

Brasilândia não é Disneylândia: Negra Li, fábula e hiper-realidade

Eduardo Prado Cardoso¹

Resumo

Através de um debate entre os conceitos de “fábula” e “hiper-realidade” – defendidos por Milton Santos (2001) e Jean Baudrillard (1991) para dar conta de perdas e hegemonias observadas na contemporaneidade –, o artigo analisa duas canções da rapper paulistana Negra Li: “Olha o menino”, de 2004, e “Brasilândia”, de 2019, bem como o videoclipe desta última. O olhar criativo e em primeira pessoa da mulher negra sobre a periferia que a projetou ao mundo traz um exame essencial aos modelos de ascensão social e autenticidade vividos na modernidade tardia. O artigo sustenta que, ao atravessar mais de uma década, o assertivo verso “Brasilândia não é Disneylândia” é poderoso recurso para alinhar as críticas da representação da favela, forjada também pelo audiovisual brasileiro, com a de um mundo calcado em meras simulações do real.

Palavras-chave: rap brasileiro, modernidade tardia, favela, audiovisual brasileiro.

Abstract

The article engages in a reflection of Milton Santos’ “fable” (2001) and Jean Baudrillard’s “hyper-reality” (1991) – concepts interested in losses and hegemonies –, in order to analyze two songs written and performed by Brazilian rapper Negra Li: “Olha o menino” (2004) and “Brasilândia” (2019), as well as the latter’s music video. The first-person, creative voice of a black woman about the periphery in which she was brought up is a much-needed examination of models of social ascension and authenticity experienced in the late modernity. The article proposes that, by crossing more than a decade, the assertive verse “Brasilândia is not Disneyland” is a powerful tool to, first, critique the national, audiovisual representations of favelas, and second, to understand a world based on mere reality simulations.

Keywords: Brazilian rap, late modernity, favelas, Brazilian audiovisual.

1

Eduardo Prado Cardoso,
Universidade Católica Portuguesa,
Faculdade de Ciências Humanas,
Lisboa, Portugal. Doutorando em
Estudos de Cultura no âmbito
do Lisbon Consortium, da UCP.
Graduado em Audiovisual pela
ECA-USP, investiga representações
de violência, modernidades tardias,
culturas de massa e populares,
expressões poéticas e audiovisuais.



Se o rap brasileiro, como objeto de estudo, fornece material suficiente para análises estilísticas ou socioculturais das mais variadas estirpes, há que se atentar também para o potencial dos versos, produzidos boa parte nas periferias, servirem de teoria e crítica por si próprios, pontos de vista privilegiados que são em realidades tardomodernas. Explorar as obras de rappers e MCs no ambiente acadêmico, assim, é estratégia de combate aos próprios problemas estruturais que atravessam os mais variados segmentos da sociedade e que estão, muitas vezes, na mira da produção do hip hop, quais sejam: desigualdade econômica, sexismo, racismo e a invisibilidade periférica. Ao procurar, como bem pontua Laura Guimarães Corrêa (2020), alteridades críticas e criativas que possam oferecer ângulos inesperados e originais de análise, tomo produções musicais de forte teor meta-narrativo e autoconsciente também como “invenção intelectual” (CORRÊA, 2020, p. 831). Desse modo, as canções como as apresentadas neste artigo podem colher o que mulheres negras periféricas semearam enquanto cantadoras e também como articuladoras de sofisticadas propostas epistemológicas sobre o Brasil. A justaposição de duas músicas da rapper Negra Li, separadas por quinze anos, tentará demonstrar como a multiplicidade semântica e geracional de um verso como “Brasilândia não é Disneylândia” evoca debates que teóricos como Milton Santos, Néstor García Canclini, Jean-François Lyotard e Jean Baudrillard apontaram como fundamentais para se agir diante das problemáticas da pós-modernidade. Mais especificamente, espero demonstrar como as criações de Negra Li contribuem para a crítica de um fenômeno bastante significativo na cultura brasileira: a representação da favela – e como, tanto em 2004 quanto em 2019, a rapper elege a mesma figuração comparativa para abordar fenômenos que extrapolam os limites da música: utopias do consumo e paradigmas de autenticidade.

Fábulas e utopias do consumo

Negra Li (nome artístico de Liliâne de Carvalho, 1979) nasceu e cresceu na Brasilândia, periferia localizada na Zona Norte da cidade de São Paulo. Realizou projetos musicais com o grupo RZO em fins dos anos 90, até lançar, em parceria com Helião, o álbum *Guerreiro, guerreira* (2004), pela Universal Music, o qual deu merecido destaque às rimas e melodias



da artista. Ode ao universo periférico habitado por vozes criativas e resistentes às desigualdades chocantes do Brasil, o disco se caracteriza pela versatilidade de Negra Li: seja por sua ênfase nos versos questionadores, embasados por um timbre notadamente grave, seja pela delicadeza com que envolve o ouvinte pelas baladas mais românticas ou de inspiração nos coros de R&B norte-americano, o projeto de Helião e Negra Li tornou mais complexa a teia de discursos sobre a periferia paulistana com a inclusão de uma perspectiva feminina sobre o rap praticado no Brasil. É a uma de suas faixas de maior fôlego, “Olha o menino”, que devoto minha atenção neste segmento. Negra Li abre a canção de maneira firme e apontando para a personagem do título, em cenas que poderiam ter sido tiradas de qualquer cidade grande do país:

Olha o menino, ainda não tem idade
Mas realidade aí afora filho chora pode ser bem triste
Miséria existe nos quatro cantos da grande cidade
Cheio de coragem de lutar que tem
Vendendo drops no trem
Hoje em dia é outra história
Menino não joga bola, não joga
[...]

