma de se fazer *rap* no Brasil foi a criação do Centro Popular de Cultura (CPC), que faria oposição ao projeto despolitizado de se pensar a palavra, considerada em termos desenvolvimentista, propagandístico, alienando-a do trabalho e da vida social objetiva, executado pelo Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB - 1955), órgão do Ministério da Educação (MELO, 2003, p. 31). O CPC então daria primazia a palavra, mesmo que os músicos fossem extremamente técnicos, como Nelson de Lins e Barros e Carlos Lyra, pois seria ela que traria a crítica à realidade social brasileira, ela que traria a contextualização da

favela como lugar de resistência, onde o salário consegue ter alguma valia frente ao custo de vida dos produtos e aluguéis na cidade, onde o pobre tem a sua casa, o seu terreno, a sua comunidade, e enfrenta o desfavelamento higienista e desenvolvimentista alienado mostrando o seu poder de voz, como no samba de Zé Kéti, artista integrante do CPC, que diz: “Podem me prender/Podem me bater/ Podem até deixar-me sem comer/ Que eu não mudo de opinião/ Daqui do morro/ Eu não saio, não”. Era uma música que traria o que o livro *Quarto de Despejo* (1960), de Carolina Maria de Jesus, publicado um ano antes da criação do CPC, teria coragem de dizer sobre a política, como no trecho “Eu quando estou com fome quero matar o Janio, quero enforçar o Adhemar e queimar o Jucelino. As dificuldades corta o afeto do povo pelos políticos.” (JESUS, 2014, p. 27).

O tipo de música desenvolvido então pelo CPC era de tom entristecido, um tom que traria o sentimento da miséria e agrura financeira do período, principalmente para os mais pobres, e para aqueles jovens de classe média ligados à Universidade traria o sentimento de revolta com o que se passava no país. Em São Paulo a vida cultural politizada era mais organizada, e com isso Calos Lyra e Geraldo Vandré, assim como Edu Lobo e outros músicos do CPC, iriam para São Paulo, os primeiros se juntariam a Augusto Boal, e o segundo a Gianfrancesco Guarnieri, ambos teatrólogos (MELO, 2003, p. 81). O primeiro diretor se uniria depois a Zé Kéti, levado para o movimento cultural por Carlos Lyra, e Nara Leão, para produzir o Show Opinião (1964), de onde saiu a música citada no parágrafo acima. Em São Paulo, cidade onde o desenvolvimentismo alienante foi mais intenso, por sua extensão, por seu grande número populacional e pela riqueza de sua burguesia, a vitalidade estética pensada politicamente como crítica aos problemas sociais, à miséria, às agruras do povo, veio a calhar, refletindo nas músicas o tom entristecido, sério, de revolta, o que daria substrato para que o poeta e compositor Vinicius de Moraes declarasse que São Paulo é o túmulo do samba (“Jardim Rosana, Três Estrela e Imbé,/ Santa Tereza, Valo Velho e Dom José/ Parque, Chácara, Lídia, Vaz, Fundão/ Muita treta pra Vinícius de Moraes”, dizem os Racionais MC’s na faixa “Da ponte pra cá”, do disco *Nada como um dia após o outro dia*, de alguma forma atentando para essa famosa declaração do poetinha, poeta que teve destaque musical por meio da bossa nova, gênero musical da classe média dos anos 50, que por isso não daria conta de poetizar o clima complexo de violência nas ruas como é feito no *rap*). Sobre esse sentimento estético conta Carolina Maria de Jesus, moradora da favela do Canindé, localizada na cidade de São Paulo, retratando um cenário contemporâneo ao período citado:

Antigamente, isto é de 1950 até 1956, os favelados cantavam. Faziam batucadas. 1957, 1958, a vida foi ficando causticante. Já não sobra dinheiro para eles comprar pinga. As batucadas foram cortando-se até extinguir-se. Outro dia eu encontrei um soldado. Perguntou-me: —Você ainda mora na favela?

—Porque?

—Porque vocês deixaram a Radio Patrulha em paz.

—É o dinheiro que não sobra para a aguardente. (JESUS, 2014, p. 31)

É também em São Paulo, nos anos 90, que o *rap* encontrará uma organização em prol do engajamento crítico em mobilizar a ação social para suprir as necessidades da negritude favelada. Nele o tom triste, sério, inconformado, ensimesmado, revoltoso, também vai contextualizar o clima espacial e performático de quem canta de modo que, mais que um túmulo do samba, os rappers falarão de *Holocausto Urbano*, nome do disco dos Racionais MC's, de 1990.

Assim como o CPC, o *rap* se daria em termos de movimento, o Hip-Hop, que também se produz culturalmente com os elementos grafite (artes plásticas) e break (dança). E o próprio *rap*, sigla que significa ritmo e poesia, comendo-se dos elementos dj (música) e o mestre de cerimônia (cantor), traz o discurso politizado crítico nas letras do poeta, chamado de rapper. Sendo um movimento originário da comunidade jamaicana que migrou para os Estados Unidos o *rap* traz em si a ancestralidade africana, sendo o MC um tipo de contador de história, que forma iniciados para compor uma cultura em prol do coletivo de uma força vital unitária de resistência que ambienta as vivências e demandas dos grupos étnicos presentes na negritude das periferias brasileiras. Os Racionais MC's, então, fazem parte do *rap* paulista, concebendo em sua performance a sobrevivência e a resistência ao que intitulam de holocausto urbano.

Há na narrativa poética desse grupo, como é possível notar em “Negro Drama”, uma qualidade ensaística, de quem discute, de quem se vale de conceitos (drama, negritude, colonialismo), de esquemas (Forrest Gump, documentário, indústria cultural), os criticando e formando outros esquemas sintetizados em situações cotidianas, valorizando o transitório da vida em prol da permanência de um entendimento, de uma resistência, como é pensado por Theodor Adorno. Na faixa do mesmo álbum, intitulada “Jesus Chorou”, por exemplo, diz o sujeito poético “Periferia: Corpos vazios e sem ética,/ Lotam os pagode rumo à cadeia

elétrica/ Eu sei, você sabe o que é frustração,/ Máquina de fazer vilão”. A defesa de uma resistência periférica não se dá sem a crítica à alienação que leva os sujeitos a fazerem uso de produtos da indústria cultural (pagode) como se fossem máquinas de tortura (cadeira elétrica). Esse é o mesmo Negro Drama que ao mostrar a alienação contida no filme *Forrest Gump*, que enaltece o modelo burguês de cidadão estadunidense fazendo com que o uso metafórico de uma ferramenta de locomoção ao não mais dificultar a vida do burguês, que a dispensa, pode dificultar a vida de quem não teve a mesma sorte, como o Bubba²⁶, o tenente Dan - que, aliás, perdeu literalmente as pernas por uma explosão, sendo curioso que ganha depois algo que a substitui (o barco como a metade de baixo que lhe possibilita a locomoção – como um centauro), quando passa a trabalhar como imediato de Gump. Dan, por ser branco, dessa maneira, também se iguala a Ulisses, navegante modelar da cultura ocidental. O Bubba, ao contrário desse, é um dentre outros personagens negros que foram ao Vietnã guerrear (1955 a 1975), expandindo, num *continuum*, a opressão de seu corpo (oprimido no país onde é cidadão, oprimido por esse país em uma guerra contra outros oprimidos). Mas o Negro Drama, não aceitando o destino de opressão, faz uso de uma ferramenta de locomoção hegemônica, a fílmica, isto é, a câmara, transformando-a em olhar poético de negatividade, lhe tirando da função hegemônica, agindo assim na resistência contra-hegemônica.

Ele, então, faz o seu manejo de locomoção subjetiva através da ferramenta do *rap* com uma narrativa para além dos gêneros literários narrativo e lírico, pois realizado por uma arte em que as palavras e frases são pensadas, enchidas, energizadas, por construtos estético-sociais²⁷ (história - “Desde o início, por ouro e prata/ Olha quem morre, então/ Veja você quem mata” - , cinema - “Luz, câmera e ação, gravando a cena vai” - , futebol – “são poucos que entram em campo pra vencer” - , música – “pagode”, “Tupac” - , construção familiar -

²⁶ O Bubba é um caso à parte. A personagem, provinda de uma descendência de trabalhadores e trabalhadoras que de alguma forma manejavam a matéria prima do camarão, planejou toda uma estrutura de pesca, preparo e venda da iguaria, planejamento que repetia às tantas como sintoma de traumas da alienação do trabalho, mal remunerado e servindo a um contexto de opressão (servidão do negro ao branco - marca do racismo em muitas das sociedades capitalistas). Gump, seu amigo e parceiro no futuro empreendimento, utiliza-se de todo o relato de experiência de Bubba para empreender o negócio sozinho, já que o amigo morre durante a guerra. O sucesso de Gump como grande capitalista nessa empreitada do camarão é um sintoma do microfascismo (DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix, vol. 1, 1995, p. 17) que desde a fase inicial do filme estava contido na linha de fuga que mostrava que o nome da personagem é homônimo do líder da Ku Klux Klan (1865), organização racista que perseguia e matava pessoas negras nos Estados Unidos. Mesmo que Gump, contrariando o Ulisses da *Odisseia* de Homero, não tenha tapado os ouvidos ao canto libertário dos negros, tomados aqui no lugar do canto das sereias, esse desenrolar das ações é um ludíbrio da indústria cultural a essa demanda, que é preterida pelo modelo cultural imperialista (de ideologia capitalista, branca e heterossexual, - destaque para o fato de Forrest dar o nome da sua amada Jenny a embarcação que ele comanda, isto é, uma homenagem que objetifica a mulher, outro sintoma sutil da linha de fuga do microfascismo).

²⁷ Uso aqui o conceito de construto estético-social me remetendo ao ensaio *Desartificação da arte e construtos estéticos sociais* (UFMG, 2012), de Rodrigo Duarte.

“Uma negra e uma criança nos braços”, “Um bastardo, mais um filho pardo sem pai”) realizados e exercitados fortemente pela coletividade de uma comunidade periférica, que constitui assim o seu platô diaspórico. O Negro Drama se comporta como Zumbi dos Palmares, líder do Quilombo dos Palmares²⁸, referência de resistência e consciência negra, articulando o quesito histórico dentro da gama de construtos estético-sociais escolhidos, colocando-os assim em articulação com demandas e vivências coletivas nas comunidades majoritariamente negras. Esse modo de agir é sugerido por Adorno e Horkheimer, que dizem:

(...) É preciso “levar o esclarecimento ao povo, para que os padres se tornem todos padres cheios de má consciência – é preciso fazer a mesma coisa com o Estado. Eis a tarefa do esclarecimento: tornar, para os príncipes e estadistas, todo seu procedimento uma mentira deliberada...”. Por outro lado, o esclarecimento sempre foi um meio dos “grandes virtuosos na arte de governar (Confúcio na China, o Imperium Romanum, Napoleão, o papado na época em que se voltara para o poder e não apenas para o mundo)... A maneira pela qual as massas se enganam acerca desse ponto, por exemplo em toda democracia, é extremamente valiosa: o apequenamento e a governabilidade dos homens são buscados como ‘progresso!’” (ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max, 1985, p. 46)

Dessa maneira, o fazer artístico que parte de construtos estético-sociais que escapam à hegemonia do capital imperialista estadunidense preenche com empirismo crítico os buracos deixados pela alienação do capital. Por isso, resistir como Negro Drama é uma forma de ocupar, por exemplo, o espaço vago da morte do Bubba no filme *Forrest Gump* e tudo o que envolve a sua história, que se desenrola sobre os trilhos da civilização burguesa que permitem o triunfo de Forrest, com toda a sua bagagem de aventuras (não à toa muitas das vezes ele aparece em cena com uma mala ou com uma caixa), que remete à bagagem de histórias do modelar herói grego Ulisses, por oposição ao fracasso de Bubba, cuja história liga-se a da escravização e as consequências provindas dela, mesmo quando oficialmente deixa de existir. Se a história de Gump desenvolve-se sob o prisma romanesco de triunfo do comércio²⁹ em

²⁸ Localizado na Serra da Barriga, capitania de Pernambuco, que hoje pertence ao estado de Alagoas, o Quilombo dos Palmares foi o maior quilombo do período colonial no Brasil, que resistiu em torno de cem anos à escravização como coletividade liberta que se organizava e compartilhava dos frutos do trabalho.

²⁹Katherine Binhammer - The Novelization of Money: Capitalism and Literary Form. Entrevistadoras: Luciana Molina (UFES) e Junia Zaidan (UFES). Entrevistada: Katherine Binhammer (University of Alberta). In: Youtube. Ciclo Internacional de Palestras Literatura, Estética e Filosofia Social, 10 dez. 2021. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=JFeFtJY3RZk> >

“Smith’s narrative about the triumph of commerce and the origins of money is full of plot holes and blind spots which are now fairly obvious to us: colonial violence, slavery and the racism of so-called civilization, to name only a few”. Trecho do texto de fala da pesquisadora Katherine Binhammer (University of Alberta), que o intitulou de *The Novelization of Money: Capitalism and Literary Form*. O texto foi disponibilizado aos alunos do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, universidade que promoveu a palestra.

esquemas narrativos que possibilitaram que o dinheiro em forma de ficção escondesse o valor real do trabalho e a sua humanização em indústrias, bancos e malas dos capitalistas, a história do Negro Drama é justamente o contrário, ou seja, desenvolve-se a partir dos buracos deixados pelo prisma romanesco, espaços de capoeira onde se formam quilombos, periferias, que se existem como consequência do triunfo comercial, também resistem à lógica da opressão, criando uma ficção realista e humanizada que se faz como forma rente ao corpo da gente, do trabalhador, que compartilha a literalidade metafórica do valor real do trabalho que a luz do prisma capitalista não tocou por não saber que existia, e quando toca já não brilha sem que o trabalhador a ofusque com os seus interesses e os de sua coletividade, como K., o agrimensor, medindo o seu terreno de atuação e agindo sobre ele, mesmo que de forma não legitimada por autoridade legal.

Para expandir a análise do plano de consistência, de Deleuze e Guattari, como o que a humanidade produziu e vem produzindo e por seu sentido revolucionário, necessário às atividades e realizações da classe trabalhadora, não deixa de se desenvolver e se completar em novos contextos, em novos platôs diaspóricos, a partir do encontro de alteridades, com suas bagagens culturais compartilhadas, além de autores já trabalhados será necessário acrescentar as colaborações de alguns pensadores que darão base ao capítulo.

Com Walter Benjamin, de *A tarefa do tradutor*, discorrerei sobre a amplitude de sentidos de um texto literário, que para além de seu tempo e contexto, compartilhando de sua verdade com a realidade de outro povo, encontra em autores de outra língua, de acordo com o lugar de realização dessa língua, diálogos que levam a humanidade de um lugar a se reconhecer na de outro lugar, vendo que sua experiência divide com a de outro povo a realidade da luta de classes em desenvolvimentos históricos que se combinam no que diz respeito à emancipação humana.

Do ensaísta Amadou Hampaté Bâ, em *A tradição viva*, será fundamental o entendimento da cosmovisão africana de que todas as coisas se interligam colaborando para a totalidade da vida, vivência prática em sociedades africanas, que têm como produtores de conhecimento os trabalhadores griô (ou mais velho), artista da contação de história e da música que dá faceta ficcional aos acontecimentos de sua terra, e o tradicionalista, cientista que preserva e impulsiona a ciência histórica como realizada e pensada por sua sociedade.

Esses produzem os seus conhecimentos sem separar o homem de sua comunidade, assim como não se separa o trabalhador do produto que produziu. Entendimento que será importante para tratar do valor social do trabalho em sua totalidade, em uma perspectiva que sirva exclusivamente à humanização, encontrando-se desse modo com o pensamento de Marx em seu repúdio à grande parte do valor do trabalho presente na mais-valia burguesa e a opressão que essa classe social exerce sobre a classe trabalhadora. Mostrarei que Marx, por ser judeu, ou seja, pertencer a uma comunidade que viveu em África, não pode ser separado desse lugar, como pensado pela cosmovisão africana, trabalhada por Bâ, tendo mais relações com ela do que se imagina. Darei exemplos de outras culturas étnicas e produções culturais analisando a historicidade dentro dessa lógica do desenvolvimento histórico da humanidade em que o platô diaspórico das alteridades de um lugar mantém de determinadas maneiras a sua resistência e a sua constância revolucionária.

Capítulo 2. O que está diante da lei e Jorge da Capadócia, um mesmo mutável

As traduções de Kafka no Brasil, seja de ³⁰Modesto Carone, de Deborah Stafussi, de Caio Pereira, dentre outros, são formas de potencializar em outra língua, a portuguesa, as perspectivas contextuais de possibilidade da linguagem, de sensibilidade perante as coisas do mundo que, se foram possíveis de serem expressas na língua alemã pelo referido autor, extrapolam, pelo fato da língua fazer parte da linguagem histórica da humanidade, cujos desencadeamentos estão em constantes transformações. Para isso o movimento sugerido por Walter Benjamin, quando se refere a outras línguas, seria abrigar o alemão, e não alemanizar o português. É importante perceber que esse é um movimento de diálogo anti-opressivo, anti-colonial, pois se somente se falasse a língua do texto que surgiu primeiro, contextualizada em uma região, impondo o que foi dito para outra língua, outra região, o texto não seria libertário, e limitaria o ato literário, impedindo que a verdade do texto seja também verdade para outros sujeitos, outras histórias. Sobre a tradução diz Benjamin:

(...) o grande tema da integração das várias línguas em uma única, verdadeira, é o que acompanha o seu trabalho. Essa língua, porém, em que frases, obras e juízos isolados jamais se entendem, razão pela qual permanecem dependentes de tradução é aquela na qual, entretanto, as línguas coincidem entre si, completas e reconciliadas no seu modo de designar. Contudo, se, de fato, existir uma língua da verdade, na qual estão guardados sem tensão e mesmo silenciosamente os últimos segredos que o pensamento

³⁰ Os textos desses tradutores fazem parte dos que leio para escrever essa dissertação. Estão referenciados na bibliografia.

se esforça por perseguir, então essa língua da verdade é a verdadeira língua. E é precisamente esta, em cujo pressentimento e descrição se encontra a única perfeição pela qual o filósofo pode esperar, que se encontra intensamente oculta nas traduções. (BENJAMIN, 2008, p. 75)

Essa forma de entender a tradução, também é a maneira que muitos artistas concebem a sua linguagem artística. Kafka³¹, por exemplo, via com bons olhos o movimento de afrancesar o alemão de Goethe, surpreendendo-se com um entendimento social de ajuste ao modo de vida francês executado por uma tradução nessa língua do poema idílico intitulado *Hermann und Dorothea*, publicado pela primeira vez em 1783. Segue a passagem:

Por que atraís minha prole [...] para o ardor mortal [*Todesglut*]? Stael traduziu [*Todesglut*] como *air brûlant*. Goethe disse que se referia ao “ardor do carvão”, o que ela, no entanto, achou demasiado *maussade*, de extremo mau gosto. Faltaria aos poetas alemães a sensibilidade refinada para o que é conveniente (KAFKA, 2021, p. 248-249)

Se se nota que Walter Benjamin (1892-1940) e Franz Kafka (1883-1924) fazem parte da diáspora judaica na Alemanha e Áustria-Hungria, respectivamente, e que ambos viveram o final do século 19 e início do século 20, entende-se que eles desterritorializaram a língua, e, portanto, a linguagem do contexto alemão dominante, trazendo a sensibilidade de sua etnia e de como ela vivenciava as tais sociedades. Em *A ideologia Alemã*, de Karl Marx e Friedrich Engels, os autores tratam da força do pensamento liberal como ideologia na sociedade e na filosofia alemã. Percebe-se com eles que o espírito absoluto conceituado por Hegel não surgiu por acaso, sendo antes vivência alemã no final do século 19, período que Kafka e Benjamin já viviam. Na visão de Engels e Marx concebe-se historicamente o seguinte contexto de luta de classes: de um lado os brancos burgueses, arianos de origem (os que se viam soberanos como Klamm, personagem de Kafka em *O castelo*), de outro os trabalhadores comuns, migrantes, de minorias, como a judaica (os que se viam como K., com a marca da calúnia de não serem legítimos alemães, não cultuarem o catolicismo, religião predominante na Alemanha de então,

³¹ Kafka nasce no Império Austro-húngaro, na região da Boêmia, no bairro judeu da cidade de Praga. A língua oficial do império era o alemão, no entanto, nessa região todos falavam tcheco. No seio familiar e no cotidiano da Boêmia o escritor falava o tcheco, mas na escola e na Universidade falava o alemão, pois em ambas, por implicâncias da cultura dominante relacionadas à ascensão social, foi matriculado em instituições alemãs, mesmo existindo as tchecas. O autor, portanto, em seus tenros anos de idade, já lidava com a tradução de como era entendido o mundo no Império Austro-húngaro (modo ocidental de pensar, dominante) em oposição ao entendimento de mundo do lugar onde foi criado (modo judeu de pensar, periférico, oprimido). Os dados biográficos foram colhidos da entrevista da seguinte entrevista:

Programa Literatura Fundamental 22. Entrevistador: Ederson Granetto. Entrevistada: Celeste Henrique M. Ribeiro (USP). In: Youtube. UNIVESP TV/TV Cultura, 10 Abr. 2022. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=XivliTGWH9w> >

e descenderem de uma etnia bárbara peregrina, que vagou por territórios de Oriente Médio, África e Ásia, que, principalmente, numa interpretação fundamentalista racista do livro da Bíblia, são responsabilizados por assassinar Jesus, que, por paradoxo de resistência ao fundamentalismo, também era judeu).