A explicitação do cenário desolador em que vive a personagem cantada por Helião e Negra Li serve de fundo para uma associação entre a miséria, a criminalidade, os meios de comunicação e o sistema político. Em diálogo, os rappers trocam vivências, e Helião, cuja lema aqui é “falar e rir pra não chorar” (pois estariam todos “no mesmo barco”), chama Negra Li para colocar a si mesma na história contada. A rapper comparece:

[...]
Eu tô aqui, ha-ha
Foi bom pra mim se pá
É Zona Norte Brasilândia
Não é Disneylândia
Passei a minha infância toda por ali
Onde é melhor se respeitar pra não morrer
Não pode se perder



Brasilândia não é Disneylândia: Negra
Li, fábula e hiper-realidade
Eduardo Prado Cardoso

E ainda tem quem pense assim
Maiores são valores
Pra nós sobram as dores
Pisaram sobras as flores
Periferia é um jardim
Onde se plantam amores e as dores
Vou cantar que é pra ver um bom lugar
[...]

A presença dos dois artistas no cenário pintado acerca do menino revela uma disposição pela narrativa dos próprios entornos com tonalidades de crítica social, posta em relevo por tantos artistas do hip hop. O verso “É Zona Norte Brasilândia / Não é Disneylândia”, ao alertar para a diferença entre as vivências periféricas e o parque estadunidense da Disney World, se vale da rima baseada no sufixo “-lândia”, a evocar territorialidades. O mesmo procedimento já havia sido empregado em uma referência óbvia para Negra Li, a música “Capítulo 4, Versículo 3”, do clássico² álbum *Sobrevivendo no inferno* (1997), dos Racionais MC's:

[...]
Enfim, o filme acabou pra você
A bala não é de festim, aqui não tem dublê
Para os mano da Baixada Fluminense à Ceilândia
Eu sei, as ruas não são como a Disneylândia
[...]

Vale registrar que Mano Brown, fundador dos Racionais, é convidado de *Guerreiro, guerreira*, participando da canção “Periferia”. Como veremos no próprio caso de Negra Li, autorreferências e intertextualidades povoam o mundo do rap, ora pagando tributos, ora afirmando estilos. O que os Racionais evocam, em fala sobre artificialidade (“dublê”, “festim”, “filme”), é o discurso da magia e da representação tão caro à Disneylândia. Erigida enquanto possibilidade física da construção hollywoodiana, a invenção de Walt Disney é tomada como oposição à realidade mais crua, limitada, abandonada. A amostra de risco e morte trazida por Negra Li também confronta o mundo de sonhos perpetuado pelo parque temático, figura esta que carrega o

positivo, mas também o ilusório. A partir da construção da rapper, o escape da problemática gestada no dia-a-dia do menino (que é também o seu) vem a ser o canto. O “bom lugar”, assim, é imaginado – não na chave da diversão e artifício, mas da própria arte, carregada de personalidade.

Curiosamente, ao trazer para o palco a vivência de dores e desigualdades em primeira pessoa sobre a Brasilândia, o duo de MC’s conversa com um modo representativo híbrido de ficção e documentário tão caro ao audiovisual brasileiro, que caracterizou produções como *Cidade de Deus* (2002, Meirelles e Lund), *Pixote* (Babenco, 1981), *Cidade dos homens* (2002-2005, Meirelles e Lund) e, mais salientemente para este caso, *Antônia* (2006, Amaral). Neste, Negra Li, como uma das protagonistas do drama musical situado na mesma Brasilândia em que se tornou uma MC, vive uma jovem com o sonho de se tornar rapper, sem recursos e em meio machista. Interpretando o mesmo papel de Preta, estrela a série de televisão da Globo (Furtado, 2006-2007), inspirada no filme de Tata Amaral. O artifício próprio do domínio da fábula e do cinema hollywoodiano, portanto, é foco de crítica tanto de Negra Li quanto dos Racionais MC’s pela incongruência em relação às vivências da periferia – e não somente pelo recurso à narrativa ficcional. Há, no entanto, um outro tipo de fabulação que vejo como o mais apropriado para se analisar a construção tanto do protagonista de “Olha o menino”, quanto do verso relativo à Disneylândia, de Negra Li: ele está ligado aos desejos de consumo observados na contemporaneidade. Há uma dimensão desse parque fantasioso que faz transparentes mecanismos ideológicos das urbes – às quais as periferias estão umbilicalmente ligadas. Como diz M. Christine Boyer,

[...] a Disneylândia atíça a imaginação do visitante e sua disposição em comprar. No entanto, falsificado não é o ambiente, uma vez que tudo na Disneylândia é absolutamente fantástico, mas o fato de que a Disneylândia é, em quintessência, um cenário de consumo, não de lazer. (BOYER, 1992, p. 201, tradução do autor).