O europeu ao longo dos séculos do cristianismo vem criando interpretações fundamentalistas que justifiquem opressões, racismos. A opressão aos negros como raça em suas etnias é justificada por esse tipo de leitura pela maldição de Cam. Esse, por ter visto o pai Noé nu e contado aos irmãos, teve o filho condenado à servidão. Na interpretação eurocêntrica racista, como Cam e seu filho passaram a habitar a África, estaria o homem negro fadado à escravidão.

É curioso que, na contradição racista, o fato de Jesus Cristo ter sido escondido no continente africano e passar a habitá-lo não faz de tal continente berço da cultura mais elevada (também Belém de Judá, onde Jesus nasceu, era considerada, antes da construção do Canal de Suez, parte da região da África). Jesus, que passou despercebido em meio aos egípcios por ter tonalidade de pele igual, depois de morto teve seu ícone embranquecido pelos europeus para assim ser veículo de propagação da ideologia branca burguesa. Se se considera a mancha original a tal mentira eurocêntrica que, depois de dar interpretação bíblica para o racismo, também mentiu ao esconder que enaltecia um negro como seu salvador, é a ancestralidade africana que fala; se se considera a mancha original o corpo negro de Cristo que através da morte livrou o homem negro da escravidão, quem fala pode ter pele negra, mas usa a mesma máscara branca que fez com que Cristo se tornasse branco, pois esse tipo de argumento é o mesmo que individualiza cada negro que morre diariamente o usando como um dado, uma resultante do progresso capitalista, que aceita que para poucos terem segurança de mais alto nível e os produtos de mais altos níveis, muitos têm de ter a segurança mais miserável e os produtos mais miseráveis. Se a segunda opção é repudiada pela ancestralidade africana, que condena a mentira, a primeira traz a sua integridade étnica, como mostra Hampaté Bâ:

O sangue simboliza aqui a força vital interior, cuja harmonia é perturbada pela mentira. “Aquele que corrompe sua palavra, corrompe a si próprio”, diz o adágio. Quando alguém pensa uma coisa e diz outra, separa-se de si mesmo. Rompe a unidade sagrada, reflexo da unidade cósmica, criando desarmonia dentro e ao redor de si (BÂ, 2010, 174)

É importante atentar para o fato de que até o ano de 1859, quando o engenheiro Ferdinand de Lesseps coordenou a construção do Canal de Suez, o Oriente Médio era

considerado parte do território da África³². Só então houve a separação, não só geográfica, mas também cultural. No entanto, mal sabe o opressor, não se separam, nas culturas africanas, o homem de sua terra. Como coloca Hampaté Bâ:

Uma vez que se liga ao comportamento cotidiano do homem e da comunidade, a “cultura” africana não é, portanto, algo abstrato que possa ser isolado da vida. Ela envolve uma visão particular do mundo, ou melhor dizendo, uma presença particular no mundo – um mundo concebido como um Todo onde todas as coisas se religam e interagem. (Bâ, 2010, p. 169)

Paul Gilroy, em *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*, discorre sobre a importância das fontes judaicas para as políticas pan-africanas da diáspora negra. Ele afirma que “as trocas entre negros e judeus são importantes para o futuro da política cultural do Atlântico Negro” e trata dessa “igualdade e diferenciação étnica” como “um mesmo mutável”(Gilroy, 2001, p. 29).

Trazer a tradução como forma de se chegar à língua da verdade, como se refere Benjamin, é também para mostrar que a linguagem do contexto do qual provém a tradução compõe a realidade histórica de outros objetos literários. Daí vem a comparação que faço entre Franz Kafka e Racionais MC’s, isto é, se uso as traduções brasileiras de Kafka de 1995, 2005, 2008, 2017, 2021, e os Racionais MC’s conceberam sua arte diaspórica nesse período, em poucos anos antes, em poucos anos depois, e os artistas compartilham de temas como alienação, opressão, perseguição, invisibilidade social, exílio periférico, resistência, é porque há entre eles, para além do diálogo, uma perspectiva da verdade de um no outro. Assim, lendo-se os Racionais MC’s pela perspectiva passada de Kafka, ou Kafka pela perspectiva futura dos Racionais MC’s, reconstrói-se parte do desenvolvimento histórico da luta de classes e de resistência à opressão que liga um ao outro.

Elementos da diáspora negra que remetem à tradição oral da ancestralidade bantu, implicando a área correspondente que vai do rio Níger, à esquerda, oeste, ao rio Nilo, à direita, leste, ou seja, a parte sul da África, estão muito presentes na cultura do *rap*. Essa região citada compartilhou de uma mesma experiência quanto ao impacto da colonização europeia e o comércio proveniente dessa, transmitindo ao Brasil tal legado. Assim, o *rap* brasileiro desenvolveu a compreensão da importância dos mais velhos (os griôs, como são

³² “Nos tempos antigos, incluindo o tempo de Jesus, Belém de Judá era considerado parte de África. Até a construção do Canal de Suez, Israel fazia parte da África. Esta visão haveria de perdurar até 1859, quando o engenheiro francês Ferdinand de Lesseps pôs-se a construir o Canal de Suez. A partir daí, foi a África separada não somente geográfica, mas sobretudo histórica, cultural e antropológicamente do que hoje chamamos Oriente Médio. Aquela milenar extensão da África passa a figurar nos mapas como se fora Ásia.” Disponível em: < <https://afrokut.com.br/blog/cinco-evidencias-que-jesus-nao-era-branco/> > Acesso em: 24 ago. 2022.

chamados no norte da África, artistas, músicos, contadores de histórias ficcionais) e dos tradicionalistas, responsáveis por transmitir a história e a ciência de determinadas etnias do continente africano. Os Racionais MC's fazem uso dessas referências de funções sociais, que dialogam também com recursos narrativos da tradição judaica que Kafka articula em seus textos, principalmente em forma de parábolas.

Em uma passagem de seus diários (KAFKA, 2021, p. 189), onde Kafka relata os procedimentos que envolvem um ritual de circuncisão que presencia na Rússia, ele destaca a anexação de placas do tamanho de uma mão, que são símbolos cabalísticos, por todas as portas da casa. Certamente lhe foi de importância o recurso dessa tradição para a escrita do conto parábólico intitulado *Diante da lei* (1915), que mais tarde vai compor uma parte do final do romance *O processo* (1925)³³. A narrativa trata do diálogo entre um homem do interior e um porteiro. O primeiro pede para entrar na lei, e o segundo responde que não pode deixá-lo entrar naquele momento. O homem então resolve esperar, mas o porteiro lhe chama a atenção para o fato de que ele tem poder, no entanto, há várias portas lá dentro e vários porteiros com mais poder que ele. O porteiro, vendo a insistência do homem, lhe cede um banco. O homem espera por meses, por anos. Oferece-lhe então subornos e, vendo que não adiantava, passa a praguejar a sua situação complicada. O tempo passa, o homem envelhece juntamente com o porteiro, é então que o primeiro resolve fazer uma pergunta, tirada do aprendizado de toda a sua vida ali naquela situação. Pergunta ele: “Como é que ao logo de tantos anos, ninguém além de mim pediu permissão para entrar?” (KAFKA, 2017, p. 256). O porteiro então responde que somente ele poderia entrar, pois a porta era pra ele. E depois de responder a fecho. Se, para judeus, como minoria, povo oprimido, há dificuldades em adentrar as portas das instituições e leis da cultura eurocêntrica, há também a resistência que é dada a toda criança judaica, quando, do nascimento até a circuncisão, lhe é dedicado em cerimônia o acesso a todas as portas, mesmo contendo em cada uma o enigma. Se nesse há a intenção de proteger a mãe de espíritos maus, também confere sentido a não impedir a criança a passar pela porta da vida (e quantas portas judeus e outros povos oprimidos têm dificuldades

³³ Nesse, a parábola é contada a K. por um Padre. Os dois discutem se o porteiro estava certo ou errado e quem dos dois era subordinado ao outro. O padre defende hierarquias, funções sociais, como papéis neutros, profissionais, e K. não se conforma com isso, dizendo serem subterfúgios da mentira para manipular a verdade. Kafka, depois de 10 anos, atualiza o texto dando enfoque à moral vigente de então influenciada pelo catolicismo, seu consentimento dominante, que levou a Alemanha a vigência do nazismo nos anos 30, e tantos alemães católicos que, levando judeus para os campos de concentração, lavavam as mãos como quem cumpre apenas função hierárquica.

de adentrar pela vida afora)³⁴. Consciente da importância da tradição judaica para a sua escrita, diz Kafka sobre o legado de um povo em termos de literatura:

(...) a literatura é menos um assunto da história literária que do povo, e é por isso que ela é preservada, se não de forma pura, decerto com toda a segurança. Sim, porque entre as exigências que a consciência nacional de um povo pequeno faz ao indivíduo está a de que cada um deve sempre estar pronto a conhecer a porção de literatura que lhe cabe, a carregá-la e defendê-la mesmo que não a conheça e carregue (KAFKA, 2021, p. 248-249)

Com o fim do Império Austro-húngaro em 1918, Kafka torna-se cidadão tchecoslovaco. Na sociedade burguesa de então muitos foram os impedimentos de adentrar as portas da vida cidadã vivenciados por Kafka no exercício da liberdade como povo oprimido judaico, pois no liberalismo, sistema dominante branco-patriarcal ditado pelos que detém o controle da produção econômica, a liberdade, para o oprimido, é um paradoxo, pois se a exercem com mãos atadas é por opressores viverem a plena cidadania. Assim, ainda adentrando a parábola, se o homem do interior passasse pela primeira porta, como judeu que vai viver na Boêmia de então, ele não poderia financiar a aquisição de um terreno para cultivo nem adquiri-lo comprando diretamente (BEGLEY, 2010, p. 8). Mas vamos supor que ele passasse por essa porta por alguma parceria às ocultas com algum burguês (porta feita somente para ele adentrar). A porta seguinte seria arcar com as despesas de um imposto especial exigido pela imperatriz Maria Teresa por ter a autorização privilegiada (diga-se, como povo oprimido) de habitar a Boêmia. Esperava-se que tais portas fossem superadas na esteira da Revolução Francesa (1789) que, agitando a Europa com a Declaração dos Direitos do Homem, prometia igualdade, liberdade e fraternidade, onde se entende que a liberdade religiosa e a igualdade de direitos cidadãos era o mínimo a ser conquistado. No entanto, se a França pôs a Declaração em prática em 1791, a Áustria colocou-a em 1848, com o advento de uma nova constituição, que incluía a exclusão dos tributos especiais. Em 1849 o imperador Francisco José, que sucedeu o liberal Fernando I, adotou uma nova constituição, na qual os judeus conquistaram novos direitos, como liberdade para casar, escolher e adquirir imóvel em local que desejasse (e pudesse financeiramente), permitindo assim que o povo judaico

³⁴ Pelo que se observa do relato de Willy Haas, contemporâneo de Kafka e Max Brod, que compunha com esses o mesmo círculo de amigos, essa é a melhor maneira de entender os textos de Kafka, ou seja, o situando em sua época, seu território e em sua etnia. Diz Haas: “Kafka certamente disse tudo, tudo o que tínhamos na ponta da língua e nunca dissemos, nunca pudemos dizer [...] Não consigo imaginar como qualquer homem que não tenha nascido em Praga no período entre 1880 e 1890 poderia compreendê-lo no que quer que fosse [...] Kafka parece-me [...] um segredo austríaco, judeu e praguense do qual só nós temos a chave” (BEGLEY, 2010, p. 6). No entanto, as implicações para a contemporaneidade da verdade dessa época, dessa etnia, nesse território, exigem outros materiais e outras mãos para fazer a cópia da chave que, só pode ser compreendida em 2022 levando-se em conta o desenvolvimento histórico da humanidade, e, no Brasil, levando-se em conta a realidade brasileira (no caso comparativo com os Racionais MC’s a etnia negra periférica).

adentrasse em mais portas. O protesto conservador contra os direitos conquistados pelos judeus, que já havia refletido na distância de 57 anos da adoção da Declaração dos Direitos do Homem na França para o advento dela na Áustria, foi intenso e tomou as ruas do país, principalmente na Boêmia (região de Kafka). Daí se entende a sensação de perseguição, opressão, exílio periférico, que impedia a personagem homem do interior de adentrar a porta, mesmo que fosse feita para ele legalmente. Algumas revogações de direitos ocorreram com os protestos antisemitas. Porém, a percepção do governo era a de que os judeus vinham fomentando a economia e, se lhes fossem dados mais direitos, eles impulsionariam a força econômica da região. Foi então que em 1867 foram removidos todos os impedimentos legais que oprimiam os judeus da vida cidadã. Mais portas abertas. Ocorreu então o chamado “milagre da Boêmia”, que foi uma região importante no desenvolvimento da indústria e do comércio naquele período. Mas, pra não se iludir de que nos anos seguintes os judeus viveram em pleno exercício da liberdade cidadã, em 1873 houve a queda da bolsa de valores de Viena, acarretando uma crise econômica na região na década de 80 que, unida aos ganhos eleitorais dos conservadores, refletiu-se na campanha hegemônica de que o enfraquecimento da zona rural era culpa dos judeus, que foram para as cidades e deram prioridade ao comércio. Enfim, com tantas portas abertas e porteiros que refletiam a perseguição aos direitos judaicos, Kafka, que nasceu em 1883 e escreveu *Diante da Lei* em 1915, legou do desenvolvimento-histórico toda essa instabilidade da liberdade opressiva. Como, resistindo à opressão, não se sentir diante da lei e querer entrar, estar na lei como cidadão de pleno direito? No entanto, pra ser pleno, o homem do interior, deveria, para além do direito legal, vivê-lo como quem ambiência esse direito, sem a vivência da perseguição e da exclusão promovida por porteiros do *status quo*.

Também a existência coletiva como germinação da vida em um determinado lugar, visão presente na categoria de *Ntu* trabalhada por Henrique Cunha Júnior, tem muito paralelo com a visão de platôs de Gilles Deleuze e Félix Guatarri, mas com uma resistência ancestral que vem de antes do impacto do capitalismo nas vidas das comunidades. Kafka, que dava muita importância a tradição de sua etnia, tinha o entendimento de que vivenciá-la no ocidente capitalista era muitas das vezes vivenciá-la em linhas de fugas, enfrentando dentro da tradição as raízes do microfacismo, que germinavam da disputa de classes, da alienação da mercadoria, que fizeram com que seu pai, comerciante que desejava que seu filho fosse mais elevado que ele em classe social, seguindo o seu exemplo com o avô de Kafka, em situações onde ocupava o papel de tradicionalista, herdado da etnia em África, permeasse as histórias

que contava destacando a sua resistência como judeu na Boêmia, mas envenenando-a com as mesquinhas da vida burguesa, reduzindo a importância de sua resistência étnica a aquisição de bens, propriedade, status de quem subiu de classe nos moldes capitalistas. Segue trecho em que o escritor conta como Herman, seu pai, filho de açougueiro, resistiu às penúrias de ser pobre e, com a implícita alienação de ser pertencente a um povo oprimido, tornou-se bem-sucedido, diga-se, na linguagem classista burguesa, adentrou à classe média:

É desagradável ouvir o pai falar com incessantes insinuações sobre a boa sorte das pessoas de hoje em dia e os sofrimentos que ele teve de suportar na juventude. Ninguém nega que, durante anos, por possuir agasalhos insuficientes no inverno, ele teve feridas nas pernas, que passou fome frequentemente, que com apenas dez anos tinha de atravessar os vilarejos puxando uma carroça, inclusive no inverno e muito cedo pela manhã – mas, e isso é algo que ele não quer entender, esses fatos somados ao fato de que eu não passei por tudo isso de modo nenhum levam à conclusão de que tenho sido mais feliz do que ele, que ele pode orgulhar-se daquelas feridas nas pernas, o que é coisa que ele supõe e afirma desde sempre, que eu não sei avaliar seus sofrimentos passados e que, finalmente, só porque não passei pelos mesmos sofrimentos devo ser eternamente grato a ele. [...] Como eu teria prazer em ouvi-lo falar sobre sua juventude e seus pais, mas escutar tudo isso num tom de vanglória e queixa é um tormento. Vezes sem conta ele junta as mãos: “Quem pode entender isso hoje em dia? O que é que os filhos sabem? Nenhum passou por coisas assim! Imagina se um filho compreende isso hoje” (D, 154) (BEGLEY, 2010, p. 8)

Karl Marx, pensador que incluo aqui no que Paul Gilroy chama de “a rede de identidades e interesses da diáspora”, que ele rotula de “Atlântico negro” (GILROY, 2001, p. 406), sendo um judeu, herda da experiência de sua etnia em África, Egito Antigo, a prática dos tradicionalistas³⁵, dos contadores de histórias verdadeiras, científicas, tidos no continente como os mestres do conhecimento. Assim, como esses, o pensador recorre à premissa de que “De todas as “Histórias”, a maior e mais significativa é a do próprio Homem, simbiose de todas as “Histórias”” (BÂ, 2010, p. 184), quando, por exemplo, discorre sobre a força da ideologia liberal em finais do século 19, criticando como o papel que o indivíduo assume na produção capitalista, com a alienação do trabalho, substitui a importância da pessoa, provocando uma competitividade que enfraquece a ambiência real, que por isso não cria

³⁵ “(...) Trata-se de uma ciência da vida cujos conhecimentos sempre podem favorecer uma utilização prática. E quando falamos de ciências “iniciatórias” ou “ocultas”, termos que podem confundir o leitor racionalista, trata-se sempre, para a África tradicional, de uma ciência eminentemente prática que consiste em saber como entrar em relação apropriada com as forças que sustentam o mundo visível e que podem ser colocadas a serviço da vida. Guardião dos segredos da Gênese cósmica e das ciências da vida, o tradicionalista, geralmente dotado de uma memória prodigiosa, normalmente também é o arquivista de fatos passados transmitidos pela tradição, ou de fatos contemporâneos.” (BÂ, 2010, p. 175).

modos de vida em comum como valorização do desenvolvimento histórico das trocas de experiências, das práticas de companheirismo, presentes em cada etnia e na relação entre elas, que, enquanto modo de vida, valorizaria assim o ser humano em sua totalidade. Segundo Marx tudo isso é substituído pela vida produtiva, que assume a feição de realidade. Como bem criticou Kafka em sua novela *A metamorfose* (1915), quando constrói a ambiência da vida em comum familiar suplantada pela vida do trabalho no capitalismo, destacando como a importância do caixeiro viajante Gregor Samsa resume-se a sua profissão, já que ele não existe como homem sem o trabalho, pois ao não ir trabalhar desumaniza-se e é desumanizado, sofrendo a tão conhecida metamorfose. Nesse exemplo, a própria casa da família perde parte de sua função ao ser alugado um de seus quartos. Escreve Marx com a colaboração de Engels:

(...) as forças produtivas apresentam-se como completamente independentes e separadas dos indivíduos, como um mundo à margem destes, o que se deve ao fato de os indivíduos, a quem elas pertencem efetivamente, existirem disseminados e em oposição uns aos outros, se bem que essas forças só sejam reais no comércio e na interdependência desses indivíduos. Logo, existe por um lado um conjunto de forças produtivas que adquiriram, de certo modo, uma forma objetiva e já não são para os indivíduos as suas próprias forças, mas as da propriedade privada e, portanto, dos indivíduos, mas apenas na medida em que forem proprietários privados. Em nenhum período anterior as forças produtivas tinham revestido esta forma indiferente às relações dos indivíduos enquanto indivíduos, pois estas relações eram ainda limitadas. Por outro lado, observa-se uma oposição a essas forças produtivas por parte da maioria dos indivíduos de quem elas se tinham destacado e que, por estarem despojadas de todo o conteúdo real da sua vida, se converteram em indivíduos abstratos; mas é por isso mesmo e só então que estes ficaram em condições de se relacionarem uns com os outros como indivíduos.

O trabalho, único laço que os une ainda às forças produtivas e à sua própria existência, perdeu para eles toda a aparência de manifestação de si e só lhes conserva a vida definindo-a. Enquanto em épocas anteriores a manifestação de si e a produção da vida material eram apenas separadas pelo simples fato de competirem a pessoas diferentes e de a produção da vida material ser ainda considerada como uma manifestação de si. Uma atividade de ordem inferior devido ao caráter limitado dos próprios indivíduos, hoje, manifestação de si e produção da vida material estão de tal modo separadas que a vida material é considerada como fim e, a produção da vida material, quer dizer, o trabalho, como meio (agora a única forma possível, embora negativa, da manifestação de si). (MARX, K. & ENGELS, F. 2002, p.56)

Mas, da situação vivenciada por Kafka e seu pai, assim como várias gerações de pais e filhos vivenciaram ao longo da história das regiões onde o capitalismo adentrou (aqui se inclui o exemplo ficcional que dei de pai e filho em *A metamorfose* – o primeiro, proprietário da casa, o segundo, filho sem trabalho, ou seja, com base na ideologia hegemônica burguesa, que de alguma forma permeou o pensamento do pai, quem é detentor de propriedade é o detentor do uso da vida de outros seres para o seu proveito – situação que destrói relações

familiares), tira-se a compreensão de quantos filhos, como Kafka, empunharam a arte, seja escrita, seja musical, seja cinematográfica etc., tornando-se contadores de histórias ficcionais que, se não contam, como tradicionalistas, a verdade objetiva de sua etnia, como griôs³⁶ da classe trabalhadora constroem histórias que captam o espírito da época, destacando como os humanos lideram com o materialismo histórico, com seus sentimentos, suas forças, fraquezas, sem deixar que a alienação da mercadoria e a opressão de classe tomasse conta da história de sua etnia, isto é, esses artistas constroem platôs diaspóricos com linhas de fuga que ampliam a resistência como quem se livra de agrotóxicos, de pragas, de envenenamentos étnicos promovidos pela hegemonia burguesa que, como existe e é vivenciada, tem também a sua presença no texto, como verdade e como recurso ficcional.

Diferentemente de Kafka, que desenvolveu uma arte solitária, a da escrita de livros, que envolve também uma forma de consumo solitário (a leitura de livro), isso muito porque o contexto de Praga no início do século 20 era um contexto de integração, em que judeus da segunda e terceira gerações ascenderam e ascendiam à classe média como comerciantes e profissionais liberais, principalmente médicos e advogados, como foi o caso do escritor, que como integrante da terceira geração ainda compunha parte dos judeus que se tornaram escritores, período em que surgiram muitos, os Racionais MC's desenvolverão uma arte coletiva, a de grupo musical, que envolve uma forma de consumo coletivo (a audição de música – que, querendo ouvir ou não, na periferia tem-se o costume de ouvir alto, de modo que toda a vizinhança escuta - e principalmente pela produção de shows, onde a arte é executada para milhares de pessoas). Além disso, no contexto do Brasil nas décadas de 80-90, quando o grupo inicia suas atividades, iniciou-se o chamado *Holocausto urbano (1990)*, título do primeiro disco do grupo, em que milhares de jovens negros anualmente assassinados por arma de fogo passaram a estampar as páginas diárias dos jornais. Dessa maneira, se Kafka viveu a sensação da perseguição, os rappers reivindicam, como no título do primeiro álbum, estarem vivendo além da perseguição o extermínio, como o que Kafka não chegou a presenciar por extensão do regime nazista alemão em seu país, o que viria a vigorar nos anos 30 do século passado. Os rappers então constroem uma arte conscientemente desintegrada do

³⁶ “Não se deve confundir os tradicionalistas-doma, que sabem ensinar enquanto divertem e se colocam ao alcance da audiência, com os trovadores, contadores de história e animadores públicos, que em geral pertencem à casta dos Dieli (griots) (...). Para estes, a disciplina da verdade não existe; e, como veremos adiante, a tradição lhes concede o direito de travesti-la ou de embelezar os fatos, mesmo que grosseiramente, contanto que consigam divertir ou interessar o público. “O griot”, como se diz, “pode ter duas línguas”.” (BÂ, 2010, p. 178).

projeto de nação propagandeado como cordial, que transmite a ilusão de que no Brasil existem várias raças que convivem em igualdade de direitos, convocando assim a comunidade negra periférica a se unir como maneira de enfrentar os problemas da exclusão social e do genocídio negro de frente. Desenharão assim uma ética do proceder (OLIVEIRA, 2015, p. 291) pela sobrevivência e resistência entre aliados negros e periféricos. Com o recurso do sampler, transformarão eletronicamente musicalidades já existentes que usarão como linha de fuga referência para a manifestação do poder negro ancestral, aglomerando em torno dela a comunidade periférica, com sua vivência e suas reivindicações. Na música “Jorge da Capadócia”, por exemplo, do disco *Sobrevivendo no inferno (1997)*, os músicos samplearão a canção de Jorge Ben intitulada “Jorge da Capadócia”, sampleando também a importância do santo, canonizado pela igreja católica, estabelecendo um *continuum* da linha de fuga, saída do eurocentrismo, que é fruto do sincretismo religioso (que pode ser encarado como um sampler ancestral) promovido pela diáspora negra nos primeiros anos da escravidão no Brasil. O *continuum* é o seguinte: Jorge = soldado do império romano que, ordenado em 303 d.c. pelo imperador Deocleciano a matar todos os cristãos, recusa-se, afirmando-se cristão, mesmo tendo recebido propostas de dinheiro e escravos para afirmar o contrário. São Jorge = Ogum, que nas religiões de matrizes africanas é o orixá que foi soldado, que representa luta, resistência (“Ogunhê!”), é a primeira palavra da música, que surge em tom de exclamação, convocando os guerreiros do orixá; é a única palavra incluída na regravação da música original de Jorge Ben). Capadócia = região periférica onde pessoas pobres moravam (e ainda moram) em casas em cavernas na Turquia, que nessa época, antes da construção do Canal de Suez, como discorrido acima, era parte integrante da região da África³⁷. Portanto, Jorge da Capadócia é = o negro pobre que resiste na periferia com a força da ancestralidade, recusando-se a vender-se para matar a sua raça e etnias que a compõem. Observa-se nesse exemplo que o sampler, da maneira que esses rappers o usam, funciona como a montagem dialética dos construtivistas russos, usada por Sergei Eisenstein e outros, o que de alguma forma revela a sólida formação marxista internacionalista do Partido dos Panteras Negras e o seu legado, que muito influenciou o *rap*, principalmente a partir da produção do rapper

³⁷ Eça de Queiroz, escritor português que foi cronista das festividades de inauguração do Canal de Suez, remonta a historicidade da presença turca nos arredores do Canal, demonstrando o trânsito habitual de quem integra, antes das expansões marítimas europeias, a mesma cultura regional: “(...) o mar Vermelho foi, contra os impugnadores do canal, declarado bom, como via marítima. O que tem de mau o mar Vermelho? Alguns rochedos. Não os tem o Adriático? Não os tem a Mancha? Não os tem o Arquipélago? O mar Vermelho tem ventos regulares: o mar Vermelho tem enchentes conhecidas; o mar Vermelho tem a admirável claridade das suas noites. Impede isto a navegação? Se o mar Vermelho foi de uma navegação fácil para as frotas de Salomão; se Venezianos e Portugueses puderam ali bater o Turco (...)” (QUEIROZ, 2020, p.6719-6721).

Tupac³⁸, influência pilar no *rap* dos Racionais MC's. Sobre “Jorge da Capadócia” diz Arthur Dantas Rocha em livro que escreveu sobre o disco dos rappers, citando outros estudiosos:

(...) Ecio Salles cita Caio B. Mello, o qual, em seu trabalho, teria notado que, com a faixa final, o grupo “ao descer ao inferno sobe às alturas de onde se pode alçar o golpe de vista da totalidade da experiência social, que não é bela”. E Mello ainda traça uma relação desta faixa com os versos “Jorge sentou praça na cavalaria/ eu estou feliz porque eu também sou da sua companhia”, da composição de Jorge Ben. Segundo Ecio Salles,

Essa composição, diz-nos Mello, anuncia a formação de um núcleo de resistência, um exército das pessoas ameaçadas da periferia: “Uma companhia, enfim, na dupla acepção da palavra: companhia como subdivisão do exército da periferia e companhia como ato voluntário.” (ROCHA, 2021, p. 156)

A produção do *rap* dos Racionais MC's vem na esteira da música *funk* norte-americana que surgiu nos anos 70 entre jovens negros nas periferias de Nova Iorque. O envolvimento dos jovens em torno dessa estética foi intensificado no Brasil durante a década de 90, culminando na influência dele para o *rap*. A palavra *funk* é africana, e significa “suor positivo”, ressaltando o envolvimento empolgante em torno da comunidade, sem se isolar, sem perder a motivação do ânimo étnico. No entanto, a palavra também existe no inglês, onde o verbo significa “tremar de medo”, remetendo a expressão “black funkiness”, que “significa medo intenso”, frase que no contexto escravocrata sugeria o suor frio dos escravizados em pânico (DIAS, 2016, p. 94). Essa polifonia no sentido do termo do estilo musical, produzida pela figura de linguagem da paranomásia (igualdade de sons e diferenças no significado), vai ser sintetizada no *rap* ressignificando o termo na forma prática do materialismo histórico, ressaltando que suando positivamente, motivados pelos valores da comunidade que se reúne, os negros farão os brancos racistas tremarem de medo do engajamento que transpira a força da comunidade, com a consistência de seu platô diaspórico, pois agora estão no comando de suas vidas, e cobram reparação do passado da escravização tanto quanto lutam para destruir o racismo estrutural, que se impregna nas instituições sociais, nas relações sociais, no direito de fato, e na geografia da cidade. Essa ressignificação da palavra é contra-hegemônica perante a mídia brasileira que, como aparelho ideológico, assumia o lado escravocrata do termo, para

³⁸ “Tupac, em confluência com vários grupos que objetivaram uma refundação ou uma reedição da atuação do Partido Pantera Negra – e mais especificamente da tradição do radicalismo antirracista latente na política dos EUA – e recorrendo aos ensinamentos adquiridos em sua formação intelectual forjada entre diversos ativistas do movimento negro dessa vertente, estabeleceu recortes, aproximações e distanciamentos com determinados aspectos da ideologia dos Panteras. Mobilizando, especificamente, a atuação de sua mãe, Afeni Shakur – e mais amplamente a estratégia de mobilização de militantes desempenhada pelo partido durante o período de atuação de Afeni –, exclamou no discurso realizado na Indiana Black Expo de 1993 que iria para as ruas mobilizar seus “soldados”. Nesse sentido, é possível constatar que Tupac almejou “traduzir” para os anos 1990 a concepção de mobilização e politização do *street element* como fundamento da proposição de “virar os anos 90 de cabeça para baixo” e torná-los semelhantes aos anos 60.” (RICARDO, 2021, p. 186).

que negros continuassem a temer os novos feitores (policiais), os novos senhores de engenho (os brancos ricos), como se observa nessa seguinte passagem do artigo *Segregação e conflito na cidade de São Paulo: a disputa pelo espaço urbano*, de Rafael Lopes de Sousa:

No Brasil a expressão funk assumiu, analogamente ao que ocorria nos EUA, uma conotação também dúbia; ou seja, para os jovens suburbanos era sinônimo de alegria e possibilidade de divertimento barato. Para os meios de comunicação e a polícia, um caso de “arruaceiros”; delinquentes que precisavam ser controlados com rigor e determinação, já que suas práticas ofereciam perigo para a tranquilidade social da nação, como podemos comprovar na reportagem da revista – “Veja” – que, tentando definir o fenômeno, traça o seguinte perfil dos frequentadores do baile *funk*.

São grupos de jovens que se juntam para andar em bando e promover arruaças onde quer que apareça uma oportunidade. A denominação galera nasceu nos bailes de música funk dos subúrbios cariocas, onde turmas de bairros, morros e favelas formam multidões de até 4.000 pessoas para dançar. (...) Os aficionados da arruaça chamam a si mesmos de funkeiros e cultuam os confrontos frequentes como uma atividade de lazer. (ROCHA, 2021, p. 96)

Essa tópica aglomeradora, onde os artistas falam com sons e ritmos em engajamento corporal que tem o poder de reunir os seus semelhantes em torno de algo comum, é fundamental para o *rap*. E os artistas aqui analisados têm consciência disso, exercitando em tal tópica a metalinguagem de seus discursos, desenvolvendo neles o esclarecimento de que é importante exercitar a musicalidade aplicando uma negatividade contra-hegemônica para que o “suor positivo” não se perca em palavras que reduzam tal efeito ao entretenimento, que pode reduzi-lo a um anestésico da opressão de classe, que, embora alivie o sofrimento, como uma ilusão inebriante, também lhe facilita que seja aceita e reproduzida, sem que se lute por emancipação. Isso é o que se pode chamar de alienação do *funk* enquanto mercadoria. Claro que, o tambor eletrônico diaspórico do *funk*, por si só, guarda a sua linguagem de resistência, que é a mesma do plano de ação de Xangô, orixá da justiça, mantendo assim o plano de consistência de seu devir negro. Portanto, há uma linha de fuga diaspórica onde mesmo na alienação há resistência, pois a segunda ser majoritária não exclui da primeira os enraizamentos, que pode assentar-se por solos distantes, por outros cantos. Assim, há a linha de fuga da resistência em uma cantora de *funk* feito exclusivamente para o entretenimento como há em *Josefina, a cantora ou o povo dos camundongos*, de Kafka. Pois repara que na metalinguagem do escritor, ser cantora é a linha de fuga resistente da diáspora judaica, que faz oposição à força dominante majoritária dos europeus racistas, que viam os judeus como camundongos. Por isso, Josefina transmite os seus ruídos (como é vista, pelos racistas, a linguagem do seu canto) assim como no funk “Fedido”, do grupo Furacão 2000, a mulher nova, chamada de potranca, como a égua nova, é um *continnum* da linha de fuga resistente no

termo mulata, como eram chamadas as mulheres miscigenadas pelos brancos racistas. Se o grupo de *funk* canta “Quem gosta de potranca pro alto levante a mão/ E pra quem não gosta eu peço saia do salão”, afirmando o microfascismo do termo, ocorre também o enaltecimento da mulher negra, que não é mais mulata, como corpo em movimento, como sujeito que pode comungar metaforicamente com os sentidos produzidos pela natureza ou produzidos pelo que seja no mundo, seja pelo propósito da dança, seja pelo propósito do canto, assim como na manifestação do *candomblé* há a pessoa que vira “cavalo” para um propósito no rito, assim como há indígenas que trocam de roupa³⁹, tornando-se alguns tipos de animais, para um propósito na comunidade. O propósito final é sempre a afirmação da raça em seus valores étnicos, que, em seu valor íntegro, não colonizado, guarda linguagens cujos efeitos de sentido, se respeitados, afirmam mais a humanidade em seu desenvolvimento, envolvimento, e na afirmação das diferenças. Segue um trecho do conto de Kafka onde ele opõe a linha de fuga da resistência judaica ao microfascismo do racismo de parte dos brancos europeus:

(...) Nossa vida é muito intranquila, cada dia traz surpresas, temores, esperanças e sustos, de tal forma que o indivíduo não poderia absolutamente suportar tudo se não tivesse dia e noite o apoio dos companheiros; mas mesmo assim ela com frequência fica bem difícil; às vezes tremem mil ombros sob o peso que na verdade estava destinado a apenas um. Aí Josefina considera ter chegado sua hora. Ei-la em pé, o ser delicado vibrando inquietadoramente sobretudo abaixo do peito; é como se estivesse reunindo no canto todas as forças, como se tudo nela que não sirva imediatamente ao canto ficasse privado de qualquer energia, de qualquer possibilidade de vida; como se ela, despojada, entregue, estivesse só sob a proteção de bons espíritos; como se um alento frio, ao passar ventando, pudesse matá-la (...). (KAFKA, 1995, p. 41-42)

Os Racionais MC's, para proteger e potencializar a linha de fuga da resistência do “suor positivo”, se envolverão com o que para eles vai ser mais precioso, a linha mais forte, as mãos, isto é, os *manos*, companheiros (as) sem os quais não há *platôs*. Dessa forma, o grupo funda em 1997, juntamente com RZO, Conexão do Morro, U-Time, Rosana Bronks, a gravadora Cosa Nostra, que lançou, por exemplo, o disco *Rap é compromisso (2000)*, do rapper Sabotage. O grupo também apoiará movimentos sociais, como o Movimento Negro Unificado (MNU), A Central Única das Favelas (CUFA), apoiará em várias eleições a candidatura à presidência do petista Luiz Inácio Lula da Silva, partido dos trabalhadores (PT),

³⁹ “No perspectivismo ameríndio, dentre os animais, somente os que são “grandes predadores, rivais dos humanos, e as presas principais dos humanos” (VIVEIROS DE CASTRO, 1996, p. 118) vivenciam com os espíritos e a humanidade a metamorfose ou troca de roupa. Nessa perspectiva os animais veem os humanos como espíritos ou predadores e quando estão em suas casas ou aldeias se veem como humanos” (VIVEIROS DE CASTRO, 1996, p. 118). “Inclusive os seus alimentos, que diferem dos alimentos humanos, se transformam em tais (os vermes da carne podre para os urubus são peixe assado)” (VIVEIROS DE CASTRO, 1996, p. 117).

dentre tantas outras ações e projetos (em 14 de dezembro de 2021 o grupo fez uma live em parceria com a rede Brasil do Pacto Global da ONU para conscientizar a sociedade sobre os impactos da pandemia e sobre a Agenda 2030 da ONU que visa os Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS) em três frentes: Fome Zero e Agricultura Sustentável, Saúde e Bem-estar, e Educação de Qualidade)⁴⁰. Para adentrar o companheirismo dos manos será preciso discorrer sobre a representatividade do “Função”, um elemento de rua que é parte do lumpemproletariado, como concebido por Malcolm-X e analisado pelos Panteras Negras com a influência do pensamento de Frantz Fanon (RICARDO, 2021, p. 89), mas, nesse caso, performático. Para isso analisarei a música *Eu Sô Função*, que compõe o disco *Exilado Sim, Preso Não (2005)*, disco que Mano Brown, integrante dos Racionais MC’s, fez em projeto com o então mano detento Dexter, artista que abria shows do grupo de *rap* antes de ser detido pela justiça.

Como recurso precioso à análise da performance acrescentarei como referência de base categorias de análise da canção cunhadas pelo pesquisador Luiz Tatit, presentes nos ensaios *Canção, estúdio e tensividade (1990)* e *Ilusão enunciativa na canção (2014)*. Com embasamento em Silvio Luiz de Almeida, de *Racismo Estrutural (2019)*, analisarei o racismo institucional manifesto no presídio e como nele há agentes que agem em linha de fuga viabilizando platôs diaspóricos de resistência antirracista, classista, que se potencializam no encontro de alteridades (mulher, pobre, negro, trabalhador) que criam laços de companheirismo.

Capítulo 3. O “Função”: o desenvolvimento de um representante da função coletiva

“Eu Sô Função”, é a décima música do disco *Exilado Sim, Preso Não (2005)*, do rapper Dexter. É também o primeiro álbum solo desse artista que ainda encontrava-se preso no Carandiru quando produziu o disco (o rapper foi preso em 1999 e cumpriu 13 anos de pena por uma tentativa de assalto que, como bem destacou, objetivava com o dinheiro produzir um disco naquele ano longínquo). Na prisão, o artista, ao lado de Afro-X, fundou o grupo 509-E, nome da sela onde ficavam. O grupo, dois anos depois de formado, começou a sair para fazer

⁴⁰ A live e as informações sobre ela estão disponíveis em: < https://www.youtube.com/watch?v=9_Kq577fdt0 > Acesso em: 20 abr. 2022.

apresentações pelo programa *Talentos Aprisionados*, da atriz Sophia Bisilliat⁴¹, que além do incentivo à música incentivava outras modalidades culturais, como o teatro, a moda e o boxe⁴².

Faço essa introdução para contextualizar a função performática do artista em meio à modalidade *rap*. Para ele, o lugar onde estava, ou seja, a prisão, é uma forma de exílio, pois trata-se de sua retirada forçada do convívio social por motivos mais profundos que envolvem o racismo estrutural, que cria obstáculos para os negros não ascenderem socialmente acessando as instituições de prestígio. Assim, o rapper viu dois obstáculos institucionais à sua frente: primeiro: não teve acesso a uma gravadora; e segundo: não tinha acesso ao banco (conta, empréstimo etc.). Silvio Luiz de Almeida diz sobre o assunto:

(...) as relações do cotidiano no interior das instituições vão reproduzir as práticas sociais corriqueiras, dentre as quais o racismo, na forma de violência explícita ou de microagressões – piadas, silenciamento, isolamento etc. Enfim, sem nada fazer, toda instituição irá se tornar uma correia de transmissão de privilégios e violências racistas e sexistas. De tal modo que, se o racismo é inerente à ordem social, a única forma de uma instituição combatê-lo é por meio da implementação de práticas antirracistas efetivas. É dever de uma instituição que realmente se preocupe com a questão racial investir na adoção de políticas internas que visem:

- a) promover a igualdade e a diversidade em suas relações internas e com o público externo – por exemplo, na publicidade;
- b) remover obstáculos para a ascensão de minorias em posições de direção e de prestígio na instituição;
- c) manter espaços permanentes para debates e eventual revisão de práticas institucionais;
- d) promover o acolhimento e possível composição de conflitos raciais e de gênero. (ALMEIDA, 2019, p. 32)

⁴¹ A atriz influenciou para esses detentos como o líder muçulmano Ellijah Muhammad para Malcolm-X e outros prisioneiros estadunidenses na prisão dos anos 40-50. O líder apoiava os detentos lhes dando assistência formativa com livros e a doutrina do islã, mostrando que eles tinham sim ao que se rebelar, mas que isso era explicado pelo envenenamento do homem branco à sua raça em múltiplas etnias e, conseqüentemente, aos seus valores, dentre eles a religião muçulmana. É curioso que o próprio parceiro de grupo do Dexter, o Afro-X, usa uma prática dos adeptos do islamismo, que é a troca do sobrenome, dado pelos colonizadores, por um X, até que o líder muçulmano lhe dê nome e sobrenome adequados segundo a doutrina. No Brasil essa influência de Malcolm X vai ser assimilada aplicando-a aos objetivos reais da realidade periférica, sendo a mudança de nome e a conversão ao islã ações não usuais. O próprio exemplo da ação da atriz vem dessa influência de Ellijah Muhammad, mas com o foco na prática e na formação cultural como instrumento de emancipação sem direcionamento religioso.

⁴² DEXTER - Podpah #65. Entrevistadores: Igão e Mítico. Entrevistado: Dexter. *In*: Youtube. Podpah, 03 mar. 2021. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=AaXZtSsZZXE&t=1648s> > Acesso em: 10 mai. 2021.