Parece-me fundamental abordar a Disneylândia feita oposição pela Brasilândia como apontamento de uma macroestrutura econômica – a indicação, como visto, se coloca na própria canção, a evidenciar a



miséria do menino como fruto de uma engrenagem política que explora sua vida. Assim, o autor que pode nos ajudar a destrinchar a percepção do capitalismo tardomoderno enquanto fábula (não necessariamente aquela da ficção, confinada aos parâmetros artísticos) é Milton Santos, em *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal* (2001). Para o pensador, mitos como o encurtamento de distâncias e culturas homogêneas esconderiam o fato de que

[...] o mundo se torna menos unido, tornando mais distante o sonho de uma cidadania verdadeiramente universal. Enquanto isso, o culto ao consumo é estimulado.

[...]

Esses poucos exemplos, recolhidos numa lista interminável, permitem indagar se, no lugar do fim da ideologia proclamado pelos que sustentam a bondade dos presentes processos de globalização, não estaríamos, de fato, diante da presença de uma ideologização maciça, segundo a qual a realização do mundo atual exige como condição essencial o exercício de fabulações. (SANTOS, 2001, p. 19).

Santos se refere claramente a discurso pós-moderno de Jean-François Lyotard (1989), para quem o fim das meta-narrativas desarranjou o pensamento racional moderno, em prol de práticas muito mais ligadas à eficiência do que à busca da verdade. Mas veja, o ponto de Milton Santos ao categorizar como fábula a padronização global de projetos como prosperidade e felicidade é alertar para a intencionalidade de tais engrenagens consumistas. Se, de fato, a Disneylândia teve como objetivo primeiro travestir-se de utopia (SORKIN, 1994, p. 206), o lado de fora do parque protegido, no qual não se pode sonhar e brincar eternamente, é necessariamente constitutivo do todo não-utópico, real. O que seriam, então, os sonhos de crianças brasileiras periféricas de um dia visitar a Disney³, senão a fabulação mais óbvia de uma “humanidade desterritorializada” (SANTOS, 2001, p. 42), através da qual a linguagem supostamente universal dos desenhos animados e das atrações pirotécnicas faria possíveis as saídas da miséria? Como bem mostra Milton Santos, a perversidade maior que

3

Cf. o filme Projeto Flórida (Baker, 2017), por seu retrato esperançoso de crianças pobres que vivem no entorno da Disneylândia.



o processo de globalização esconde é a própria autoria das inequidades geradas no interior das sociedades consumistas, uma vez que as cercas do parque temático protegem tantos bens materiais quanto idealizações. Uma destas, talvez a mais potente, é aquela ligada ao potencial de ascensão social pelo dinheiro e pela fama – fenômenos que se alinham, no Brasil, aos espetáculos do esporte e do entretenimento. Em “Olha o menino”, Helião e Negra Li chamam a atenção para o fato de que a chance da infância periférica de entrar em contato com a escola e o futebol compete com a criminalidade e a miséria – vender balas no trem seria escolha óbvia e infeliz para o sustento de uma família.

Seria a Brasilândia do rap também uma alternativa fantasiosa ao sufocamento provocado pelas fábulas capitalistas⁴ ou um choque de realidade necessário para se aventar novas possibilidades de vida na periferia? O menino da canção, ao que parece, precisa romper uma barreira já cristalizada pelos discursos audiovisuais e jornalísticos, para muitos dos quais a condenação só pode ser evitada se o propósito for o de explorar os dramas dos favelados. Contíguo às finas construções de rupturas pelo enriquecimento rápido através de prêmios televisivos ou cachês de clubes, está mesmo o mito da democracia racial, que, como diz Lélia Gonzalez, é assentado em espetáculos dignos de contos de fadas (GONZALEZ, 1984, 227-228), que reverberam sonhos de fascínio e beleza para ocultar a violência do cotidiano da população negra, a mesma em destaque no Carnaval, por exemplo. Nem mesmo o futebol é opção de vida para o menino preto e pobre da Brasilândia, cantam os rappers – até mesmo a fábula da ascensão parece malfadada, se tomada por exames realistas sobre a periferia. É necessário, portanto, dar nomes às fantasias perversas de acesso, posse ou consumo (como a Disneylândia), para então procurar alternativas locais, genuínas, nascidas nos entornos e praticadas por seus pares. Isso não é nem um pouco distante das ideias de Milton Santos e Néstor García Canclini, preocupados que estiveram com o lado nefasto da globalização, mas igualmente propositivos em seus pensamentos. Para o primeiro, as revoluções técnicas e os cruzamentos de filosofias que escapam à racionalidade moderna poderiam forjar, de maneira otimista, um cenário de revanche para as culturas populares (SANTOS, 2001, p. 28); para García Canclini, uma leitura das sociedades contemporâneas sem ilusões

4

Como se a própria enunciação de um discurso de liberdade que se quer universal fosse já um espelho das promessas do mercado, para evocar a pensadora argentina. (SARLO, 1997, p. 41).



voluntaristas não precisaria abrir mão de certa dose de utopia, para fazer crer que emancipações da realidade dura seriam possíveis – e talvez fosse o momento de buscar a emancipação do próprio desencanto pós-moderno (CANCLINI, 1995, p. 187-198). Ora, desfazer-se das fantasias caras à infância destruída na Brasilândia não só é possível, para os autores de *Guerreiro, guerreira*, como se dá de maneira coletiva e através da arte⁵. Nos últimos versos de “Olha o menino”, cantam em conjunto,

[...]
Vou cantar que é pra ver
Um bom lugar eu vou
Vou cantar que é pra ver
Um bom lugar
Pra ver a vida do menino
Mudar da água pro vinho
Brindar pra que se abram os caminhos
Vou cantar que é pra ver um bom lugar
Vou cantar que é pra ver um bom lugar
Na humildade hoje e sempre
Maluco só é a gente
É ruim de se quebrar essa corrente

Hiper-realidades e paradigmas de autenticidade

Um dos exemplos caros ao teórico cultural Jean Baudrillard, no seminal *Simulacros e simulação*, publicado originalmente em 1981, é precisamente a Disneylândia, por sua estranha maquinação fantasiosa. Para ele, o diálogo do parque temático com o mundo “real” inferido a partir de sua exposição feérica e infantilizada é a verdadeira trama a que devemos nos atentar. Para ele,

[...] a Disneylândia existe para esconder que é o país “real”, toda a América “real” que é a Disneylândia (de certo modo como as prisões existem para esconder que é todo o social, na sua onipresença banal, que é carceral). A Disneylândia é colocada como imaginário a fim de fazer crer que o resto é real, quando toda Los Angeles e a América que a rodeia já não são reais, mas

5

Sob uma perspectiva literária, Eugênia Miranda (2013) elabora a primazia do rap como ferramenta pós-moderna de apreensão da realidade: “[...] podemos concluir que o rap é um transgressor: é música que não é cantada, mas falada, que incorpora vozes, barulhos, trechos de outras músicas. Enquanto sistema poético abusa de narrativas repletas de gírias, intertextualidades, que servem para passar uma mensagem com ritmo e rimas. Enquanto ideologia se assume como protesto feito por artistas populares que se rebelam contra a discriminação por fatores sociais e étnicos. Resumindo: rap é uma estética da vida pós-moderna e profundamente dialógica, híbrido divergente do cânone musical e também do literário. É, portanto, Literatura divergente também.” (p. 64).



Brasilândia não é Disneylândia: Negra
Li, fábula e hiper-realidade
Eduardo Prado Cardoso

do domínio do hiper-real e da simulação. Já não se trata da representação falsa da realidade (a ideologia), trata-se de esconder que o real já não é o real e portanto de salvaguardar o princípio de realidade. (BAUDRILLARD, 1991, p. 21)

Primeiramente, é interessante o ponto sobre o fim de certas meta-narrativas (eminentemente representativas, modernas) em favor das simulações – o qual pode, sim, nos atirar a um campo niilista de interpretação cultural (e até nos desviar da crítica ao neoliberalismo, como pondera Milton Santos), mas ele pode também revelar, como um processo fotográfico e através do seu negativo, as estruturas que são tidas como reais. O caso da Disneylândia é paradigmático por trazer à tona, como visto anteriormente, o lado de fora de suas fantasias programadas e inacessíveis aos moradores da Brasilândia. Baudrillard denuncia a era da simulação pois as reproduções sociais teriam se infiltrado a tal ponto no tecido contemporâneo que se tornam, elas mesmas, índices normativos das vivências humanas. É exatamente essa crítica a uma certa hiper-realidade, a qual parece se colocar como única apreensão possível do mundo, que se faz notável na canção de Negra Li, “Brasilândia”, a qual destaco a seguir.

Com carreira já consolidada no cenário musical brasileiro, e após ter feito incursões na MPB e no soul que lhe renderam parcerias com Seu Jorge, Caetano Veloso e Nando Reis, Negra Li passou por grande transformação na vida pessoal – trago aqui sua saída da Brasilândia por perceber, na criação artística, uma resposta muito importante a esse evento. Em entrevista concedida a Mônica Martinez, em 2019, Negra Li revelou não somente o motivo de ter se mudado da periferia, como também sua preocupação em afirmar suas origens:

Queria sair da Brasilândia devido à exposição. Logo cedo já tinha gente batendo no meu portão, querendo CD ou conversar. Aí fui morar num apartamento no Jardim Peri Peri, mas não me adaptei porque sempre morei em casa grande com quintal. Do Butantã, fui vindo para cá. Eu senti necessidade de ir para um lugar que tivesse privacidade, segurança, aí dei sorte e, em 2007, encontrei a Granja Viana. Foi a melhor escolha



Brasilândia não é Disneylândia: Negra
Li, fábula e hiper-realidade
Eduardo Prado Cardoso

que poderia ter feito. [...] É maravilhoso poder acordar com a paz e a tranquilidade daqui. Sou muito feliz neste bairro. Meus filhos são privilegiados, mas eu sempre os levo à Brasilândia para também conhecerem a realidade bem diferente do morro cheio de pedra onde nasci. (MARTINEZ, 2019, p. 5).