Por paradoxal que seja, pois a prisão é a instituição onde menos se espera ações que efetivem o combate antirracista, as demandas dos itens a), b) e d) acima foram atendidas de alguma forma - o item c) não cabe citar, pois exigiria um estudo específico da instituição por um longo período. Assim temos: o a) pelo esforço de uma atriz que do ambiente externo à prisão incentivou uma produção artística negra dando possibilidades para os artistas gravarem e divulgarem suas músicas. O b) pelo esforço também da artista e, como verão, o empenho do juiz Jayme Garcia, em remover os obstáculos das grades, permitindo tanto a ascensão dos rappers quanto o prestígio junto à direção, aos prisioneiros - com dois deles mesmos colaborando para dar importância ao gênero *rap* como uma fonte de sabedoria e um espaço de debate - , fortalecendo assim a autoestima e a resistência. O d) é justamente o feito do *rap* nas vidas dos exilados, que a partir dele podem ter perspectiva de engajamento para construir um futuro menos desigual e com mais oportunidades de ascensão social. Para isso o papel da atriz Sophia Bisilliat também foi fundamental.

Vemos então que o *rap* desse artista, nessa música e nesse disco, constrói um cenário onde sujeitos são estimulados a resistir, a serem protagonistas, a assumirem posição de engajamento (a atriz, os exilados, o juiz Jayme Garcia, que segundo o rapper toda quarta-feira ia conversar com os detentos cujos processos ele cuidava para saber do que eles precisavam e ir solicitar à direção etc.) para a promoção do grupo dos exilados e consequentemente a construção social de um país com menos obstáculos do racismo estrutural. Segue a letra completa (peço também que ouçam a música para a compreensão da performance em sua totalidade):

⁴³Eu sô função

Sou Função

⁴³ PEREIRA, PEDRO PAULO SOARES; OMENA, Marcos Fernandes de; ARRUDA, Leandro de. Intérpretes: Mano Brown e Dexter. *In*: Dexter. Exilado sim, preso não. São Paulo: Atração Fonográfica, 2005. Música eletrônica. Disponível em: <
https://www.google.com/search?q=Sou+Fun%C3%A7%C3%A3o+Dexter&sxsrf=APq-WBtMdpGnshFUdrXaE3FIPbV_R9I7_Q%3A1650457256717&ei=qPpfYp-rK6zf1sQPk_izoAM&ved=0ahUKEwifn4O00KL3AhWsr5UCHRP8DDQQ4dUDCA4&uact=5&oq=Sou+Fun%C3%A7%C3%A3o+Dexter&gs_lcp=Cgnd3Mtd2l6EAMyBQguEMsBMgUIABDLATIGCAAQFhAeMgYIABAWEB4yBggAEBYQHjIGCAAQFhAeOgcIABBHELADogoIABDkAhCwAxBog8ILhDUAhDIAxCwAxBDGAI6CAgAEAgQDRaEsgQIQRgASgQIRhgBUKYCWP4VYMcZaANwAXgAgAG6AYgBtAqSAQMwLjmYAQCgAQHIAQzAAQHAAQYIARABGAnaAQYIAhABGAg&scient=gws-wiz> Acesso em: 20 abr. 2022.
 Preferi manter o título conforme o do disco. Na referência do link está: *Eu sou função (A liberdade não tem preço) Part. Mano Brown.*

Pra quem não tá ligado, eu me apresento
 E as ruas represento
 Dá licença aqui pra eu chegar nesse balanço
 É quente, negrão, a ideia que eu te lanço

Estilo original de bombeta branca e vinho
 Vai, só não vai pra grupo com neguinho
 Ando gingando cos braços pra trás
 Só falo na gíria e pros bico é demais

Forgado, afronto os gambé, sou polêmico
 Na favela meu diploma acadêmico
 De tênis All Star, de cabelo black
 Meu beck, a caixa, o bumbo e o clap

Cresci ali envolvidão com a função
 Na sola do pé bate o meu coração
 Esse som é do bom, dá uns dois e viaja
 Nós somos negros não importa o que haja

O ritmo é nosso, trazidos de lá
 Das ruas de terra sem luzes e pá
 O fascínio não morre, ele só começou
 Das festa de preto que os boy não colou

Sou o que sou vivo aquilo que falo
 Meu rap é do gueto e não é pros embalo
 Vagabundo, se for pra somar chega aí
 Paguei pra entrar e nunca mais vou sair

Então venha que venha, dinheiro eu quero
 Uma linda mulher e um belo castelo
 Eu sou raiz, mas cadê você?
 A função e o funk jamais vão morrer

Muito amor, muito amor, pelo som, pela cor
 A herança tá no sangue, louvado seja meu Senhor
 Que me quis descendente de raiz
 Preto função sou sim, sou feliz

Favelado legítimo, escravo do ritmo
 Dos becos e vielas eu sou amigo íntimo
 Dexter, um filho da música negra
 Exilado sim, preso não, com certeza

O rap me ensinou a ser quem eu sou
 E honrar minha raça pelo preço que for
 Dos vida loka da história eu sou um a mais
 Que te faz ver a paz como soro eficaz

No gueto jaz, o inofensivo morreu
 Pela magia do funk renasceu o plebeu
 Aí fudeu, o monstro cresceu, se criou ô
 Agora já era, é lamentável, doutor

A guerra já não é tão mais fria assim
 Sou pelos função e a função é por mim
 Até o fim, plim, nossa luz contagia
 Assim como o sol, que clareia o dia

E aquece o pivete que dorme na rua
 Que passou a madrugada em claro à luz da lua
 Se situa que o que te ofereço é muito bom
 Força e poder, dom através do som

Negô, vem com nós, mas vem de coração
 Por paixão, por amor, não pela emoção, firmão?
 Pra ser função, tem que ser original
 Apresentando e tal mais um irmão leal

Seu Vida Loka aqui está, então pode saber
 Deixa as dama aproximar, jão, opa, tamo aê
 Na arena, mil juras de amor ao criador que nos guia
 Antes de nada mais, para nós muito bom dia

Salve! Deixa eu chegar, meu irmão Lelé
 Por que não monstro? Viva negro Dexter
 De vinte em vinte eu paguei duzentas flexão
 Caçando um jeito de burlar a lei e a minha depressão

Menino bom, mas pobre, feio, fraco, infeliz, só
 Se sentindo pior, vários monstro ao meu redor
 Com tambor de gás fiz mais cinquenta em jejum
 Ódio do mundo, eu via em tudo filme do Platoon

No café, o açúcar com limão no abacate
 Puta, eu olhei a blusa suja de Colgate
 E se ser preto é assim, ir pra escola pra quê?
 Se o meu instinto é ruim e eu não consigo aprender

Esfregando calças velhas, eu fiz as listra do tanque
 Era um barraco sim, mas meu castelo era Funk
 Folha seca num vendaval, um inútil
 É morrer aos poucos, eu me sentia assim, tio

Eis que um belo dia alguém mostrou pra mim
 Uma reunião tribal, James Brown e Al Green
 Uau! Sex Machine, o orgulho brotou
 Poder para o povo preto e que estale os tambor

Veio as camisas de ciclistas, calça lee, fivelão
 Tênis farol white, uou uou uou ladrão
 Há seis mil ano, até pra plantar
 Os preto dança, todo mundo igual sem errar

Agradecendo aos céus pelas chuvas que cai
 Santo Deus me fez Funk, obrigado, meu pai
 Nem por isso eu não vou jogar filé mignon pras piranha
 O pierrô contra os playboy fuma maconha

Não vejo nada, não vejo fita dominada
 Eu vejo os pretos sempre triste nos canto do mundão
 Então morô, jão, um dois, um dois, drão
 Aham aham, alma, mente sã, corpo são

Dexter, tem que estar com fé no senhor
 Tem que orar, tem que brigar, tem que lutar, negô
 Ah, meu bom juiz, abra o seu coração
 Se ouvir o que esse rap diz ia sentir o perdão

Meu argumento é pobre, mas a missão é nobre
 Mestrão irá saber reconhecer o homem bão
 Deixo aqui desde já promessa de voltar
 É só querer, é só chamar que eu estarei lá

Eis o doce veneno, vivendo e vivão
 Um dia por vez, sem pressa, fui nessa, negão
 Sou função (PEREIRA; OMENA; ARRUDA, 2005)

Uma das categorias concebidas pelo pesquisador Luiz Tatit para analisar a canção é a figurativização (TATIT, 2004, p. 34), que é quando o canto se aproxima da fala, e a ambientação da música, na melodia e na maneira do cantor pronunciar as palavras, recorre a uma dramatização do momento, reconstituindo uma cena onde as coisas passam a se desenrolar imediatamente toda vez que a música é tocada. Dexter, em “Eu Sô Função”, usa e abusa dessa categoria. O letrista e intérprete da canção, já que o som é criação do Mano Brown, quem participa da performance também com o seu canto, recria um tipo de ⁴⁴Ágora, a

⁴⁴ Segundo o pesquisador Henrique Cunha Junior, o continente africano foi de onde a cultura ocidental baseou-se para construir muitas das suas formas de conhecimento. Como afrodescendente brasileiro, distante da terra de onde provém a sua ancestralidade, participa da força de unidade do território, mesmo que a cultura ocidental tenha tentado os separar. Diz o autor que em sua formação acadêmica, resgatar a ancestralidade ou mantê-la como sujeito, foi tarefa de resistência, de quebra de correntes das mais diversas: “Na escola, impuseram-me o racionalismo ocidental de forma irracional, desconectados das culturas vividas pelo meu grupo social e de meu interesse enquanto identidade histórica, ou seja, pouco convincente do ponto de vista pedagógico. Disse o primeiro professor de filosofia, no curso de Ciências Sociais (cursado em 1976), que o pensar lógico e filosófico na humanidade nós devemos aos Gregos. Objeção minha à declaração do professor, com todo o respeito. Povos anteriores aos Gregos já tinham organizado as suas lógicas e os seus sistemas filosóficos. Coisas que eu tinha ouvido falar em casa nas vozes dos amigos de meu pai, e que eu as descrevo em um conto (CUNHA JUNIOR, 2005). O conflito de poder estava formado, em classe, mas refletia um conflito maior entre as nossas sociedades com a ocidental dominante, conflito que na época, já que não dispunha da bibliografia de que hoje disponho, teve minha argumentação ridicularizada com a afirmação professoral e meio sorridente de que tudo que não era grego, não era lógico, filosófico, baseado em método e que estava externa à história da filosofia. Eu argumentava que a história que ele chamava de história da filosofia não era mais que a história da filosofia grega. Que deixava de fora os Núbios, Etíopes, Egípcios, Indianos, Chineses (discurso que tomava emprestado dos discursos de Malcon X, um dos líderes de grande importância nos Estados Unidos da América dos anos de 1970, mas sem, no entanto, tê-lo aprofundado). Resposta meio que silenciosa e irônica foi que eu deveria estudar, depois um dia saberia sobre o que estávamos conversando, que até então não sabia de nada. Assim seguiu. Perpetuou-se um sorriso irônico, um sorriso da prepotência ocidental. Reafirmado em caracterizar tudo que fosse Africano como pré-lógico. Hoje, depois de muito estudar e tentar aprender, confesso que em uma coisa ele tinha razão, eu não sabia e, pior, ainda hoje sei apenas o tamanho do meu desconhecimento. Continuo a não saber das lógicas e das filosofias da humanidade muitíssimo mais amplas que as expressas no ocidente (CHENG, 2008), (BIDIMA, 1995), (BIYOGO, 2006), (OBENGA, 1990), (BERNAL, 1987). Vejam como os (S) esses respectivos do plural. Também se trata de rever as supostas origens gregas da filosofia devido a fatos de que Pitágoras estuda 23 anos

assembleia grega, onde a democracia, ou seja, o poder do povo, era exercido na antiguidade. O enredo da letra conta a história de um sujeito que se mostra e é de fato considerado representante das ruas usando o seu poder de fala em meio a outros sujeitos, participantes da assembleia, para que a palavra seja veículo de ações consequentes que vão constituir um modo de agir objetivamente sobre a realidade⁴⁵. Na pauta da performática assembleia apresentada na letra pode-se apreender algumas demandas. Algumas delas são: a) Como se configura o nosso poder de fala na estética do *rap*? b) O que nos move e nos dá poder para resistir coletivamente? c) Como vemos as produções culturais que nos formaram e as produções culturais que nos interessam?

Como se pode observar no início da canção, que começa com uma fala do Mano Brown, que pergunta: “da Função quem sobrou?”, e a primeira parte da letra toda cantada por duas vozes, uma principal e a outra de suporte, o “Função” é concebido como um tipo de cargo político, de quem é eleito coletivamente pela voz das ruas⁴⁶. O “Função” vai assim mostrar através das palavras o efeito real, concreto, do racismo estrutural na vida do negro periférico, encarando a vida e suas formas materiais de maneira materialista-histórico-dialética, trabalhando para a desalienação da mercadoria no sistema capitalista, isto é, para que a mercadoria sirva aos propósitos do trabalhador e ele usufrua de seus benefícios.

no Egito, assim como Euclides, Tales, Sólon e Platão e muitos outros gregos. A ênfase dada por G. James (JAMES, 1954) no seu livro a “Stolen Legancy” é que o legado da filosofia dos povos norte africanos foram apropriados pelos gregos. Esta ideia é retomada por Martin Bernal no seu Clássico A Atenas Negra” (BERNAL, 1987) (CUNHA JUNIOR, 2010, p. 27-28).

⁴⁵ Esse modo de constituição da assembleia, e de ação nela, tem raízes africanas, anteriores às gregas. Segue trecho em que o líder político sul-africano Nelson Mandela, formado em direito nos moldes ocidentais, observa como as histórias das assembleias africanas, contadas pelos mais velhos (tradicionalistas), o influenciaram: “A estrutura e organização da sociedade africana antiga me fascinavam profundamente, e tiveram grande influência na evolução de minha postura política. A terra, então o meio de produção mais importante, pertencia a toda a tribo, não havendo nenhum tipo de propriedade individual. Não havia classes, nem ricos nem pobres, e não havia exploração do homem pelo homem. Todos os homens eram livres e iguais, e este era o alicerce do governo. O reconhecimento deste princípio geral se revelava na constituição dos conselhos – às vezes chamados de *Imbizo*, *Pitso* ou *Kgotla* – que governavam os assuntos de uma tribo africana. O conselho era tão completamente democrático que todos tomavam parte e lutavam para influenciar as decisões. Era uma instituição tão respeitada e influente que nenhuma decisão importante poderia ser tomada pela tribo sem antes ouvi-la. Essa sociedade era em muitos aspectos primitiva e até mesmo bárbara, e ela não pode ser compreendida segundo parâmetros da época atual. Mesmo assim, numa sociedade desse tipo estão guardadas as sementes da democracia revolucionária, que não admite nem que a pobreza, a escassez e a insegurança existam. Este é o modelo que, ainda hoje, inspira a mim e a meus companheiros de luta política.” (MANDELA, 1989, p. 212).

⁴⁶ Para a formação dessa assembleia no contemporâneo é visível a influência dos Panteras Negras, partido estadunidense fundado em 1966 por Huey P. Newton e Bobby Seale, que lutava pela igualdade de direitos civis entre negros e brancos estadunidenses e pela emancipação da classe trabalhadora do poder hegemônico capitalista daquele país. Em seu documento intitulado “Programa de 10 pontos do Partido dos Panteras Negras” o item 10 diz o seguinte: “Nós queremos terra, pão, moradia, educação, roupas, justiça e paz. E como nosso objetivo político principal, um plebiscito supervisionado pelas Nações Unidas a ser realizado em toda a colônia negra no qual só serão permitidos aos negros, vítimas do projeto colonial, participar, com a finalidade de determinar a vontade do povo preto a respeito de seu destino nacional” (RICARDO, 2021, p. 11).

As unidades entoativas (TATIT, 2004, p. 35), que definem as frases que irão exercer um determinado papel na cena, em “Eu Sô Função”, cumprem dois objetivos: 1) de o rapper apresentar quem ele é 2) de o rapper dialogar com a segunda pessoa do discurso mostrando que é um representante digno do cargo de “Função”. Assim, a letra começa dizendo “Sô função” (primeira unidade entoativa, apresentação – curta por demonstrar redundantemente a relevância da obrigação a se cumprir, implícita então na musicalidade e na frase inicial); “pra quem não tá ligado me apresento e as ruas represento” (segunda unidade entoativa, diálogo com a segunda pessoa como representante dela – repara que a melodia do discurso troca a exibição da apresentação pela explicação da representação). Trecho seguinte: “Dá licença aqui pra eu chegar nesse balanço” (primeira unidade entoativa, apresentação estética do movimento corporal de quem figurativamente toma a cena de assalto), nele há uma tensão no tom de suspense do teclado, que cresce, primeira parte, tem o seu clímax e rapidamente decresce, segunda parte (as partes visualizadas em forma de onomatopeia ficam: pannn, pan ran – na primeira parte, pelo prolongamento sonoro há um desenrolar da ação, sugerindo que esse jeito de agir não é bem aceito, como se a assembleia fosse às ocultas; a segunda parte, pela interrupção abrupta dos dois tons sugere uma culminância da ação, insinuando que a realização dos objetivos do “Função” coloca o sistema em pane, como uma máquina que começa a dar defeito); “É quente, negrão, a ideia que eu te lanço” (segunda unidade entoativa, representação - explica por que a segunda pessoa do discurso tem que dar licença para o “Função”, ou seja, por sua ideia ser “quente”, metaforizando aí a relevância do que tem a dizer)⁴⁷.

É a partir disso que a música sintetiza a querela entre os defensores de fazer canções baseadas exclusivamente no repertório nacional e os tropicalistas que trouxeram a influência do rock e seus recursos instrumentais. Assim como a tensão produzida pela orquestração em

⁴⁷ “Fanon indica que “o lumpenproletariat das favelas” deve se alinhar às massas rurais “o verdadeiro reservatório do exército nacional e revolucionário”. Evidentemente, a proposição de organizar o lumpemproletariado adotada pelos Panteras sofreu adaptações, sobretudo na definição de quem compunha esse grupo e no protagonismo das massas urbanas na revolução: Huey entendeu o significado do que Fanon estava dizendo sobre a organização do lumpemproletariado primeiro, porque Fanon apontou explicitamente que se você não organizasse o lumpemproletariado, se a organização não se relacionasse com o lumpemproletariado e oferecesse uma base para organizar o irmão que é cafetão, o irmão que é vigarista, o desempregado, o oprimido, o irmão que está roubando bancos, que não tem consciência política - “isso é o que significa lumpemproletariado” - que se você não se relacionasse com esses caras, a estrutura de poder organizaria esses caras contra você.” (RICARDO, 2021, p. 89). Esse lumpemproletariado, engajado com as causas da classe trabalhadora e da raça negra em sua multiplicidade étnica, os Panteras Negras vão chamar de “elemento da rua”, que o Dexter traduz como “Função”, vendo-se como um. Os rappers ligados à vanguarda do estilo, quando revolucionário, passam por essa formação de conceber-se como um elemento de rua, um “Função” à maneira nacional, regional, pessoal, em constante movimento.

“Tropicália” (1968) em intervalos constantes (runnnn, run run, com a licença poética da onomatopeia – “Sobre a cabeça os aviões/ Sob os meus pés os caminhões/ Aponta contra os chapadões/ Meu nariz/ Eu organizo o movimento/ Eu oriento o carnaval”), música de Caetano Veloso, a tensão produzida pelo sampler e pelos beats faz com que o *rap* em “Eu Sô Função” não tenha apenas o discurso de engajamento mas também a sonoridade. No entanto, o discurso desse traz com mais força a experiência do CPC, mostrando que o *rap* brasileiro é um fruto também da experiência em unir teatro e música para pensar e debater os problemas sociais do país com vistas à ação desalienante dos oprimidos transformar o país em uma sociedade mais igualitária, com a classe trabalhadora tendo mais retorno dos resultados objetivos do trabalho para o benefício de sua realidade. Como disse o rapper Rappin Hood na introdução de “Disparada Rap (2005)”, “Eu acho que o rap tem que ir por esse caminho/ Virar cada vez mais música po-po-pular/ Po-po-pular, po-po-pular brasileira”, de modo que, ao pensar o seu materialismo-histórico-dialético, se consiga desvendar onde estão amparados suas influências e seus recursos e como eles servem de forma objetiva para a realidade dos sujeitos.

A ilusão enunciativa, quando “a voz que fala permanece por trás da voz que canta” (TATIT, 2014, p. 34), como descrita por Luiz Tatit, na música diminui ao máximo a distância entre o intérprete e o cantor, tanto que, no caso do *rap*, na maioria das vezes os rappers somente cantam músicas de sua autoria, para que realmente sintam aquela emoção e o que digam seja coerente com suas ações reais. No caso de “Eu Sô Função”, como já observado na primeira parte da música, a ilusão enunciativa é tão realista que a voz de quem canta é acompanhada por uma voz que se aproxima ainda mais da voz que fala, a voz que segue de fundo, mostrando que, mais que a importância do cantor, ambos intérpretes mostram-se como enunciadoreos coletivos, de várias personas e pessoas reais que assumem o papel de “Função”. Os versos em dísticos em rimas paralelas que variam quase sempre de dez a treze sílabas métricas, numa extensão de uma poesia mais prosaica, que preza pelo discurso mais conceitual, sofrem de segmento a segmento interferências na semântica musical enunciativa frasal, o que faz com que os segmentos não tenham uma regularidade sonora. Isso é usado para que o personagem faça transparecer a sua personalidade musical no conteúdo. Assim, por exemplo, logo no início da letra, quando a regularidade dos versos de dez a treze sílabas métricas é interrompida, com um verso do dístico de 13 sílabas e o outro verso de cinco sílabas, há um prolongamento na pronúncia da frase inicial do primeiro verso (“Sô Função”) e um silêncio antes da frase inicial do segundo verso (“e as ruas represento”). Esse

prolongamento na pronúncia da frase e esse silêncio impactam de duas formas respectivamente. Primeiro, ao dizer em meio a um clima de tensão “Sô Função”, interpretando a frase como quem a experimenta vivenciando no ato presente o que está sendo dito, intensifica-se a curiosidade do que o personagem irá falar em seguida. Segundo, ao dizer “me apresento”, no final do primeiro verso, e no início do segundo “e as ruas represento”, joga-se a semântica do sentido de representar dentro do sentido de apresentar, mostrando que a função a ser executada não pode ser de qualquer jeito, ou seja, há uma maneira concebida, que tem a ver esteticamente com o modo compromissado, digno, honrado, de vivenciar as ruas, isto é, o modo rapper de ser. Aqui termino a resposta ao pensar sobre a pergunta de pauta da assembleia do *rap*: a) Como se configura o nosso poder de fala na estética do *rap*? É essa a configuração.