Quinze anos após o lançamento de *Guerreiro, guerreira*, a rapper decidiu se atualizar em relação ao cenário musical de fins dos anos 2010, participando de projetos na internet como o “Poesia Acústica #7”, e, em linha com os novos tipos de divulgação (música de trabalho promovida no YouTube e sem estar afiliada a um disco⁶), Negra Li compartilha nas redes a canção “Brasilândia”, um rap de batida misteriosa e enfática, produzida pela White Monkey Recordings e acompanhada de videoclipe dirigido por André Drum e Felipe Vieira. O retorno à Brasilândia acontece em várias frentes: o clipe, gravado na localidade do título, mescla vistas aéreas da favela com planos dinâmicos em que Negra Li dubla a canção; a visita ao “morro cheio de pedra”, como sugerido pela entrevista, é atividade que nasce da vontade como mãe e mulher periférica de resgatar valores de pertença e que resulta na arte audiovisual; o traço de repetição que entendo ser o mais relevante, contudo, é o autorreferencial, que nasce do próprio verso matriz de “Brasilândia”. O refrão da música, que ressoa nas visagens ora coloridas, ora terracota da favela, apregoa:

Quer colar? Quer pagar pra ver? Pode crê
Tem que saber chegar
Só quem é de lá pode entender
Brasilândia não é Disneylândia
[...]

A evidente alusão ao verso de “Olha o menino” não é casual, e sim constitutiva do refrão motivador do retorno da cantora à sua comunidade-mãe. Desse modo, e invocando a necessidade de pertencimento (“quem é de lá”) como razão do canto, a rapper alimenta um processo bastante singular e meta-narrativo. Pela reflexão de sua própria posição enquanto rapper nascida, crescida e saída da favela, Negra Li vai além da crítica social demarcada na canção feita em parceria com Helião para investir

6

Cf. o trabalho de Ronaldo Lemos (2014), em particular sobre as novas configurações no cenário do funk paulista – uma vez que o exemplo dado para abordar novos usos de produção e distribuição é o de MC Daleste.



contra as próprias simulações da Brasilândia, questionando paradigmas de autenticidade que os mundos da música e do audiovisual fizeram quase irreconhecíveis. Os versos mais característicos de tal consciência crítica sobre versões inautênticas da realidade são os que cantam:

[...]
Mas cê é *fake*, eu ganhei
Fala que conhece a lei, São Paulo não é L.A.
[...]
Aqui é rap nacional, mas cê paga pau pra gringo
Faz qualquer negócio pra estourar um single
[...]
Então não confunde Vanilla Ice com Ice Cube
Então não se ilude, rap real não é rap de YouTube
Tem que ter atitude
Não pode errar, não pode moscar
A vida não tem *autotune*
[...]

Os versos mordazes atingem desde o consumo da música e dos espetáculos estadunidenses, até as práticas contemporâneas de produção e apreciação do rap – seja através da plataforma de vídeos YouTube, ou pelo uso de correções digitais na voz conhecidas como *autotune*. Segundo a persona da canção, esses seriam sinais causadores de confusão e destruidores da Brasilândia de sua juventude. O infame rapper Vanilla Ice é contrastado com um dos pais do *gangsta rap*⁷ pelo absurdo que transparece no uso fútil da expressão do hip hop, maquinada originalmente nas margens e essencialmente crítica. O que Negra Li nos mostra, no seu retorno às “raízes” (título, aliás, de seu disco de 2018), é que, além dos discursos sobre as favelas terem se legitimado de maneira imperfeita, com vozes diversas a exibir uma série de distorções, ilusões e simulações, é preciso que a artista se reafirme periférica mesmo tendo saído fisicamente dela, sob pena de sua história particular de ascensão social perpetuar uma resolução simples para um problema estrutural. A associação entre cantar a favela e ter uma carreira musical de sucesso, para a rapper, tem nuances que são forma e conteúdo de sua obra⁸ – o que faz a crítica à Disneylândia, uma

7

Cf. Batista Felix, em particular sua análise de letras ao estilo gangsta rap de Ndee Naldinho, também da Brasilândia (2005, p. 139).