A segunda parte da música tem início com a voz do Dexter, que canta o trecho todo sozinho emitindo o tom de voz como é de costume em outras canções, ou seja, aqui ele mostra a persona de quem se destacou do coletivo, despontando como uma das vozes mais importantes da assembleia do *rap*. Nela ele desenvolve elementos que finalizaram a primeira parte (a periferia, o ritmo, a representação de rapper):

⁴⁸O ritmo é nosso, trazidos de lá
Das ruas de terra sem luzes e pá
O fascínio não morre, ele só começou
Das festa de preto que os boy não colou

Sou o que sou vivo aquilo que falo
Meu rap é do gueto e não é pros embalo (Idem)

No início dessa segunda parte o artista inicia o canto transparecendo em seu tom de voz uma fala iluminada, de quem pede bênçãos ao seu Deus, que dá forças a sua herança de sangue, que lhe “quis descendente de raiz/ Preto, função (...)/ Favelado legítimo, escravo do ritmo/ Dos becos e vielas (...) amigo íntimo”. Embora a forma de discursar lembre o tom de voz de pastores neopentecostais, quem fala aqui não nega suas influências étnicas e as opressões sofridas por sua raça na luta de classes, que ganham impulso através do *rap*, pois como ele diz em outro trecho dessa parte “O rap me ensinou a ser quem eu sô/ E honrar minha raça pelo preço que for/ Dos vida loka da história eu sô um a mais” (a exemplo de Jesus, Zumbi dos Palmares, Dandara, Zacimba Gaba, Bob Marley, Malcolm-X, Carlos Marighella, Martin Luther King Jr., Nelson Mandela etc.). O autor traz então a ancestralidade negra no poder divino da palavra, que como força vibratória constitui a iluminação divina quando dita

⁴⁸ Idem.

da maneira certa (OLIVEIRA, 2021, p. 6). Daí por que o seu “rap é do gueto e não pros embalos”, isto é, não é somente para o festejo (como em *Os Embalos de Sábado à Noite*, filme de 1977), é para a comunhão com uma vivência cultural que remete ao que fizeram os ancestrais de sangue, os que compartilham de etnias em comum. Como coloca o pesquisador Jorge Nascimento citando o livro de Paul Gilroy:

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

A expressão corporal distintiva das populações pós-escravas foi resultado dessas brutais condições históricas. Embora mais usualmente cultivada pela análise dos esportes, do atletismo e da dança, ela deveria contribuir diretamente para o entendimento das tradições da performance que continuam a caracterizar a produção e a recepção da música da diáspora (GILROY, 2001, p. 162) (MÓNICA, PAULO, WILBERTH (organizadores), 2021, p. 72-73)

3.1 “Se vida loka aqui está”: Mano Brown e a ilusão enunciativa

Na terceira parte da música quem canta é o rapper Mano Brown, que faz então a sua participação. Há aí a ilusão enunciativa, onde o enunciado se confunde com o enunciador (TATIT, 2014, p. 35), fazendo com que a gente acredite que dessa vez é o Mano Brown o “Função”, mesmo que saibamos que a letra foi escrita por Dexter, que, além disso, é quem assumia a persona da história até então. Aqui, alguns elementos ajudam a conceber essa ilusão enunciativa. O primeiro verso dessa parte começa dizendo “Seu vida loka aqui está, então pode saber”. Aí, os conhecedores de *rap* sabem que “Vida Loka parte 1” e “Vida Loka parte 2” são músicas dos Racionais MC’s, do disco *Nada como um dia após o outro dia* (2002), cantadas por Mano Brown, que repete em vários momentos a frase título, sem os números, que na parte 2 é reformulada de outras duas formas (“a vida é loka”, “vida loka, negô”)⁴⁹. A

⁴⁹ Nota-se que o Dexter trata o Mano Brown como um elemento de rua que é seu formador nessa visão de como se tornar um lumpemproletariado “Função”, isto é, que está em constante resistência, compartilhando as vivências das agruras da classe oprimida, de ser negro, cada um colaborando com a sua ação no desenvolvimento histórico para superar a alienação do trabalho e da mercadoria nas suas maneiras de atingir a sociedade e, mais especificamente, a periferia.

letra também ganha uma velocidade maior de canto refletindo a estética do Mano Brown, que, para o auxílio dessa, utiliza-se de vocativos e interjeições como é comum nas músicas do seu grupo (“(...) jão, opa, tamo aê”; “Então morô, jão, um dois, um dois, drão/ Aham aham, alma, mente sã, corpo são”, dentre outros exemplos), onomatopeia (“Até o fim, plim, nossa luz contagia”), recursos que também provocam a embreagem da melodia, que faz com que o modo frasal do canto refletido na instrumentação espelhe a persona do cantor (TATIT, 2014, p. 35).

A letra também, como é do feitio do Mano Brown nas músicas dos Racionais MC’s, aprofunda as influências culturais da infância e adolescência, pois se refere à época de escola (“No café, o açúcar com limão no abacate/ Puta, eu olhei a blusa suja de Colgate/ E se ser preto é assim, ir pra escola pra quê?/ Se o meu instinto é ruim e eu não consigo aprender”) para mostrar como foi a sua formação de “Função”, rechaçando as influências ruins, prejudiciais, e acolhendo as boas influências, muitas das vezes, fazendo a oposição na ressignificação do que é prejudicial de uma forma resistente, coerente com os interesses dos negros periféricos, como no exemplo:

⁵⁰Salve! Deixa eu chegar, meu irmão Lelê
 Por que não monstro? Viva negro Dexter
 De vinte em vinte eu paguei duzentas flexão
 Caçando um jeito de burlar a lei e a minha depressão

Menino bom, mas pobre, feio, fraco, infeliz, só
 Se sentindo pior, vários monstro ao meu redor
 Com tambor de gás fiz mais cinquenta em jejum
 Ódio do mundo, eu via em todo filme do Platoon (Idem)

Aí, o “Função” questiona-se “Por que não, monstro?”, se vejo “vários monstro ao meu redor”, se “Ódio do mundo, eu via em todo filme do Platoon” (série de filmes de guerra dos anos oitenta do século vinte, que retratam os americanos combatendo no Vietnã), isto é, se ele vê os brancos estadunidenses em guerras tornando-se monstros para destruir os povos, ele não vai ser destruído por eles na guerra cultural e financeira hegemônica do capitalismo na periferia, e vai sim se tornar o que esses mesmos brancos vão chamar, ironicamente, de monstro, por resistir e os superar, os negando e esclarecendo o conteúdo dessa negatividade de modo que afirma o que há nele da resistência real da experiência negra. Aqui, o cantor lembra a pobreza como é típico das letras compostas por ele em seu grupo, trazendo a

⁵⁰ Idem.

alimentação escassa e repetitiva do café da manhã, a única blusa limpa de uniforme para ir à escola (o drama feito por a blusa sujar de colgate sugere essa realidade), enfim, os poucos recursos financeiros que o permitiam alimentar-se e ir à escola com autoestima (“No café, o açúcar com limão no abacate/ Puta, eu olhei a blusa suja de Colgate”), além de não se achar referenciado pelo conteúdo escolar e a maneira de se ensinar na escola (“E se ser preto é assim, ir pra escola pra quê?/ Se o meu instinto é ruim e eu não consigo aprender”). Então o enunciador vai mostrar quais são as influências culturais que lhe deram força para resistir e superar as hegemônicas prejudiciais. É aí que é enunciada a música “Drão”, do Gilberto Gil, que diz “Drão, os meninos são todos são/ Os pecados são todos meus/ Deus sabe a minha confissão/ Não há o que perdoar, por isso mesmo é que há de haver mais compaixão”, que o rapper ressignifica para o contexto dos negros da periferia “Não vejo nada, não vejo fita dominada/ Eu vejo os pretos sempre triste nos canto do mundão/ Então morô, jão, um dois, um dois, drão/ Aham aham, alma, mente sã, corpo são” justificando a sua resistência, que embora seja impregnada de pecado, veio de um menino são, que então, como adulto, pôde resistir entendendo e vivendo o mundo do pecado, alienante e racista que, na lembrança da sua inocência sã da infância, o fazia acreditar que seu instinto era ruim, que ser preto, para a visão hegemônica, era não possuir bons produtos e conseqüentemente bons valores materiais e imateriais. Daí por que o cantor resgata, como homem mais desenvolvido que pensa o menos desenvolvido, isto é, o adulto que pensa a criança, a importância do valor material e do valor imaterial que teve quando ouviu pela primeira vez James Brown e Al Green, os inserindo no contexto do *rap*, que vê a cena musical estadunidense da música negra dos anos 70 como “uma reunião tribal”, parecida com a assembleia onde participa como “Função”:

⁵¹Eis que um belo dia alguém mostrou pra mim
Uma reunião tribal, James Brown e Al Green
Uau! Sex Machine, o orgulho brotou
Poder para o povo preto e que estale os tambor

Veio as camisas de ciclistas, calça lee, fivelão
Tênis farol white, uou uou uou ladrão
Há seis mil ano, até pra plantar
Os preto dança, todo mundo igual sem errar

Agradecendo aos céus pelas chuvas que cai
Santo Deus me fez Funk, obrigado, meu pai (Idem)

⁵¹ Idem.

O músico James Brown é citado no *rap* dos Racionais MC's intitulado “Qual Mentira Vou Acreditar”, do disco *Sobrevivendo no Inferno* (1997). Embora a música não seja cantada por Mano Brown, o cantor analisado aqui, ela é cantada por um dos membros da “reunião tribal”, mostrando que os Racionais MC's, na figura de um ou mais integrantes, estão como participantes da assembleia onde falam os “Funções”, o que intensifica ainda mais a embreagem, pois a música faz uma amostra de como um branco, negro ou de outra raça oprimida pode acionar o microfascismo ao reivindicar que a cultura hegemônica tome o lugar da cultura que se apresenta como resistência étnica do oprimido. Isso acontece nas pequenas ações do dia a dia e vai depender da forma que o sujeito lida com o seu gosto, isto é, se ele o impõe, refletindo assim a ideologia dominante, se tornando então um monstro que, ao ser notado terá suas ações discutidas e desacreditadas pela assembleia, que traçará um perfil de comportamento a ser combatido, esclarecido, para que os que não o façam propositadamente não caiam no erro do microfascismo. Ao traçar tal perfil, traça-se a linha de fuga que desarma o erro. Segue como isso é feito:

⁵²A mais bonita da escola, rainha passista
 Se transformou numa vaca nazista
 Eu ouvindo James Brown, pá, cheio de pose
 Ela pergunta se eu tenho... O quê? Guns N' Roses? (ALVES;
 PEREIRA, 1997)

Para que a linha de fuga desarme o microfascismo a força coletiva é fundamental. Para isso é necessário que em cada intervalo, grande, ou mínimo que seja (paradoxalmente máximo, pois é outro trabalhador, ou trabalhadores, que se somam encurtando a distância) tenha um ponto de resistência em forma de outro sujeito ou grupos, que trazem a sua percepção e sua maneira de agir perante a alienação da mercadoria e do trabalho, aproximando a prática da dialética materialista o mais próximo possível da totalidade implicada nos objetivos reais da classe trabalhadora enquanto humanidade em

⁵² PEREIRA, PEDRO PAULO SOARES; SIMÕES, KLEBER GERALDO LELIS. Intérpretes: Ice Blue; Edi Rock e Mano Brown. *In: Racionais MC's. Sobrevivendo no inferno*. São Paulo: Cosa Nostra, 1997. Música eletrônica. Disponível em: <

desenvolvimento. Do contrário a acumulação do racismo destrói a linha de fuga, pois os danos da opressão geram cansaço, desistência, e, onde a resistência retira-se⁵³, o opressor coloca-se. Como no trecho seguinte, em que Louis Begley, ensaísta biográfico de Kafka, discorre sobre como o escritor sentia-se frente a opressão branca eurocêntrica na primeira metade do século vinte:

Resultou no que só pode ser descrito como uma profunda fadiga. Outras pessoas – às vezes um judeu (**ou negro, no caso da análise acima**) tinha a impressão – não precisavam passar a vida justificando seu direito de existir ou, caso esse direito fosse reconhecido, questionando a legitimidade dos seus textos ou da música que compunham ou cantavam (**ou ouviam**) no palco (...) (BEGLEY, 2010, p. 29)

A discussão da terceira parte responde assim a última questão de pauta da assembleia onde está o “Função”, que é: c) Como vemos as produções culturais que nos formaram e as produções culturais que nos interessam? A resposta então é dada pelo enunciador Mano Brown (colocado por último em comparação com Franz Kafka).

Quanto ao Dexter, foi um detento colocado em fluxo rizomático, em relação ao seu movimento de conceber-se como exilado, desterritorializando assim a vigência da ordem prisional, e em relação às ações do juiz Jayme Garcia, da atriz Sophia Bisilliat, do rapper Mano Brown, que provocaram tensões na ordem do sistema prisional, resultando em litígios, metamorfoses, potencializações da linha de fuga que, sai da linha vertical, como linha diagonal ((DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix, v.1, 1995, p. 82-83) ligada ao que há de

⁵³ Quando se pensa que no tempo de Kafka as tentativas de os judeus se integrarem à luta de classes sem recorte étnico gerava repulsa por parte de muitos integrantes, entende-se porque, no caso dos Racionais MC's e outros rappers, a assembleia onde atua o “Função”, é composta unicamente pela negritude, pois tentativas de integração entre várias raças e etnias ao longo da história muitas vezes enfraqueceu as minorias e fortaleceu a raça opressora correspondente ao recorte da hegemonia ideológica, o que pode muitas das vezes desencadear o microfascismo dentro da própria assembleia. Às vezes é preciso ramificar a minoria, para, dando mais visibilidade, aos poucos ela se recompor com o tronco dos trabalhadores sem diferenças étnicas. Pois observe o que acontece no tempo de Kafka, em que, ao contrário dele, seu vizinho húngaro Lukács, dentre outros, atuava no engajamento partidário, em um panorama que se compreende por que o primeiro, que habitava à Tchecoslováquia, em região periférica que sofria ainda mais com a opressão, tinha suas razões para não se unir à luta classista: “(...) Na Hungria, resistia-lhe não apenas o partido Socialista como também os sindicatos, constituindo-se principalmente os seus adeptos de estudantes e outros intelectuais. De vez que na Austro-Hungria anterior a 1914, esses membros da *intelligentsia* eram de origem notadamente judia, o que começara como uma disputa teórica acabou sendo envenenada pelas animosidades raciais, bem como pela natural desconfiança nutrida pelos organizadores trabalhistas – uma gente muito prática – contra os loquazes intelectuais da classe média. As antipatias mútuas daí resultantes se inflamaram ainda mais em 1918-19, sendo a liderança do recém-fundado Partido Comunista Húngaro constituída em grande parte de intelectuais, que os social-democratas responsabilizavam pelo desastre da breve experiência soviética e pela consequente perseguição sanguinária, tanto aos socialistas como aos comunistas, pela vitoriosa contra-revolução “branca”. Szabó, que morreu em setembro de 1918, não chegou a ver o malogro da tentativa de repetir na Hungria a tomada do poder por Lênin, nem teve tempo de agradecer a sua indicação para membro honorário da Academia Socialista de Moscou. Sua posição como principal teórico da extrema esquerda húngara foi herdada por Lukács.” (LICHTHEIM, 1970, p. 36).

revolucionário na ordem, mantendo a consistência do platô diaspórico. A própria musicalidade, com os seus sintetizadores, reflete esse fomento do rizoma enquanto pulsação da linha diagonal na linha vertical, mas com o intuito de que a primeira provoque a explosão da segunda enquanto estágio a ser superado, conquista prática, mesmo que não definitiva, da emancipação de tal território (explosão da própria primeira e segunda pessoas do discurso - Mano Brown e Dexter, respectivamente, o que compôs a letra e o que compôs a música, o que canta o que o outro falou e o que sente o que o outro musicou – em uma terceira pessoa coletiva, ou seja, com o compartilhamento do discurso em sua totalidade musical enquanto corpo sem órgão, que remete à parte que Mano Brown evoca o amigo: “Dexter, tem que estar com fé no senhor/ Tem que orar, tem que brigar, tem que lutar, negô”, onde, mais que pai⁵⁴ (Mano Brown), filho (Dexter) e espírito santo (tal rap) se é a imagem e semelhança de deus enquanto o devir das coisas do mundo que estão para além delas mesmas no que ainda podem realizar). É nesse sentido que Mano Brown segue cantando no trecho seguinte “Ah, meu bom juiz, abra o seu coração/ Se ouvir o que esse rap diz ia sentir o perdão”, pois há uma ordem no juízo do *rap* que implica na ordem do juiz, mas como litígio da ação de corar, isto é, pegar cor, tornar-se negro, se se considera que o devir-minoria abre “componentes de passagem” (DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix, v.2, 1995, p. 49) na palavra “coração”, que impulsiona em fluxo (“per”) a distribuição (“dão”) recíproca entre juiz e condenado das conquistas do desenvolvimento histórico da humanidade, a exemplo da intertextualidade com a música “Meu bom juiz”, gravada pelo sambista Bezerra da Silva, que diz:

⁵⁵Meu bom juiz
 (Aaah meu bom juiz)
 Meu bom juiz
 (Não bata este martelo e nem dê a sentença)
 (Antes de ouvir o que o meu samba diz)
 (Pois este homem não é)
 (Tão ruim quanto o senhor pensa)
 Vou provar que lá no morro
 Vou provar que lá no morro

⁵⁴ “É óbvio que a orfandade simbólica produziu uma ausência de figuras paternas, mas um excesso de pais *reais*, abusados, arbitrários e brutais como o “pai da horda primitiva” do mito freudiano. O que falta à sociedade brasileira não é mais um *painho* mandão e pseudo protetor (vide ACM, Getúlio, Padre Cícero, etc.), mas uma *fratria* forte, que confie em si mesma, capaz de suplantar o poder do “pai da horda” e erigir um pai simbólico, na forma de uma lei justa, que contemple as necessidades de todos, e não a voracidade de alguns” (KEHL, 2012, p. 7-8).

⁵⁵ CASEMIRO, Laudeni; SERAFIM, SERGIO ROBERTO; OMENA. Intérpretes: Bezerra da Silva. In: O melhor de Bezerra da Silva. Brasil: Soni BMG, 1992. Música eletrônica. Disponível em: < https://www.google.com/search?gs_ssp=eJzj4tFP1zcsNM2qMDOsMjZg9JLNTS1VSMrPVcgqzaxSSEqtSi0qSlRISVQozswpSwQAQxwO9w&q=meu+bom+juiz+bezerra+da+silva&oq=&aqs=chrome.1.35i39i362i524j46i39i362i524j35i39i362i524l6.3895j0j9&sourceid=chrome&ie=UTF-8 > Acesso em: 05 mai. 2022.

Ele é rei
 Coroado pela gente
 É que eu mergulhei na fantasia
 E sonhei, doutor
 Com o reinado diferente
 É, mas não se pode na vida, eu sei
 Sim, ser um líder permanente
 O homem é gente (CASEMIRO; SERAFIM, 1992)

Onde se apreende também que o território da periferia (do Dexter) é diferente do território da cidade (do juiz Jayme). Mas, com as disposições de tais sujeitos para fortalecer a cidadania enquanto cooperação de cidadãos com funções e habilidades diferentes, com experiências de vidas diversas, em prol da superação das dificuldades de sociabilidade, independente (para a cidadania) e dependente (para a empatia humanitária) do rumo que suas vidas tomaram, se postos em prática, em tensões compreensivas, permitem que os seres humanos desvistam-se dos seus estereótipos (as fantasias), compartilhando assim experiências e vivências duradouras entre raças e suas múltiplas etnias.

Se se pensar que entre etnias negras existiram reis, como os da antiguidade do Egito, como os reis das histórias dos orixás, onde os primeiros realizavam proezas e eram presenteados pelos segundos, ou, os segundos mesmos, que antes de serem orixás eram reis, a exemplo de Xangô, orixá da justiça, que, antes disso, tornou-se rei do povo de Oió (PRANDI, 2001, p. 276-277), mas que por gostar muito de guerrear e destruir povos vizinhos foi destronado por seu povo, que não queria só que Xangô escravizasse pessoas e lhes cedesse para o trabalho e sim que o seu rei trabalhasse para proporcionar a alimentação de qualidade⁵⁶. Entendendo a vontade do povo, Xangô aceita ser destronado e vai à floresta enforcar-se com uma corda dependurada em uma árvore. Mas seu corpo não foi encontrado. Mocuá, sacerdote de Xangô, o observou subir aos céus e disse que quem dissesse que Xangô estava morto ele iria castigar com um trovão destruindo assim a sua casa. Foi então que Xangô tornou-se um orixá, isto é, um deus da etnia iorubá, como se Olodumare, o deus supremo que “criou os orixás e deu a eles as atribuições de criar e controlar o mundo” (PRANDI, 2001, p. 568), entendesse que as extremidades da potencialidade de Xangô

⁵⁶ É curioso que o “rei” da música é um possível traficante, um lumpemproletariado, portanto, um trabalhador ilegítimo, criado pelo submundo da alienação ideológica que mistura aculturação do desenvolvimento histórico da humanidade (a história dos orixás, seus exemplos, mas pensados sem a sua complexidade). E ao contrário das ações do rei Xangô, subentende-se que o rei da música foi “coroado pela gente” por justamente atender parte das demandas dela (possivelmente alimentação e segurança). Fosse um trabalhador, sindicalista, líder comunitário, não haveria aculturação e o exemplo do orixá Xangô seria pensado em sua complexidade em prol do desenvolvimento histórico da humanidade. Um juiz sensível a essa última perspectiva de realização humana fará o possível para que o condenado ao ser reintegrado à sociedade integre-se a ela.

(guerrear e a sua autopunição) deslocassem abrindo a passagem da dialética (tese = guerrear de forma errônea + antítese = ser punido e punir-se por guerrear de forma errônea = síntese (Xangô): o que há de maior fluxo para a compreensão do uso da habilidade em lutar (como um trabalhador, como um esportista) a guerra irrefreável. Além disso, na umbanda, religião brasileira de matriz africana, que mistura o culto dos orixás com o espiritismo de Allan Kardec, os seres humanos estão em processo evolutivo, com cada encarnação representando um avanço na linha evolutiva, entendendo-se assim que a parte da música que diz “(...) mas não se pode na vida, eu sei/ Sim, ser um líder permanente”, aplica-se, como vivência prática real, ao próprio Dexter que, como um dos líderes na resistência periférica através do *rap*, encontra-se prisioneiro (ou melhor, exilado); o que é parecido com o caso do juiz, um dos líderes no tribunal, mas quando se reúne ali com os detentos nas quartas-feiras para saber de suas demandas, é apenas um ouvido amigo, sem poder de decisão, mesmo que autorizado a levar as reivindicações com mais peso ao diretor do presídio; ou seja, ambos estão em estágios evolutivos do fluxo do materialismo enquanto realização de suas potencialidades, enquanto plano de consistência produzido no encontro em desenvolvimento histórico das alteridades no platô diaspórico. A evolução desses tipos sociais, líder, prisioneiro, juiz, assaltante, oprimido, opressor, dentro do materialismo-histórico-dialético objetiva a superação da sociedade dividida em classes, a superação da propriedade privada, quando o homem se verá apenas como “gente”, sujeito a compartilhar os infortúnios e as fortunas, conforme a comunhão do valor real do trabalho e a totalidade do usufruto do desenvolvimento histórico social, situação que, no marxismo, possibilita ao homem ver-se em plena evolução de acordo com o seu momento histórico e as possibilidades de desenvolvimento de sua sociedade.

Mas, essa justiça, concebida como prática responsivo-ativa pela assembleia do *rap*, pelos elementos de rua, pelos “Funções”, se, enquanto ação coletiva, supera a alienação do trabalho e da mercadoria com a base de apoio dos negros em sua multiplicidade étnica e suas realizações através da história, usada como referencial de conduta contra a opressão de raça e de classe, também há a justiça alienada, oprimida, praticada formalmente e informalmente, como reprodução do modelo liberal, que definiu os povos dignos de serem livres e os submetidos à escravidão, que definiu o que é civilizado e o que não é de acordo com o modelo burguês eurocêntrico de realização social, que na contemporaneidade serve de parâmetro para as ações do imperialismo estadunidense. Tratarei mais detidamente dessa complexidade da justiça, com seu microfascismo, sua linha de fuga, seus agenciamentos coletivos, no próximo capítulo.

Capítulo 4. “A nossa lei é falha, violenta e suicida” – Justiça ou Vitória?

Neste capítulo irei analisar as planitudes e dimensões que, segundo Deleuze e Félix Guattari, crescem e decrescem, aplicando-as à justiça, às leis, à hegemonia liberal, para Kafka, e à neoliberal, para os Racionais MC’s, trançando linhas de fuga que se tocam no processo histórico que diz respeito às visões da justiça cidadã. É sabido, com Marx e Engels, em *A ideologia Alemã*, que a ideologia, isto é, o modo da classe dominante pensar, regula todos os outros modos de pensar, pois, mesmo que esses resistam, a própria resistência do segundo são manifestações de confronto com a primeira. No entanto, com o advento da indústria cultural no século 20, período que Marx não se deteve em analisar por ser falecido (1883), a alienação ideológica é a grande responsável pelas compreensões conscientes, pré-conscientes e pelas projeções inconscientes dos seres humanos, formando assim dimensões de pseudo-consciências, pois não se tratam de compreensões verdadeiras enquanto ciência ou bem-sucedida experiência coletiva, validada por uma comunidade, e sim negócios capitalistas (SILVA, 2017, p. 115), compreensões que estão para o acúmulo do comprar, exercício do poder de compra, que parte do direito do macrocidadão (o proprietário burguês mais rico) ao microcidadão (o pobre que ainda assim quer assegurado os seus bens materiais e preza por seu poder de compra, mesmo que seja materialmente o mínimo para viver), de modo que o primeiro, como agente do sistema que explora o trabalho alheio e a vida alheia, age com microfascismos perante o com menos direitos, pois, não fosse assim, não haveria exploração de classe. Para isso estudarei o corpus de *O processo* e as músicas “Fórmula Mágica da paz” e “A vítima”, a primeira do álbum *Sobrevivendo no Inferno*, a segunda do disco *Nada como um dia após o outro dia*. A relação entre justiça e vitória será analisada a começar pelos trechos seguintes:

— Ah, sim! agora eu a reconheço — exclamou K. —; aqui está a venda sobre os olhos, e aqui a balança. Mas não são asas essas que se vêm nos calcanhares? E não está representada em atitude de corrida?

— Sim — disse o pintor —, encarregaram-me de pintá-la assim. Para dizer a verdade, trata-se da justiça e da deusa da vitória em uma só imagem.

— O que não forma nenhuma boa combinação — observou K., sorrindo. — A justiça tem de estar quieta porque do contrário a balança vacila, com o que se torna impossível um juízo exato.

— Eu me atenho ao que me foi encarregado — explicou o pintor. (KAFKA, 2005, p. 81)

⁵⁷Cada lugar, uma lei, eu tô ligado
 No extremo sul da Zona Sul tá tudo errado
 Aqui vale muito pouco a sua vida
 Nossa lei é falha, violenta e suicida
 Se diz que, me diz que, não se revela
 Parágrafo primeiro na lei da favela (legal)
 Assustador é quando se descobre
 Que tudo deu em nada e que só morre o pobre
 A gente vive se matando, irmão, por quê?
 Não me olha assim, eu sou igual a você
 Descanse o seu gatilho, descanse o seu gatilho
 Entre no trem da malandragem, meu rap é o trilho (PEREIRA, 1997)

O famoso trecho de *O processo* dimensiona o impacto da ideologia manifestada como opinião pública nos meios jornalísticos, pois a pintura, aqui tomada como imagem propagandística da ideologia dos juízes, transmite indiretamente a opinião de seus donos. Da mesma forma ocorre com as mídias impressas, radiofônicas e televisivas, cujos donos e financiadores são em sua maioria burgueses brancos que prezam pelo *status quo* eurocentrado. Esses querem que a opinião pública tenha a imagem que melhor lhes agrade, isto é, que a sua hegemonia enquanto classe dominante que explora o trabalho da classe dominada tenha álibis que facilitem essa exploração. Esses álibis formam-se da condenação de minorias, pois a única coisa em comum entre um trabalhador branco e um burguês branco é o fato deles serem brancos. Por isso é um traço a ser levado pelos segundos até à última consequência. No contexto de Kafka (Boêmia e regiões da ex-Austro-Hungria), por exemplo, ocorreram alguns julgamentos de assassinato ritual que apontavam judeus como culpados. Um desses casos foi o de uma menina de catorze anos, chamada Eszter Solymosi, uma criada que saiu para cumprir uma tarefa fora de casa e depois apareceu morta. Isso foi em primeiro de abril, e como nesse ano a páscoa judaica caiu em 4 de abril, os veículos de informação, direcionados pela ideologia de interessados em desonrar a etnia judaica para que ela perdesse o crédito perante a população, já que muitos judeus eram ótimos comerciantes, e isso gerava rivalidade com arianos que se achavam no direito de ter mais sucesso somente por serem arianos, a orientação interpretativa hegemônica condenou os judeus com base na visão racista de que para o preparo do pão de ázimo (BEGLEY, 2010, p. 23-24), esses supostos judeus

⁵⁷ PEREIRA, PEDRO PAULO SOARES. Intérpretes: Mano Brown. *In*: Racionais MC's. *Sobrevivendo no inferno*. São Paulo: Cosa Nostra, 1997. Música eletrônica. Disponível em: < <https://www.google.com/search?q=entre+no+trem+da+malandragem+meu+rap+%C3%A9+o+trilho+racionais+mc%27s&oq=entre+no+trem+da+malandragem+meu+rap+%C3%A9+o+trilho+racionais+mc%27s&aqs=chrome..69i57.13661j0j15&sourceid=chrome&ie=UTF-8> > Acesso em: 14 mai. 2022.

assassinos usaram o sangue de uma criança cristã, remetendo à alienação histórica da experiência étnica dos judeus do Egito Antigo (1446 a.c), quando ocorreu a libertação do povo hebreu. Esses foram instruídos por Moisés a marcarem suas portas com o sangue de cordeiro para que seus primogênitos não fossem mortos, o que ocorreu com os egípcios, por não tomarem a mesma precaução. Assim, como alienação ideológica à população da região, os filhos dos trabalhadores judeus foram jogados contra os filhos dos trabalhadores arianos, de modo que os segundos seriam possíveis sacrificados pelos pais dos primeiros, numa formação das consciências totalmente direcionada pelos negócios capitalistas: o que ganha mais dinheiro (o trabalhador judeu) toma o lugar do que ganha menos dinheiro (o trabalhador ariano), que, para o mercado, representa a morte, enfraquecimento da influência do comerciante (o branco burguês que não prezarão por sua prole). No julgamento, vários judeus foram acusados pelo assassinato, dentre eles dois açougueiros. Depois de investigações, passado um ano (de 1881 a 1883), os acusados foram absolvidos por julgamento unânime, provando que a balança da justiça pesa mais pra um lado se quem a carrega leva venda nos olhos e asas nos pés (os negócios que a imprensa alimenta com suas linguagens ideológicas, orientadas para atender à hegemonia da classe dominante, para que gerem lucros). Mas, ao invés de celebrar a justiça, a população antissemita protestou contra a absolvição, dando indícios, já no final do século 19, à tragédia maior que viria a resultar desse antissemitismo. No imaginário de Kafka, que nasceu em 1883, passou a habitar esses e outros julgamentos posteriores que ocorreram e repercutiram por anos.

Ao identificarem a alienação ideológica como formadora da mentalidade que leva a justiça a tomar ações que condenam de antemão a coletividade negra os Racionais MC's, em seu contexto (Brasil, 1995), traçarão a estratégia de esclarecer a esse grupo minoritário que ele está sendo programaticamente assassinado. A tática de oposição a tal programa será questionar o quão é “assustador” “quando se descobre que tudo deu em nada e que só morre o pobre”, pois agir no imediatismo material para adquirir produtos e gerar lucro por meios ilegais é um tudo (ter muito), que dá em nada (morrer, não ter nada), num círculo vicioso em que a mídia mostra a cara dos criminosos (pretos periféricos), que, marcados pelo racismo estrutural e pela exploração de classe⁵⁸, serão tidos como os deploráveis, os que devem ser

⁵⁸ Mano a mano. Entrevistador: Mano Brown. Entrevistados: André Camarante e Cecília Oliveira. In: Spotify. 05 Mai. de 2022. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=2BEzmv3nlvQ> > Acesso em: 06 Mai. 2022. “(...) Quantas manchetes a gente vê aí quando os caras são brancos: o estudante de direito que foi preso com 700 quilos de cocaína, vem nem traficante na matéria, então assim, essas coisas são feitas por pessoas, não é geração automática de caracteres não, então a gente tem que lembrar que as pessoas são preconceituosas e as pessoas têm valores, então assim, o jornalismo é feito por essas pessoas, pessoas que acham que bandido bom é bandido

repudiados, estendendo num *continuum* os efeitos de sentidos dessa deploração a todos os que têm o mesmo tom de pele (a preta), vivem o mesmo contexto (o da periferia) e pertencem aos níveis mais baixos da classe trabalhadora (pobres e miseráveis). Por isso, ao invés de agir conforme a “lei falha, violenta e suicida”, pois a alienação ideológica faz com que uma parcela dos próprios negros internalizem que os seus iguais são deploráveis e merecem a morte (o negro que age assim, por outro lado, torna-se também presa: outro o verá da mesma maneira, formando o círculo vicioso), o *rap* será a base estratégica que através do discurso e das linguagens musical e poética irá traçar formas de compreensão e ação em oposição às armadilhas da alienação ideológica e da exploração de classe. Com isso, o rapper, o elemento de rua, o “Função”, se colocará como sujeito étnico em desenvolvimento histórico dialético, assumindo posição de resistência em toda posição de alienação ideológica. Assim, onde está o detento estará o exilado, onde está a desinformação estará a in-formação, onde está a condenação (racismo estrutural) estará o litígio (questionamentos e ações de resistência, como por exemplo: por que, se estatísticas dizem que o investimento em educação e cultura reduz a criminalidade, o investimento é maior em polícia e prisões, que as estatísticas mostram que não reduzem a criminalidade?⁵⁹. Os elementos de rua então agirão para suprir o não investimento em educação e cultura unindo forças com outros agentes sociais com o mesmo intuito – professores, sindicatos, políticos etc.). Dessa maneira, “meu rap é o trilho”, será a linha de fuga desse projeto genocida. Cada agente negro, exercendo a sua linha de fuga através da vivência de resistência na comunidade, através do platô diaspórico, irá compor por

morto, pessoas que dizem que CPF cancelado é a solução. E por pessoas que chamam determinadas pessoas de traficantes e determinadas pessoas de estudantes.” Parte da entrevista da jornalista pós-graduada em Segurança Pública Cecília Oliveira para o programa.

⁵⁹ Idem. “(...) tem aí uma pesquisa do IPEA que diz que a cada 1% investido em educação o número de homicídios cai 2%. Tá cantada a pedra. Sabe? Então assim, os caminhos estão dados, mas a incompetência governamental nessa seara, ela é proposital, ela é negligente porque as vítimas dessa negligência são pessoas, entre aspas, que não importam”. Parte da entrevista da jornalista pós-graduada em Segurança Pública Cecília Oliveira para o programa Mano a Mano (Spotify). Sobre a pesquisa do IPEA, realizada em 2016, segue informação mais precisa: “A educação é o passo inicial para a redução dos homicídios. Para cada 1% a mais de jovens entre 15 e 17 anos nas escolas, há uma diminuição de 2% na taxa de assassinatos nos municípios. Essa foi a principal conclusão da Nota Técnica Indicadores Multidimensionais de Educação e Homicídios nos Territórios Focalizados pelo Pacto Nacional pela Redução de Homicídios, apresentada na manhã desta quarta-feira, 11 de maio, no Ministério da Justiça, por Daniel Cerqueira, técnico de Planejamento e Pesquisa do Instituto. O estudo mapeou as condições educacionais nos territórios prioritários para focalização no âmbito do Pacto Nacional pela Redução de Homicídios (PNRH).” Disponível em:

https://www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=27724#:~:text=A%20cada%201%25%20a%20mais,nas%20escolas%2C%20homic%C3%ADdios%20caem%202%25&text=A%20educa%C3%A7%C3%A3o%20o%20passo,taxa%20de%20assassinatos%20nos%20munic%C3%ADpios.

Acesso em: 19 mai. 2022.

experiência real a sua “fórmula mágica da paz” com os ingredientes acima, determinados coletivamente pelos rappers, que nesse caso assumem a função de tradicionalistas, isto é, os que sabem, por conhecimento histórico e vivência no pensar e praticar a dialética social, os caminhos verdadeiros das narrativas étnicas em prol da sua emancipação social.

Em *O processo*, na primeira vez que K. vai ao tribunal e o juiz o reconhece como um pintor de casas, a personagem articula um discurso de litígio que questiona, com outras palavras, se essa confusão, que se aplica a muitas outras pessoas, o que é confirmado porque nesse momento ele é ovacionado por outros réus presentes, não é um problema público de falha da justiça. Segue o trecho:

– O que aconteceu comigo – K. continuou, com menos vigor do que tivera antes, e continuamente analisando os rostos da primeira fila, e isso conferiu a sua fala um quê de nervosismo e distração -, o que aconteceu comigo não é apenas um caso isolado. Se fosse, não teria tanta importância, como não tem tanta importância para mim, mas é um sintoma de procedimentos que são conduzidos contra muitos. É em prol desses que estou aqui agora, não somente por mim.

Sem ter pretendido, erguera a voz. Em algum canto do salão, alguém ergueu as mãos e aplaudiu com gritos.

- Bravo! Apoiado! Bravo! Isso mesmo, bravo!

Alguns dos homens da primeira fila apalpavam suas barbas, nenhum deles olhou para ver quem gritava. Nem mesmo K. considerava-se digno de qualquer importância, mas o fato que todos os presentes no salão o aplaudissem, bastaria que a maioria deles começasse a pensar no caso e apenas um ou outro deles, aqui e ali, fosse persuadido.

- Não estou tentando ser um orador bem-sucedido – explicou K. após esse pensamento -, isso provavelmente está além das minhas capacidades. Estou certo de que o juiz de instrução sabe expressar-se muito melhor do que eu, faz parte do trabalho dele, afinal. Tudo que quero é uma discussão pública de um problema público. (...) (KAFKA, 2017, p. 56).

K. esclarece assim como a ideologia dominante atua muitas das vezes privilegiando o burguês em detrimento proletário, o ariano em detrimento do judeu, mostrando que, mesmo sendo escriturário-chefe de um banco, isto é, um trabalhador um tanto valorizado em seu serviço, não o impede de sofrer com os erros sistemáticos frutos da alienação ideológica, que, por conseguinte, é resultado da opressão de classe e do racismo. Quando se pensa que o pintor de casa preza de alguma forma pela materialidade de uma família, enobrecendo a sua habitação, e que, se Kafka fosse um pintor, certamente dentre as casas que pintaria estariam as da população judaica da Boêmia, o ato-falho da justiça, confusão inconsciente que revela

fragmentos de pré-consciência e situações objetivamente conscientes, traz na letra K. do nome da personagem a calúnia em forma de alienação ideológica com a história judaica, considerando de forma racista que K., ao prezar pela materialidade da vida dos judeus, estaria pintando as portas das famílias judaicas como na passagem bíblica que isso é recomendado por Moisés às tais famílias, onde os egípcios, não judeus, perderam os seus filhos primogênitos por não executarem a recomendação. A alienação, dessa forma, atualiza, de modo aculturado, a passagem dessa história importante para a etnia condenando-a anacronicamente de maneira fascista. Inclusive, K. esclarece que seu discurso não se alinha com o da retórica hegemônica, pois se além aos objetivos reais, isto é, para resolvê-los é necessário acionar uma linha de fuga que promova a saída e a resistência sua e da coletividade frente à mentira que envolve ele ser um réu e ser um pintor de casas, ou seja, a alienação ideológica.

Se a pintura, seja no tempo bíblico de Moisés ou no livro de Kafka, trata-se da linguagem em ação de resistência dos oprimidos frente à opressão de classe e étnica, ela representa uma ameaça para os opressores e para a linguagem ideológica desses, que frente ao esclarecimento perde a sua força persuasiva. Mas essa pintura, tomada aqui como imagem poético-narrativa, traz os traços materiais do que envolve a etnia em suas realizações, inclusive imateriais (que se dão no pensamento, na contemplação), mostrando que o que pode ser obscuro para alguns (de outra etnia), pode ser a viva luz para os que praticam a imagem poético-narrativa de modo literal, guardadas as proporções do que é devir com o que é possível no presente histórico. Por exemplo, como descrito no capítulo 2, dentro do ritual de circuncisão judaica, do nascimento da criança até esse momento, são fixados símbolos cabalísticos de placas em portas da casa onde o ritual será realizado. Essa é uma realização prática que reverencia aquela experiência isolada da etnia no Egito Antigo, assim como a atualiza em seu desenvolvimento histórico, pois já não se trata de pintar portas com sangue de carneiro como ocorreu no tempo de Moisés (o que ainda poderia ocorrer, como os sacrifícios de animais em rituais das religiões de matriz africana – para quem se espanta com a prática, em sociedades de moldes ocidentais muitos animais são sacrificados para o alimento diário, e prezar pela saúde mental também é uma forma de alimentar-se), nem da morte inescapável por parte de quem não cumprir o ritual, e sim um quadro poético narrativo familiar ligado a uma tradição étnica que vaticina boas realizações para a vida da mãe e do filho. Assim, a alienação ideológica vale-se do desconhecimento e da não realização prática em seu desenvolvimento histórico, por parte da etnia hegemônica, dos valores da etnia minoritária,

para desqualificá-los, de modo que eles estejam a serviço da opressão de classe, sem que seus efeitos de resistência surtam efeitos de emancipação.