8

Tal complexidade aparece nas obras de diversos artistas periféricos, com tonalidades mais ou menos sombrias para se exprimir as estruturas de opressão. Ao estudar poéticas do universo hip hop, José Carlos Gomes da Silva constatou que “no discurso rapper a experiência marginal não é vista de forma negativa nem tampouco positivada de forma romântica, ao contrário, é a humanização do indivíduo frente à tomada de decisões do cotidiano, a temática preferida pela poética.” (1998, p. 206).



vez mais, grandiosa. Em um Brasil que já se encantou com as histórias das rappers em *Antônia*, protagonizada por Negra Li, e com audiências mais acostumadas a verem as favelas (glamourizadas ou não) em telenovelas da Rede Globo, como *Duas caras* (2007-2008) e *I love Paraisópolis* (2015), ou em videoclipes do gigantesco canal no YouTube *KondZilla*, é importante, na “Brasilândia” de Negra Li, discutir-se autenticidade. Na era das *fake news* a tomar conta das pautas políticas, dos filtros a construir rostos e fundos artificiais nas redes sociais, a cantora elege uma localidade que entende conhecer de dentro, para expor o perigo de se apropriar da Brasilândia quando a sua representação tomou uma dimensão elusiva, de tão poderosa. Quando Baudrillard, muito antes da profusão de discursos e representações digitais nas quantidades inimagináveis dos anos 2010, chamou a atenção para a substituição de valores do trabalho e de produção pelo reino das simulações, pôs em evidência modos de consumo cultural tão cruéis quanto desordenadores. A Disneylândia de 2019 é, talvez, mais persuasiva que a de 2004 – esta fazia crer uma dicotomia entre miséria e fantasia consumista de tintas mais carregadas, posto que o caminho do sonho infantil na Brasilândia era atravessado pela crítica social que, tanto o rap quanto o cinema dos anos 2000 elegeram como forma e tema. Agora, a apropriação de representações da favela e dos favelados faz surgir, para Negra Li, uma oposição de fundo, ontológica: cantar a Brasilândia não pode se fazer realidade se a vivência periférica não for devidamente respeitada, e faz-se urgente a delimitação da hiper-realidade e de seus motivos – a lógica do lucro a partir da simulação da Brasilândia é inimigo a ser combatido e nos traz de volta à crítica tanto das estruturas econômicas quanto das culturais, as quais procurarei religar a partir de agora.

Morros cheios de pedras

As metáforas verbais e visuais capturadas por Negra Li e colaboradores são amostras de um complexo dinamismo. Por um lado, os jardins e pedras nos caminhos são auxiliares imagéticos para se construir resiliência, e suportar-se a dureza do descaso para com a periferia. Por outro, há uma clara função de moldar identidade a partir da documentação do mundo, mesmo que – ou principalmente se – ele for diferente das idealizações retratadas



pelo audiovisual, pela imprensa. Isso ganha forma explícita no videoclipe de “Brasilândia”, no qual a estética à la *Cidade de Deus* (já ela devedora dos videoclipes dos anos 1990), convive com um documentário de cunho comunitário. Antes mesmo das tomadas aéreas, grandiosas, e aos visuais deslumbrantes de Negra Li e das atrizes que a acompanham, o clipe prioriza sequências à luz do dia e recortadas, a exibir moradores da Brasilândia em planos que miram a câmera, muitos deles sorridentes e incorporando elementos de seu dia-a-dia, como quando vendedoras de um mercadinho da comunidade observam-nos de uma janela. Em outro segmento, *close-ups* a mostrar belas marcas de expressão, além dos olhos esperançosos de duas senhoras, dão um tom de proximidade à favela, a qual mesmo servindo de cenário em uma situação de exceção (motivada pela vinda de uma artista ao morro) precisa, no resgate das origens de Negra Li, soar crível, sofisticada, cheia de camadas. Detalhes de belas flores lilases colam-se ao sol que incide sobre o conjunto desordenado de casas, crianças chutam bolas enquanto planos em *contra-plongée* dão conta da rapper, ora sobre frágeis e curtas passarelas de madeira, ora repousando em morros que assistem aos sujeitos córregos correrem abaixo. A inserção da cantora, já retirada do ambiente de miséria há anos, em cenários tão ambivalentes, causa impacto sobretudo por estar aliada ao conteúdo das rimas de Negra Li.

Esse retorno representativo às origens da rapper poderia soar insincero, fosse lido, como Baudrillard assinala, enquanto a “reinvenção da penúria”, a simulação de uma “naturalidade selvagem desaparecida” (BAUDRILLARD, 1991, p. 22), posto que o híbrido de documentário e ficção ilumina ruas que Negra Li já não mais habita. Todavia, é exatamente por cercar-se de moradores e viventes da Brasilândia de 2019 que o videoclipe não precisa reinventar a naturalidade da periferia – ela transparece nos olhares dos favelados, nas nuances de seus sorrisos, em meio à cor ou ao flagelo. Gilles Lipovetsky, ao dar conta da mesma sociedade tardomoderna de Baudrillard (eminentemente ocidental, do Norte Global), recorre à mesma ideia de que os cenários urbanos passam a ficar hostis às expressões subjetivas tradicionais. Na chamada era do vazio, existiria a

Dessubstancialização das grandes figuras da
Alteridade e do Imaginário, concomitante de uma
dessubstancialização do real através do mesmo



Brasilândia não é Disneylândia: Negra
Li, fábula e hiper-realidade
Eduardo Prado Cardoso

processo de acumulação e de aceleração. Por toda parte o real deve perder sua dimensão de alteridade ou de espessura selvagem: restauração dos bairros antigos, proteção dos locais, animação das cidades, iluminação artificial, “planos paisagísticos”, ar condicionado, é preciso salubrir o real, expurgá-lo das suas últimas resistências, tornando-o um espaço sem sombra, aberto e personalizado. (LIPOVETSKY, 1989, p. 70).