Se se pensar que o K. da personagem é o K de Kafka, o que traz a marca do Kalumniator, compreende-se que nessa passagem de *O processo*, Kafka, numa visão contemporânea, articula o seu discurso aproximando-o muito do elemento de rua, como os rappers, que também, muitas das vezes, valem-se de personagens (Mano Brown, Dexter), para dar corpo à resistência do oprimido frente ao racismo estrutural e frente à opressão de classe. Kafka, como os “Funções”, preza pelo convencimento, pela persuasão dos seus iguais, criticando assim diretamente a alienação ideológica existente no poder judiciário, em cena que representa uma situação prática onde a personagem coloca-se como um representante dos oprimidos que buscam emancipação, que ali estavam na figura de réus. Inclusive no último parágrafo do trecho, onde diz: “- Não estou tentando ser um orador bem-sucedido – explicou K. após esse pensamento -, isso provavelmente está além das minhas capacidades”, a personagem recorre à humildade para gerar empatia com a coletividade, recurso comparado ao usado por Dexter e Mano Brown em “Eu Sô Função”, música analisada no capítulo anterior, quando o último diz: “Meu argumento é pobre, mas a missão é nobre”, pois tanto Kafka como os rappers colocam a resistência de classe e étnica como objetividade do discurso, que, por isso, se embebe de ambos os elementos, como quem vivência as ações de oprimido, usando o recurso da falsa modéstia para valorar a verdadeira modéstia, isto é, os objetivos reais dos que não se alinham à ideologia dominante e querem que a justiça seja feita de forma justa, o que parece redundante, mas não o é, pois a redundância, aqui, é uma aparência fenomênica que funciona como armadilha para a aceitação da opressão como senso comum. Kafka, em outra passagem do trecho citado, não dispensa os “Bravos” e apoios da assembleia do tribunal, assim como são saudados os elementos de rua (rappers, slamers, representantes sindicais e comunitários etc., que seguem o exemplo de Malcolm X, o mais marcante diretamente ligado ao termo, que discursava em contexto estadunidense nos anos 50-60), concluindo com a frase que sintetiza a cena como uma questão objetiva a ser resolvida mesmo que para além da situação: “Tudo que quero é uma discussão pública de um problema público”.

De fato um dos problemas enfrentados pelo escritor eram aqueles julgamentos públicos que formaram a sua mentalidade voltada para o medo, a sensação de ser perseguido, pois tais julgamentos colocavam todos os judeus como possíveis violentadores e assassinos, o que aumentava ainda mais quando tais condenados, depois de análise detida dos profissionais

da justiça, eram absolvidos por serem inocentes. Não à toa, a personagem K., em *O processo*, morre esfaqueada, numa metáfora literal, como se, além das mãos dos assassinos, cada opinião pública formada da junção do racismo com a alienação ideológica, praticada por parte dos cidadãos e dos jornais, fossem os instrumentos cortantes que ferissem a sua existência e consequentemente a de cada judeu de seu país e sua comunidade. Kafka, assim, através de uma dialética do esclarecimento, aciona o discurso do opressor (o de que o açougueiro, como no exemplo acima, da morte da menina Eszter Solymosi (1881), que dentre os injustamente condenados estava um profissional do tipo, revelando que o julgamento pré-concebeu os judeus literalmente como carneiros, dado o preconceito racista de que o sangue da menina serviria para o ritual da páscoa), mostrando que, com os judeus desses casos inocentados, os que estariam agindo como carneiros eram as pessoas que usavam o racismo e a alienação ideológica como arma branca, nesse caso instrumento de corte que se vale da ideologia hegemônica do liberalismo eurocêntrico para praticar o racismo, usando da vantagem de os valores arianos serem mais facilmente aceitáveis e tidos como melhores, majoritários, em detrimento dos judaicos e de outras etnias cujos valores são tidos como minoritários. Assim, por consequência de tais julgamentos racistas é possível afirmar que vários judeus foram violentados em sua cidadania – os que perderam empregos, os que sofreram violência física, os que foram condenados injustamente etc.

É preciso atentar para o fato de que, mesmo no caso de em tais julgamentos ser um judeu o culpado⁶⁰, a consequência de tal culpa estender-se à comunidade judaica é um desencadeamento do racismo estrutural, pois se no caso fosse um ariano a situação seria isolada, individualizando as ações da pessoa, sem que sua etnia, de modo racista, fosse concebida como uma marca da culpa usada na alienação ideológica para reforçar o privilégio da classe dominante, pois, nesse caso, se prezaria pela hegemonia branca eurocentrada, que, sendo a mesma etnia do acusado (a ariana), desmancharia a condenação coletiva (RIBEIRO, 2018, p. 55-56). Dessa segunda situação, aqui suposta, os Racionais MC's tratarão na

⁶⁰ Kafka afirma em seu diário que K., protagonista de *O processo*, é culpado, ou seja, de alguma forma cometeu crime. Segue trecho de seu diário de 1915: “Rossmann e K., o inocente e o culpado, ambos por fim punidos indistintamente com a morte; o inocente, com mão mais leve, antes posto de lado que abatido.” (KAFKA, 2021, p. 455). O que, no entanto, não justifica a opressão sofrida individualmente, que pra piorar, como é próprio do racismo, estende-se a toda(s) a(s) comunidade(s) étnica(s) minoritária(s), como apontado neste caso da narrativa dos Racionais MC's. Embora Kafka afirme a culpa, o crime, não há fato objetivo que o comprove como no caso dos rappers, por isso preferi considerar a possibilidade, como analisado no primeiro capítulo, onde suponho, levando em conta a ambivalência do texto kafkiano, que K. tenha voltado os recursos financeiros do banco aos interesses da classe trabalhadora, incluindo aí a minoria judaica, de modo que pode ter infringido regras de empréstimos e cobranças que de alguma maneira tenham configurado em crime.

narrativa-poético-musical “A vítima”, onde a personagem Cocão, um jovem negro periférico, dorme no volante e atinge um homem o levando a morte. Segue trecho da narrativa:

⁶¹(...) Que merda, um cara novo morreu
 Fatalidade é uma imprudência, divergência, fudeu
 Ele deixou uma mulher que esperava um filho
 Um evangélico que nem conheceu o filho
 Um suspiro perdi a calma
 Vi uma faca atravessando a minha alma
 Olhei no espelho e vi um homem chorar
 A mídia, a justiça, querendo me fuzilar
 Virei notícia, primeira página

Um paparazzi focalizou a minha lágrima
 Um repórter da Globo me insultou
 Me chamava de assassino aquilo inflamou
 Tumultuou, nunca vi tanto carnicheiro
 Me crucificaram me julgaram no país inteiro
 Pena de morte, se tiver sorte

Cadeira elétrica se fosse América do Norte
 Opinião pública influenciada
 Era um réu sem direito a mais nada (...) (PEREIRA, 2002)

Observe que assim como em Kafka, os rappers metaforizam os julgamentos públicos que, independente de culpa ou não do acusado, valem-se do racismo e da alienação ideológica como instrumentos de tortura (a “faca atravessando” “a alma”; “a mídia, a justiça, querendo” “fuzilar”). Com um discurso que se pretende contra-desinformativo, de esclarecimento, de resistência ao racismo, tendo em um dos objetivos de sua arte formar opinião, os rappers vão nomear parte da mídia, responsável por esse tipo de comunicação formativa: a emissora de TV Rede Globo. E assim como no caso do julgamento de 1881 na Austro-Hungria, dado da biografia do escritor, onde a menina assassinada era cristã, ou seja, membro de uma religião cujo discurso insere-se na ideologia dominante, o homem que morre atingido pelo veículo automotivo é um evangélico, isto é cristão, o que independente do fato do negro culpado ser da mesma religião ou não, comparativamente, acionado o racismo estrutural, sua raça em multiplicidades étnicas é tratada como uma marca falha que a alienação ideológica leva às coletividades não esclarecidas a o condenarem previamente e, como é próprio do racismo, condenarem assim a sua coletividade, principalmente, de imediato, com fragmentos lançados

⁶¹ PEREIRA, PEDRO PAULO SOARES. Intérpretes: Edi Rock. *In*: Racionais MC’s. Nada como um dia após o outro dia. São Paulo: Cosa Nostra, 2002. Música eletrônica. Disponível em: <

pela indústria ideológica apreendidos pela pré-consciência, em tal situação: jovem negro dirigindo.

Assim, se esse tipo de justiça o é somente na aparência do fenômeno, sendo na verdade uma vitória por parte da classe dominante e sua hegemonia, há nas linguagens produzidas nas sociedades uma gama imensa desses modos de justiça e desses modos de aparências fenomênicas. Os atores sociais que prezam pela pesquisa, pela ciência, pela emancipação humana em sua prática do desenvolvimento histórico material de modo a superar as opressões de classe, os racismos, as indignidades e as misérias humanas e naturais, assim como o são Franz Kafka e os Racionais MC's, são responsáveis por levantar narrativas contra-hegemônicas em profusão, para que as narrativas pintadas como obscuras por não comporem o modo majoritário de vivência sejam esclarecidas, trazendo os recursos de suas importâncias étnicas, dos por quês e do como de serem tratadas com obscuridade pela ideologia hegemônica, mostrando também que apesar de essa se mostrar esclarecida por o interesse de brancos ricos, homens, heterossexuais, serem tidos como o modo normal de vida bem-sucedida, feliz, a ser almejada por todos, as obscuridades de suas produções não estão no fato de não se compreender as suas etnias e as suas humanidades, que certamente o têm e são dignas e relevantes quanto quaisquer outras, mas na produção de horrores, desumanidades, misérias, que são praticadas conscientemente como maneira de manter-se como liberais e neoliberais, como hegemônicos e imperialistas.

Conclusão

Introduzi a dissertação apresentando a categoria de platô, destacando nela o seu valor diaspórico, considerando-a como um ajuntamento coletivo ou natural, que em sua consistência de movimento que possibilita encontros de alteridades, constitui-se como um quadro social de resistência para as coletividades e os territórios explorados de forma opressora e destrutiva pelos imperialismos austro-húngaro, alemão e estadunidense. Tratei esses platôs como quadros coletivos de situações, cenas sociais, destacando a importância do entendimento que a sétima arte dá para o sentido de platô, tido por profissionais dessa arte como a equipe e os recursos técnicos que levam a realização cinematográfica em um território, trazendo para as narrativas de Franz Kafka e dos Racionais MC' a linguagem própria a essa última forma de arte, que se foi lembrada por Gilles Deleuze e Félix Guattari,

os que fundamentaram a categoria, certamente é porque influi para a compreensão da discussão filosófica, aumentando a sua percepção, como mostrei ao longo da pesquisa.

Apresentei a crítica às economias capitalistas imperialistas enquanto veiculadoras de ideologias racistas e opressoras, que ganharam força com as práticas filosóficas de liberais e neoliberais. Discuti as ideias liberais através do que envolveu as colonizações (direito, geografia, etnias, civilizações etc.), como analisado por Domenico Losurdo. A discussão das ideologias neoliberais girou em torno da indústria cultural, como discutida por Theodor Adorno, da indústria ideológica, como discutida por Ludovico Silva, e tudo o que as envolve (propaganda; os produtos mercadológicos e como se diferenciam das artes sem esse objetivo prioritário; os aparelhos ideológicos do Estado e as práticas de policiamento a favor de um modelo social hegemônico, como discutido por Althusser, etc.).

Discorri, com base em Delleuze e Guattari, sobre as diferenças entre o “plano de imanência das coisas segundo seu valor em si” (DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix, vol. 1, 1995, p. 32), em Kafka, e, com base no que suscitam os autores, concebi o desdobramento que resulta em um plano de imanência das coisas segundo seu valor para si, nos Racionais MC’s. Nas narrativas do primeiro não é explícita a mobilização coletiva em prol da hegemonia social da classe trabalhadora, sendo mais um fluxo do plano de consistência que parte da ontologia revolucionária do desenvolvimento histórico da humanidade com o protagonismo judaico, enquanto nas narrativas dos segundos o é. No entanto, como o plano de consistência está presente em ambos, há momentos em que no primeiro a realidade exige a identificação coletiva, mesmo que individualizada, mesmo que oculta, pois é mais o contexto e a fuga da alienação que dão substratos para o engajamento em prol da emancipação do sujeito ou dos sujeitos. Nos segundos, como visto, termos referentes à comunidade negra periférica brasileira e à opressão de classe aparecem frequentemente, de modo que o engajamento coletivo, mais que uma experimentação realista exigida pelo contexto, objetiva que os sujeitos das narrativas disputam e exerçam o poder de classe próprio da comunidade periférica negra em sua realização materialista-histórico-dialética. Analisei como em cada narrativa tais escolhas têm a ver com o desenvolvimento histórico-social da humanidade e as questões relativas às vivências das classes sociais e étnicas em determinado contexto e época (Kafka, Áustria-Hungria, Tchecoslováquia, Europa, primeira metade do século 20; Racionais MC’s, Brasil, América do Sul, segunda metade do século 20 e primeira metade do século 21).

Tratei as diferenças étnicas como vivências históricas realizadas pelo ser humano em relação com a natureza, com o seu contexto, que formulam, à sua maneira, o materialismo-histórico-dialético. Essas diferenças, mutáveis e imutáveis, como analisadas por Paul Gilroy em *O atlântico negro*, na realidade diaspórica colaboram para o compartilhamento da emancipação humana, resolvendo antagonismos que, se presos às lutas de classes, libertam-se ao passarem por esse estágio (como o encontro entre africanos egípcios e judeus para além do Egito Antigo), com materialidade e imaterialidade integrando-se em uma realidade comum enquanto desenvolvimento histórico da humanidade (a exemplo das roupas típicas de egípcios e judeus usadas por qualquer homem e mulher que participe do carnaval no Brasil contemporâneo; como as relações com a estrela de Davi, compartilhadas por judeus e negros, como discutido na dissertação). Analisei ao longo do texto que, como discorre Marx em *A questão Judaica*, se há antagonismos impossíveis de serem resolvidos no plano imaterial (as diferenças entre deuses, monoteísmo, politeísmo etc.), no plano material, exercitando a prática materialista-histórico-dialética, se não resolvidos, tornam-se, como diz Gilroy, mutáveis (como Ogum que se torna São Jorge e, esse, monoteísta, torna-se politeísta) imutáveis (continua a existir em separado o cristianismo e as religiões de matriz africana), pois se constituídas em estágios diferentes do desenvolvimento histórico da humanidade (Antiguidade e Idade Média, por exemplo), na vivência e experiência da realidade contemporânea dialogam com as mesmas materialidades compartilhadas pelos seres humanos, refletem os mesmos interesses da vida, do trabalho, se considerados em termos de hegemonia indiscutível da classe trabalhadora como quem produz uma grande parte da realidade histórica material, que reflete assim uma grande parte de suas demandas, considerando que a outra parte é alienada pela indústria ideológica e sua mais-valia, refletindo os interesses da classe opressora.

No primeiro capítulo discorri sobre os dramas da escravidão, levando em conta como é lidar com o estágio do desenvolvimento histórico em que as pessoas de etnias negras e judaicas não eram proprietárias da sua própria pessoa, como analisa Roberto Esposito em *As pessoas e as coisa*. Para isso, detive-me nas narrativas em torno da personagem do agrimensor K., em *O castelo*, de Kafka, e da personagem Negro Drama, do disco *Nada como um dia após o outro dia*, dos Racionais MC's. Analisei, com o auxílio de Delleuze e Guattari, em *Kafka: para uma literatura menor*, como em tais escritas estão presentes as expectativas de oprimidos, como remetentes, e de opressores, como destinatários, e de como na diáspora são acionadas as linhas de fuga para os primeiros, que se valem do trânsito entre as classes, do

litígio, dos estágios históricos de suas etnias, para exercer os seus poderes de emancipação. Também discuti sobre a presença do microfascismo, que enxerta no transitar dos sujeitos diaspóricos as marcas da condenação que, se introjetadas na pré-consciência e não eliminadas na consciência revolucionária, criam com seus fragmentos atalhos de discórdias, desconfianças, invejas, que sabotam a realidade fruto do trabalho no desenvolvimento histórico material da grande estrada emancipatória, que, dessa maneira, leva os sujeitos direto às demandas da classe opressora, isto é, às ideologias que os imperialismos austro-húngaro e alemão, para Kafka, e estadunidense, para os Racionais MC's, moldaram e moldam os interesses do trabalhador, para que sua vontade, seu desejo, seja se tornar um igual do opressor, ou seja, ascender à classe dominante, pensando igual a ele, mesmo que distante dele, agindo igual a ele, mesmo que se prejudicando, já que a igualdade, nesse caso, é apenas uma ilusão, pois o trabalhador continua inserido em outra classe.

Analisei mais detidamente como colaborou para a marca condenatória racista, como entendemos na contemporaneidade, a cunhagem em brasa na pele de quem caluniou outra pessoa, prática do direito na antiguidade romana, que intitulava o caluniador de *Kalumniator*. Tal marca pode funcionar como microfascismo, caso introduzida erroneamente na concepção de racismo, pois assim como serviu de parâmetro para que fosse incutida nos judeus, em gesto fundamentalista aos que condenaram Jesus Cristo, a crucificação pode ser tida como uma marca feita por sionistas, de povo escolhido em detrimento de outros povos, sem considerar a ação mutável presente nas diásporas, sem considerar a dinâmica de raças e etnias na genética (lida com o DNA), desprezando que todos os povos são escolhidos enquanto estágio do desenvolvimento materialista histórico da humanidade, em sua colaboração contextual única, onde raças e etnias oprimidas estão em interação direta com a situação da classe trabalhadora oprimida, a cujas primeiras majoritariamente pertenceram e pertencem em cada fase da vivência de classe no materialismo histórico. Como discorre o pesquisador Luís Eustáquio Soares em palestra intitulada *Modernismo e a invenção do povo brasileiro*, proferida em evento da escola Lacaniana de Psicanálise de Vitória:

⁶²A crença de que seu corpo particular é tudo é uma cegueira do imaginário, é uma espécie de psicose, isso está no identitarismo de alteridade, a crença de que sua marca seja tudo, é uma crença romântica.

⁶² *Modernismo e a invenção do povo brasileiro*. Entrevistadora: Ruth Ferreira Bastos. Entrevistado: Luís Eustáquio Soares. In: Youtube. Psicanálise & Arte. Vitória: Escola Lacaniana de Psicanálise, 30 mai. 2022. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=XivliTGW9w> > Acesso em: 20 jul. 2022.

Hitler e outros usaram o darwinismo social como pretexto para se valer do último avanço científico para justificar uma raça imutável (...)

Expandi o entendimento da prática do Kalumniator aos negros das periferias do Brasil analisando a narrativa “Vida loka pt. 2”, em que destaquei o porquê, da escolha feita pelos rappers, do Dimas, o bom ladrão, enquanto exemplo de companheiro, pois se trata de um sujeito que compõe parte do lumpemproletariado e arrepende-se de seus atos não emancipatórios, acreditando então em vias de superação da opressão de classe por meio do trabalho e de um engajamento que destaque as questões desse trabalho como valor total pertencente ao trabalhador e ao proletariado, que destaque o valor de uso e a socialização dos frutos do trabalho como prática da realidade necessária, de acordo com contexto e as etnias envolvidas, superando coletivamente as dificuldades que o trabalho dê conta e, que as que não dê, sejam superadas no desenvolvimento histórico materialista. Problematizei em seguida como a marca do Kalumniator pode ser inculcada ao mau ladrão, caso, partindo do próprio nome, este seja imutável, caso lhe sejam habilitados somente gestos condenados. Tanto os Racionais MC’s quanto Kafka, cada qual à sua maneira, problematizam situações de discórdia, de desconfianças (discutidas ao longo da dissertação), atentando para esse erro ideológico de quando a classe trabalhadora assimila a mentalidade da classe dominante e as práticas de condenação e violência dos imperialismos.

Na análise comparativa entre a jornada do herói em “Negro Drama” e em *Forrest Gump*, filme usado como intertexto pelo grupo de *rap*, discuti, com o auxílio de Theodor Adorno e Max Horkheimer em *Dialética do Esclarecimento*, como a figura do Ulisses, da Odisseia de Homero, é tomada como modelo de cidadão do imperialismo estadunidense. Analisei como esse aciona os recursos da produção social do trabalho como instrumentos que lhe caem bem, sem violência, enfrentando turbulências que sempre supera, pois se tratam de desafios para a afirmação de sua força, sua superação, seu domínio sobre a natureza e a classe oprimida. Ao contrário do Negro Drama, que aciona os instrumentos da produção social do trabalho enquanto resistência, esclarecendo a complexidade dos usos sociais e a violência que muitas dessas produções, como as da indústria cultural, causam aos oprimidos, que devem manejar uma consciência revolucionária para não cair nas armadilhas das ideologias que afirmam o imperialismo estadunidense, inclusive negando a raça enquanto opressão imutável, de escravizado imutável, valendo-se de uma forma emancipatória de lidar com a raça e as etnias no desenvolvimento histórico material. Destaquei que para o exercício dessa

consciência revolucionária o Negro Drama utiliza-se de produções culturais praticadas amplamente pelas comunidades periféricas, que desse modo dão a essas produções as suas perspectivas, contando com elas para as suas demandas. Uma categoria que usei por dar conta da abrangência dessas produções culturais foi a de construtos estético-sociais, do pesquisador Rodrigo Duarte, que discorre sobre como as ações sociais colaboram para construir e estetizar as artes em determinados contextos coletivos.