Não por acaso, o processo de artificialização e homogeneização dos espaços públicos atinge em cheio muitos dos condomínios fechados em que as elites brasileiras constroem seus refúgios do “caos urbano”. Como a Disneylândia, tais recintos dialogam necessariamente com o lado de fora, com o mundo do qual se quer proteção. É o oposto de tal movimento de fuga⁹ que o engenho artístico de “Brasilândia” propõe. Negra Li, ao criticar as estruturas inautênticas de representação e perpetuação da miséria no local onde nasceu e inventou-se como mulher e artista, o faz com disposição de injetar de alteridade os espaços da qual ela pode ter se afastado – mas no qual muitos, milhares, milhões ainda vivem. Na construção da rapper não há dicotomia simplista entre viver na Brasilândia e deixá-la – entre outros motivos, por não ser a utopia consumista o Norte de seu fazer criativo. A chamada à consciência de seus pares e de periféricos em geral se justifica em tempos de pouca participação política, de acordo com uma de suas entrevistas à Folha de S. Paulo:

A periferia começou a ter liberdade para falar sobre tudo o que se passava. Mas as oportunidades foram surgindo pra essa galera, a periferia começou a falar sobre outros assuntos, porque vivia outras coisas. Mas já que estamos regredindo em várias situações, está na hora de reviver esse clima também. (NEGRA LI..., 2019, p. 2).

A regressão a que se refere, tanto no contexto de intensos debates raciais no Brasil e nos Estados Unidos, quanto relacionada à ascensão de grupos de extrema-direita na política institucional, vem reforçar a tese de que as canções de Negra Li são artefatos de crítica das estruturas culturais brasileiras. A despeito da multiplicidade de opiniões e trajetórias nas periferias¹⁰, os desejos de consumo aplicam, de maneira achatada,

9

Vicente del Rio chega a qualificar o fenômeno pós-moderno refletido na Disneylândia de “deslocamento geográfico das autenticidades”. (DEL RIO, 1995, p. 99).

10

Como escreveu Milton Santos em outra obra: “Favelas e cortiços constituem, nos países subdesenvolvidos, uma realidade multiforme e mutável, de acordo com cada país e cada cidade. [...] Com efeito, a favela não reúne todos os pobres de uma cidade, e nem todos os que vivem nela podem ser definidos segundo os mesmos critérios de pobreza.” (SANTOS, 2004, p. 75). De igual modo, combatamos estigmas culturais atribuídos aos habitantes das favelas, um deles o de que o pensamento periférico é homogêneo e unitário.



Brasilândia não é Disneylândia: Negra
Li, fábula e hiper-realidade
Eduardo Prado Cardoso

os futuros possíveis tanto ao abastado bairro Jardim Europa, quanto à Brasilândia – no sentido de que, se o dinheiro é mero espécime flutuante cujo alcance se dá pelo mérito, a capacidade dos favelados de reverterem a miséria passa ao largo das responsabilidades do Estado. Nessa fábula individualista, através da qual as simulações do real se perfazem como alternativas plácidas e passivas, não há alternativa senão a projeção de uma Disneylândia fantasiosa, de uma Los Angeles mágica e distante. O que Negra Li faz, e corajosamente, é nos lembrar primeiramente de que a crítica social (como em “Olha o menino”) precisa desconstruir os mitos de resolução fácil para a juventude periférica. Apenas o escrutínio dos modos de participação política, dos meios de comunicação e dos planos de educação, aliado às potencialidades subjetivas dos favelados, apontará para a mudança. Tão importante é a auto narrativa oferecida pela rapper ao encapsular momentos de sua carreira e vida pessoal com quinze anos de diferença, e, assim, colocar o retorno à Brasilândia como metáfora da representação periférica, questionando pontos de vista forasteiros e acrílicos. O exercício autoral de Negra Li resgata, a um só tempo, a tônica engajada do hip hop e o pensar crítico sobre a modernidade tardia, a qual se manifesta na periferia de modo agudo, híbrido, e muitas vezes invisível para segmentos da sociedade que produzem bens e representações e até mesmo para a academia. Mesmo nos jogos de simulação erigidos sob a lógica capitalista, Brasilândia, a favela, não esconde sua etimologia: teorizar sobre as realidades do local onde Negra Li inventou a si mesma é apontar para a penúria e a humanidade presentes nas cidades de todo o Brasil. Que as fantasias de saída da miséria perpetuem a divisão de direitos e classes é notório e isso clama por ações sociais e políticas firmes, além de multidisciplinares. Espero ter demonstrado como certas manifestações culturais, com saberes instintivos, adaptáveis e autocríticos, como os de Negra Li, são, originais propostas (em forma, conteúdo e propagação de conhecimento) que servem à perene luta em favor de alicerces humanos e autênticos, na Brasilândia e fora dela. Afinal, as periferias não são o ponto cego, a parte estranha do todo – elas obram, à revelia dos sistemas de opressão, o Brasil real.