O manejo desses construtos permitiria, por exemplo, que o Ciclope da *Odisseia* de Homero, não fosse enganado por Ulisses, pois o exercício do uso onomástico de apelidos, caso houvesse no território do Ciclope como há nas comunidades periféricas, possibilitaria que a última personagem compreendesse a intenção de uma pessoa apresentar-se como “Ninguém”, isto é, essa pessoa é duvidosa, há de se ter cuidado com ela, o mesmo cuidado que, se não tiver, na contemporaneidade faz com que a hegemonia do homem da classe dominante oprima os ninguéns cujas consciências funcionam na lógica da ideologia do primeiro. Discorri sobre como a cultura do hip-hop e do *rap* em particular foram e são exercitadas pelas comunidades periféricas no sentido de construtos estético-sociais utilizando-se do desenvolvimento materialista histórico da sociedade brasileira para acionar a consciência revolucionária, fazendo com que o *rap* brasileiro não sucumba ao que há de ideologia imperialista, contrastando com essas as produções culturais da classe trabalhadora brasileira (como há no próprio *rap* estadunidense a colaboração da classe trabalhadora de lá), implicando as opressões sofridas, as suas estratégias de superação, os momentos históricos em que as estratégias são referências. Toda essa discussão teve como base os livros *A era dos festivais – uma parábola*, de Zuzi Homem de Melo, e *História social da música popular brasileira*, de José Ramos Tinhorão.

No segundo capítulo analisei a importância das tradições dos povos negros e judaicos e como as suas experiências singulares ao serem lidas em outros tempos, em outros contextos, possibilitam exercitar as afinidades entre as vivências enquanto humanidade em seu desenvolvimento histórico materialista, adentrando com consciência revolucionária as fontes imutáveis que permitiram a superação das opressões, como, por exemplo, a consideração entre os povos africanos de que a história do homem é simbiose para todas as outras histórias, partindo do ser humano a transformação da materialidade, com a natureza incutindo nele as responsabilidades para com ela, tirando dela as suas aprendizagens e os recursos para suprir as suas necessidades, respirando com ela, convivendo com ela em pé de igualdade, o que tratei como um modo de pensar que Marx apreendeu de sua etnia judaica, cuja experiência em

África colaborou para o desenvolvimento dessa perspectiva, visível em categorias como valor de uso, totalidade do trabalho, que considera que a criação com a materialidade, a consciência revolucionária de respeito, o convívio para com ela, e o usufruto real com aquela, somente existe, enquanto desenvolvimento histórico real de superação das agruras humanas e naturais, na socialização do trabalho com os benefícios totais gerados por ele.

Dei exemplos de como os contadores de histórias ficcionais (griôs ou mais velhos) e os contadores de histórias verdadeiras ou científicas (os tradicionalistas), formas de vivências na cultura bantu, se tidos como referências e, exercitadas as suas sabedorias no pensar e agir, como de determinada forma feito por Kafka e os Racionais MC's, contribuem para superar a alienação ideológica. Discorri sobre como a tradição judaica do ritual de circuncisão contribui para a compreensão realista, em termos de desenvolvimento histórico da humanidade, do conto *Diante da lei*, de Kafka. Do mesmo modo analisei como os Racionais MC's atualizaram a história de São Jorge em "Jorge da Capadócia", desenvolvendo-a em montagem dialética com os recursos da miscigenação e sincretismo brasileiros.

Analisei como o sentido não aculturado da palavra africana funk ("suor positivo"), em contexto diaspórico de vivência com a cultura imperialista estadunidense, pode tornar-se aculturada, a exemplo do fato de a palavra também existir em inglês, em forma de verbo, onde significa "tremor de medo", cuja expressão "black funkiness", "medo intenso", refere-se ao contexto dos escravizados que suavam nos navios negreiros. Discorri sobre como o exercício coletivo das diásporas negras colaboram para que se mantenha a vivência cultural com a etnia, mesmo quando se impregna o microfascismo. Comparei essa cultura com o canto diaspórico judaico na Austro-Hungria e Tchecoslováquia, presente no conto *Josefina, a cantora ou o povo dos camundongos*, de Kafka, discorrendo sobre a resistência de tal cantora, que vibra, sua, e transparece a vivência de sua etnia, em suas agruras e superações, assim como ocorre no *funk* carioca.

No terceiro capítulo discorri sobre a formação de um elemento de rua, o rapper Dexter, influído pelos Racionais MC's, sua referência maior, e produzindo junto com um de seus integrantes, o rapper Mano Brown, tendo como ambiência o exílio carcerário. Considerei os obstáculos institucionais do racismo estrutural na instituição prisional e os agenciamentos coletivos produzidos para superar esses obstáculos. Analisei como as pessoas envolvidas nesse agenciamento coletivo, tanto os rappers, como juiz, voluntária, e os companheiros exilados, colaboraram para a superação de classes, sendo relevante tal envolvimento para a

produção do disco *Exilado sim, preso não* e a reintegração social dos rappers Dexter e Afro-X, integrantes do 5009-E, que servem de exemplo para as ações dos outros exilados. Analisei como todos os agentes envolveram-se em um humanismo que leva à superação das agruras humanas, pensadas em termos de desenvolvimento histórico social, se se pensar que os detentos, como integrantes da sociedade, têm os seus problemas e os da detenção como problemas para toda a sociedade, e, quando resolvidos, colaboram para entendimentos e práticas para uma melhor sociabilidade.

Analisei a performance dos rappers para criar a ambiência de uma assembleia dos elementos de rua. Para isso utilizei as categorias de *figurativização* (quando a musicalidade está mais para a dramatização da letra) e as *unidades entoativas*, que definem unidades rítmicas que exercem um papel em determinada cena contextual, passando de uma para outra se houver mudança de cena ou de intenção dramática. Tais categorias, próprias à análise de canção, foram referenciadas em Luiz Tatit.

Analisei como os rappers exercem com consciência revolucionária a separação das influências benéficas em termos de superação da opressão de classe e as influências incutidas pela indústria ideológica para produzir opressão. Como em suas formações os rappers não puderam escapar às últimas, como em determinado nível ninguém que vive a ordem mundial sobre o domínio do imperialismo estadunidense escapa, eles ressignificam as segundas produções com o auxílio das primeiras, acolhidas com os recursos realistas que mobilizam as influências responsáveis pela desopressão em suas vidas, acionando-as em linhas de fuga que escapam ao microfascismo.

No último capítulo tratei dos julgamentos racistas produzidos pela indústria ideológica, com destaque para os meios jornalísticos impressos e televisivos. Discuti sobre como esses julgamentos públicos influem para as decisões de julgamento do poder judiciário. Em destaque foram discutidas passagens das narrativas de *O processo*, de Franz Kafka, e de “A vítima”, dos Racionais MC’s. Analisei como a personagem protagonista da primeira aciona um discurso e uma forma de linguagem que se aproxima da concepção de “Função”, tratada no terceiro capítulo, reivindicando ao tribunal entendimentos que escapem aos julgamentos públicos, esclarecendo sobre os enganos que esses trazem, prejudicando assim as minorias e a parcela da classe trabalhadora mais explorada. Destaquei na segunda narrativa as especificidades do racismo que fazem com que condenações a indivíduos sejam condenações à coletividade da raça a qual esse indivíduo pertence. Analisei como ao dar nomes à mídia

jornalística televisiva que pratica o julgamento público racista e à raça que sofre esse racismo os rappers propõem um embate contra-hegemônico direto, sem que se importem com as consequências das perseguições que sofressem ou poderiam sofrer. Destaquei como essa escolha estética tem a ver com o desenvolvimento histórico social da humanidade, principalmente o fato de poderem observar como se deu o holocausto judeu praticado pelos nazistas (o que Kafka não viveu, não influenciando assim em sua narrativa).

Compreendendo que, se o escritor lidou com invisibilidade social, perseguição, alienação do trabalho, alienação ideológica, aculturação, e tantas outras formas de opressão, os rappers, por desenvolvimento histórico da humanidade, puderam lidar com essas experiências e, juntamente com as suas, muito também pelos contatos diaspóricos entre etnias negras e judaicas, como analisado, conceber que existe um *Holocausto Urbano* à sua raça, de modo a formar consciências para que se engajam em ações que impeçam essa ocorrência. Como analisei, a superação dessas misérias e desses horrores humanos depende muito da superação da opressão de classe (o que também está presente na perspectiva dos rappers, como foi analisado), tamanha a influência que concepções liberais e neoliberais, a serviço da supremacia da classe burguesa, na antiga conjuntura dos imperialismos alemão e austro-húngaro e na atual conjuntura do imperialismo estadunidense, produzem na formação das culturas humanas e nas ações dos humanos.

REFERÊNCIAS

A Bíblia Sagrada. Traduzida por João Ferreira de Almeida. Revista e Atualizada no Brasil. 2 ed. Barueri – São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos.** Trad. Guido Antonio de Almeida. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ADORNO, Theodor W. **Introdução à Sociologia da Música: doze preleções.** Tradução Fernando R. de Moraes Barros.- São Paulo: Editora Unesp, 2011.

ADORNO, Theodor W. **Indústria cultural e sociedade.** São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

ALTHUSSER, L. **Aparelhos Ideológicos do Estado: nota sobre aparelhos ideológicos do Estado**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

Amadou Hampaté. **A tradição viva**. In: KI-ZERBO, Joseph. História geral da África: metodologia e pré-história da África, v. 1. Brasília: UNESCO, 2010, p. 167-212.

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. 10^o ed. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2000.

ARENDT, Hannah. **Origens do totalitarismo**. Tradução Roberto Raposo – São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BEGLEY, Louis. **O mundo prodigioso que tenho na cabeça: Franz Kafka: um ensaio biográfico / Louis Begley; tradução Laura Teixeira Motta**. — São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BECKETT, Samuel. **Esperando Godot / Samuel Beckett; tradução Fábio de Souza Andrade**. – 1^a ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BENJAMIN, Walter. **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português**. Belo Horizonte. Fale/UFMG, 2008.

BENJAMIN, Walter. **O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov**. In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, 197-221.

BENJAMIN, Walter. **Kafka**. Tradução de Ernesto Sampaio – Lisboa: Hiena Editora, 1987.

CALASSO, Roberto. **K**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CHKILOVSKI. **Arte como processo**. In: Teoria da literatura – I: textos dos formalistas russos. Apresentação Tzvetan Todorov. Tradução Isabel Pacoal. Lisboa: Edições 70, 1999.

CUNHA Junior, Henrique. “Ntu”. Disponível em: <
<http://www.periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/9385> > Acesso
 em: 8 mar. 2021.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe** / Angela Davis ; tradução Heci Regina Candiani. – 1. Ed. – São Paulo: Boitempo, 2016.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia, vol. 1.** Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. —Rio de janeiro : Ed. 34, 1995, 94 p. (Coleção TRANS).

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia, vol. 2.** Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. —Rio de janeiro : Ed. 34, 1995, 94 p. (Coleção TRANS).

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia, vol. 3.** Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. —Rio de janeiro : Ed. 34, 1995, 94 p. (Coleção TRANS).

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia, vol. 4.** Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. —Rio de janeiro : Ed. 34, 1995, 94 p. (Coleção TRANS).

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia, vol. 5.** Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. —Rio de janeiro : Ed. 34, 1995, 94 p. (Coleção TRANS).

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica.** São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. **A dobra: Leibniz e o barroco.** São Paulo: Papirus, 1991.

DELEUZE, G; GUATARRI, F. **KAFKA: para uma literatura menor.** Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

DIAS, Luiz Antonio. **Santo Amaro: A evolução urbana do bairro sob diversos olhares** / Organizadores Dias, Luiz Antonio e Sousa, Rafael Lopes de ; Coordenação editorial, capa e diagramação de Toni C. ; Produção editorial e revisão de Demetrios dos Santos Ferreira ; Apoio administrativo de Giovanna Ricci ; Apoio editorial de Paula Tracanella - São Paulo: LiteraRUA, 2016.

DUARTE, Rodrigo. **Desartificação da arte e construtos estético-sociais**. Viso, Cadernos de estética aplicada. Revista eletrônica de estética Nº 11, jan-jun/2012. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2012.

ESPOSITO, Roberto. **As pessoas e as coisas**. Tradução Andrea Santurbano e Patrícia Peterle. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2016.

Essencial Franz Kafka/ seleção, introdução e tradução de Modesto Carone; tradução. - São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

FREUD, Sigmund. **Cinco lições de psicanálise**. Rio de Janeiro: Imago Editora LTDA, 1970.

FREUD, Sigmund. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

LEITE, Fábio. **Valores civilizatórios em sociedades negro-africanas**. In: África: Revista do Centro de Estudos Africanos. USP, São Paulo, 18-19 (1): 103-118, 1995-1996. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/africa/article/download/74962/78528>> Acesso em: 8 mar. 2021.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Tradução José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. - Salvador: EDUFBA, 2008.

GOMES, Wagner Silva. **Literatura e Cinema: a condição humana em Psicose**. Universidade Estácio de Sá. Vitória: 2017.

HEIDEGGER, Martin. **A coisa**. In: _____. Ensaios e conferências. 8. ed. Tradução Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis, RJ/Bragança Paulista, SP: Vozes/Editora Universitária São Francisco, 2012. (Coleção Pensamento Humano).

HOMERO. **Odisseia**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

HORÁCIO. **Arte Poética**. Introdução, tradução e comentário de R. M. Rosado Fernandes. Faculdade de Letras de Lisboa. Lisboa: Editorial Inquérito, 1984.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo: diário de uma favelada**. São Paulo: Ática, 2014.

KAFKA, Franz. **Diários: 1909-1923**. Tradução: Sergio Tellaroli. São Paulo: Todavia, 2021.

KAFKA, Franz. **O castelo**. Tradução e posfácio Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

KAFKA, Franz. **O processo**. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

KAFKA, Franz. **O castelo**. Tradução Deborah Stafussi. São Paulo: Novo Século Editora, 2017.

KAFKA, Franz. **O processo**. Tradução Caio Pereira. São Paulo: Novo Século Editora, 2017.

KAFKA, Franz. **Um artista da fome e a construção**. Tradução Modesto Carone. Editora Brasiliense, 1995.

KAFKA, Franz. **América**. Tradução de Torrieri Guimarães. Editora Itatiaia, Belo Horizonte, 2000.

KEHL, Maria Rita. **As frátrias órfãs**. Disponível em: <
<https://racismoambiental.net.br/wp-content/uploads/2012/06/91778420-As-Fratrias-Orfas-KEHL.pdf>>, 2012. Acesso em 6 de jun. 2022.

LOSURDO, Domenico. **Contra-história Del liberalismo**. Tradução de Marcia Gasca. Laierza & Figli S.p.a., Roma-Bari, Gius, 2005.

LICHTHEIM, George. **As idéias de Lukács**. Tradução de Jamir Martins. São Paulo: Editora Cultrix, 1970.

LUKÁCS, Gyorgy. **Prolegômenos para uma ontologia do ser social: questões de princípios para uma ontologia hoje tornada possível**. São Paulo, SP: Boitempo, 2010.

LUKÁCS, Georg. **Realismo Crítico Hoje**. Brasília: Editora de Brasília LTDA, 1969.

LUKÁCS, G. **El asalto a la razón: la trayectoria del irracionalismo desde Schelling hasta Hitler**. México/Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1959.

MALMACEDO, Ana Laura Boeno. **A LITERATURA NAS CANÇÕES DOS RACIONAIS MC'S: Uma análise comparatista à luz de Rubem Fonseca, Paulo Lins e Ferréz**. Universidade de Lisboa. Lisboa, 2017.

MANDELA, Nelson. **A luta é a minha vida** / organização Fundo Internacional de Defesa e Auxílio para a África Austral (IDAF); tradução Celso Nogueira. – 6. ed. – São Paulo: Globo, 1989.

MARIÁTEGUI, José Carlos. **Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana**. Fundación Biblioteca Ayacucho, 2007.

MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth e MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (Orgs.). **Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008. 346 p.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto do partido comunista**. São Paulo: Edipro, 1998.

MARX, K. & ENGELS, F. **A ideologia alemã**. Trad. Castro e Costa, L. C.. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

MARX, K. **Contribuição à Crítica da Economia Política** / Karl Marx ; tradução e introdução de Florestan Fernandes. – 2.ed. – São Paulo: Expressão Popular, 2008.

MARX, Karl. **Sobre a questão judaica** / Karl Marx ; apresentação [e posfácio] Daniel Bensaïd; tradução Nélio Schneider, [tradução de Daniel Bensaïd, Wanda Caldeira Brant]. - São Paulo: Boitempo, 2010.

MARX, Karl. **O capital: crítica da economia política**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Ed. 10, 2005.

MC'S, Racionais. **Sobrevivendo no inferno**. 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

MC'S, Racionais. **Sobrevivendo no inferno**. Deezer. 27/01/2017.

MC'S, Racionais. **Nada como um dia após o outro dia, Vol. 1 & 2.** Deezer 27/01/2017.

MELO, Zuza Homem de. **A era dos festivais – uma parábola.** São Paulo, 34, 2003.

MÓNICA Vermes, PAULO Roberto Sodré, WILBERTH Salgueiro (organizadores). **Entre literatura e a música [recurso eletrônico].** Dados eletrônicos. – Vitória, ES : EDUFES, 2021. 212 p.

MORIN, Edgar. **O mundo moderno e a questão judaica.** Tradução Nícia Adan Bonatti. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

OLIVEIRA, Acauam Silvério de. **O fim da canção? Racionais MC'S como efeito colateral do sistema cancional brasileiro.** Tese (Doutorado em Letras) - Universidade de São Paulo, Departamento de Letras Clássicas e vernáculas, 2015.

OLIVEIRA, Eduardo de. **Epistemologia da ancestralidade.** Disponível em: https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/eduardo_oliveira_-_epistemologia_da_ancestralidade.pdf Acesso em: 8 mar. 2021.

OLIVEIRA, Jurema. **As marcas da ancestralidade na escrita de autores contemporâneos das literaturas africanas de língua portuguesa.** Signótica, v. 26, n. 1, p. 45-67, jan./jun. 2014. Disponível em: < <https://www.revistas.ufg.br/sig/article/download/29780/17370> > Acesso em: 8 mar. 2021.

PENNA, João Camillo. **Das Ding.** Revista Letras, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, PR, v. 98, 2018. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/issue/view/2880> Acesso em 05/07/2021.

PER MUSI: **Revista Acadêmica de Música** - n.15, janeiro / junho, 2007 - Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2007.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás.** - 1ª ed. - São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

QUEIROZ, Eça de. **Obras completas.** Paraná: Viseu, 2020.

RACIONAIS MC'S. **Sobrevivendo no inferno.** – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

RAMOS, Arthur. **O negro brasileiro: etnografia religiosa e psicanálise**. Rev. Latinoam. Psicopat. Fund., São Paulo, v. 10, n. 4, p. 729-744, dez. 2007.

RIBEIRO, Djamila. **Quem tem medo do feminismo negro?** – 1ª ed. - São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

RICARDO, Vinícius Novaes. **TUPAC AMARU SHAKUR E OS PANTERAS NEGRAS: a esfera pública da experiência musical e os tempos históricos no rap (1991-1996)**. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2021.

ROCHA, Arthur Dantas. **Racionais MC's: sobrevivendo no inferno**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

SANTOS, B.S. **Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes**. In: SANTOS, B.S.; MENESES, M.P (Org). Epistemologias do Sul. Coimbra: Almedina; CES, 2009. P.23-71.

SANTOS, Boa Ventura de Sousa. **Renovar a teoria crítica e reinventar a emancipação social**. São Paulo: Boitempo, 2007.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal**. 12. ed. -. Rio de Janeiro: Record, 2005.

SANTOS, Milton. **Técnica Espaço Tempo: Globalização e meio técnico-científico informacional**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

SARAMAGO, José. **O evangelho segundo Jesus Cristo**: romance / Saramago. – São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SAVIANI, DERMEVAL. **Pedagogia histórico-crítica: primeiras aproximações**. 11.ed.rev.— Campinas, SP: Autores Associados, 2011.

SERRANO, André Luís de Macedo. **Franz Kafka e os caluniados pela indústria cultural**. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais, 2018.

SILVA, Hernani Francisco da. **Cinco evidências que Jesus não era branco**. Disponível em: < <https://afrokut.com.br/blog/cinco-evidencias-que-jesus-nao-era-branco/> > Acesso em: 24 ago. 2022.

SILVA, Ludovico. **La plusvalía ideológica**. Fundación para la Cultura y las Artes, 2017.

SILVA, Ludovico. **Marx y la alienación**. Fundación para la Cultura y las Artes, 2019.

SOARES, Luís Eustáquio. **América Latina, literatura e política: abordagens transdisciplinares** / Luís Eustáquio Soares. – Vitória: EDUFES, 2012.

SOARES, Luís Eustáquio (organizador). **Multiplicidades, literatura e filosofia**/ Soares, Luis Eustáquio – Vitória: editora, 2013- Gráfica Aquarius, 2013.

SOARES, Luís Eustáquio. **A sociedade do controle integrado**. Vitória: EDUFES, 2014.

SODRÉ, Nelson Werneck. **A ideologia do colonialismo: seus reflexos no pensamento brasileiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

SODRÉ, Nelson Werneck. **Quem é o povo no Brasil?** Coleção: CADERNOS DO POVO BRASILEIRO; 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962.

TATIT, Luiz. **Canção estúdio e tensividade**. Revista USP, 1990, p.41-44.

TATIT, L. **Ilusão enunciativa na canção**. Per Musi, Belo Horizonte, n.29, 2014, p.33-38.

TAVARES, Evani. **Vovó Ceci, a singularidade de um saber**. Repertório, Salvador, ano 22, n. 33, p. 224-235, 2019.2.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Ed, 34, 1998.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio**. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/mana/a/F5BtW5NF3KVT4NRnfM93pSs/?lang=pt&format=pdf>.

WEDDERBURN, Carlos Moore. **O racismo através da história: da antiguidade à modernidade**. 2007. Disponível em: < <http://www.ammapsique.org.br/baixar/O-Racismo-atraves-da-historia-Moore.pdf> >.