Referências

ANTÔNIA. Criação de Jorge Furtado. Brasil: O2 Filmes, 2006-2007. (10 episódios), DVD, colorido.

ANTÔNIA. Direção de Tata Amaral. Brasil: Coração da Selva, 2006. (90 min.), 35 mm, colorido.

BOYER, M. Christine. Cities for Sale: Merchandising History at South Street Seaport. In: SORKIN, Michael (Org.). *Variations on a Theme Park: The New American City and the End of Public Space*. New York: Hill and Wang, 1992. p. 181–204.

CANCLINI, Néstor García. *Diferentes, desiguales y desconectados: Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Gedisa, 2005.

CIDADE DE DEUS. Direção de Fernando Meirelles e Kátia Lund. Brasil: O2 Filmes, 2002. (130 min.), 35 mm, colorido.

CIDADE DOS HOMENS. Criação de Fernando Meirelles e Kátia Lund. Brasil: O2 Filmes, 2002-2005. (19 episódios), DVD, colorido.

CORRÊA, Laura Guimarães. Intersectionality: A challenge for cultural studies in the 2020s. *International Journal of Cultural Studies*, v. 23, n. 6, p. 823–832, nov. 2020. 10.1177/1367877920944181

DEL RIO, Vicente. Paisagens, realidade e imaginário: a percepção do cotidiano. *Paisagem e Ambiente*, n. 7, p. 93, 10 jun. 1995. 10.11606/issn.2359-5361.v0i7p93-101.

DUAS CARAS. Criada por Aguinaldo Silva. Brasil: Rede Globo, 2007-2008.

DRUM, André; VIEIRA, Felipe. *Brasilândia*. White Monkey Recordings. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=U5XXAUHkEv0>>. Acesso em: 3 jul. 2021.

FELIX, João Batista de Jesus. *Hip hop: cultura e política no contexto paulistano*. 2005. 206 f. Tese de doutorado em ciências sociais– Universidade de São Paulo, São Paulo.



GONZÁLEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje, Anpocs*, p. 223–244, 1984.

HELIÃO; NEGRA LI. *Guerreiro, guerreira*. Universal Music, CD. 2004.

I LOVE PARAISÓPOLIS. Criada por Alcides Nogueira e Mário Teixeira. Brasil: Rede Globo, 2015.

LE MOS, Ronaldo. To Kill an MC: Brazil's New Music and its Discontents. In: ECKSTEIN, Lars; SCHWARZ, Anja (Org.). *Postcolonial Piracy: Media Distribution and Cultural Production in The Global South*. London: Bloomsbury, 2014. p. 195–213.

LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio*. Tradução Miguel Serras Pereira; Ana Luísa Faria. Lisboa: Relógio D'Água, 1989.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Tradução José Bragança Miranda. Lisboa: Gradiva, 1989.

MARTINEZ, Mônica. Negra Li: enfim livre para cantar o que quiser. *Revista Circuito*, Cotia, 2019. Disponível em: <<https://www.revistacircuito.com/negra-li-enfim-livre-para-cantar-o-que-quiser/>>. Acesso em: 3 jul. 2021.

MIRANDA, Eugênia Francisca de Souza. *A poética híbrida da pós-modernidade nos raps de GOG: poeta periferia*. 2013. 171 f. Dissertação de mestrado em literatura brasileira—Universidade de Brasília, Brasília.

NEGRA LI. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa530837/negra-li>>. Acesso em: 03 de Mar. 2021.

NEGRA LI, aos 40, celebra a vida com música de protesto: “Muita verdade precisa ser dita”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 2019. Disponível em: <<https://f5.folha.uol.com.br/musica/2019/08/negra-li-aos-40-celebra-a-vida-com-musica-de-protesto-muita-verdade-precisa-ser-dita.shtml>>. Acesso em: 3 jul. 2021.

PIXOTE. Direção de Hector Babenco. Brasil: Embrafilme, 1981. (128 min.), 35 mm, colorido.



PROJETO FLÓRIDA. Direção de Sean Baker. Estados Unidos: Cre Film; Freestyle Picture Company; June Pictures; Sweet Tomato Films, 2017. (111 min.), Digital, colorido.

RACIONAIS MC'S. *Sobrevivendo no inferno*. Cosa Nostra, CD. 1997.

SANTOS, Milton. *O espaço dividido: os dois circuitos da economia urbana dos países subdesenvolvidos*. São Paulo: EDUSP, 2004.

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2001.

SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina*. Tradução Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

SILVA, José Carlos Gomes Da. *RAP na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana*. 1998. 286 f. Tese de doutorado em Ciências Sociais– Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

SORKIN, Michael. See You in Disneyland. In: SORKIN, Michael (Org.). *Variations on a Theme Park: The New American City and the End of Public Space*. New York: Hill and Wang, 1992. p. 205–232.