

Makalister e a estética da insônia:

um estudo do *rap* no mundo 24/7*

VINÍCIUS DE OLIVEIRA PRUSCH**

RESUMO: *O presente trabalho tem como objetivo apresentar uma leitura da estética do rapper brasileiro contemporâneo Makalister Antunes, concentrando-se nos debates acerca das contradições da etapa atual do sistema capitalista. Tem-se como horizonte, assim, as relações entre forma estética e contexto histórico, buscando marcas que possibilitem perceber nas canções a decantação de processos sociais dialeticamente constituídos. Como pressuposto, será trabalhada a noção de “estética da insônia”, pensada como certa disposição presente no gesto cancional de Makalister relacionada à supressão dos espaços subjetivos e não administrados pela lógica da forma-mercadoria na contemporaneidade. Espera-se, enfim, com base nesse movimento analítico – de cunho materialista e apoiado, ainda, nos modelos de Tatit (2002) e Tagg (2003) –, ser possível lançar luz sobre questões que, apesar de bastante profícuas, são ainda pouco discutidas no contexto da canção popular.*

PALAVRAS-CHAVE: *Rap; canção popular; capitalismo tardio; reificação; fantasmagoria.*

Makalister and the aesthetics of insomnia: a study on rap on the 24/7 world

ABSTRACT: *The aim of this paper is to present an analysis of the aesthetics of Brazilian contemporaneous rapper Makalister Antunes, having as a focus the debates on the contradictions of the current stage of capitalism. The relations between works of art and their socio-historical context, thus, are a point of reference, as looking for marks which may help discovering the social process dialectically represented in the songs is at the core of this study. As a premise, the idea of an “aesthetics of insomnia”, faced as a structural principle of Makalister’s songs related to the invasion of the subjective spaces by the logic of the marketplace in contemporaneity, will be dissected. Finally, based on this analytical movement – one of a materialist basis, which makes use, also, of the methods of Tatit (2002) and Tagg (2003) –, it should be able to throw some light on questions which, despite being very fruitful, have not been discussed in depth in the context of popular music yet.*

KEYWORDS: *Rap music; popular music; late capitalism; reification; phantasmagoria.*

* Trabalho de iniciação científica orientado pelo Prof. Dr. Carlos Augusto Bonifácio Leite e realizado com o apoio da Pró-Reitoria de Pesquisa - UFRGS - Brasil.

** Vinícius de Oliveira Prusch é graduando em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: viniciusprusch1997@gmail.com

Integrante da cena catarinense do *rap* contemporâneo, Makalister Antunes é um artista em ascensão conhecido por seus versos enigmáticos e por suas referências ao universo do cinema. Ainda que o *rapper* ora aceite, ora subverta essas expectativas com relação à sua dicção, essas marcas são intrínsecas a grande parte de sua estética, e o inegável é que Makalister é uma voz que merece muita atenção no cenário nacional atual.

As bases para o desenvolvimento deste trabalho surgiram a partir da ideia de que certo EP do artista, intitulado *A Terça Parte da Noite* (2016a), carregaria consigo – consciente ou inconscientemente – marcas bastante claras da realidade histórico-social da atual etapa do capitalismo, entendida com suporte na leitura do livro *24/7 – Capitalismo tardio e os fins do sono* (CRARY, 2016). Tanto no EP quanto no livro teórico está expressa a impossibilidade de uma existência orgânica do sono contemporaneamente, ou melhor, a experiência insone formalizada esteticamente por Makalister ganha interpretação e é entendida como característica estruturante do capitalismo contemporâneo por Crary. Alicerçado nisso, esse cruzamento, entre capitalismo tardio e certa insônia generalizada, passou a ser visto como uma possível chave de leitura da estética do *rapper* como um todo. Neste trabalho me ateei a uma canção que está presente no EP citado, “A Terça Parte da Noite Não Dormi” (MAKALISTER, 2016a) e a outra que não está, *Breaking the Waves* (MAKALISTER, 2017), tendo sido lançada como *single*.

Por capitalismo tardio entendo, com suporte em Fredric Jameson (2000), o período atual do sistema capitalista, cujas condições materiais estariam dadas desde o fim da Segunda Guerra Mundial, mas cujo “*habitus* psíquico” (2000, p. 23) teria sua origem nos anos 1960. Como marcas desse período, o autor aponta, por exemplo, o aparecimento das empresas transnacionais, a nova divisão internacional do trabalho, a dinâmica de transações bancárias internacionais e das bolsas de valores e a informatização, tendo como exemplos de consequências a crise do trabalho tradicional e a aristocratização em escala global (2000, p. 22-23). Além disso, o pastiche e a esquizofrenia são indicados como traços dessa nova lógica cultural – a qual o autor se refere por “pós-modernidade”. Como afirmam Iná Camargo Costa e Maria Elisa Cevasco (2000, p. 5) no prefácio do livro, essa etapa do capitalismo constituiria “a

expansão global da forma mercadoria, colonizando áreas tributárias de tal forma que não se pode mais falar de algum lugar ‘fora do sistema’, como a Natureza [...] ou o Inconsciente”, o que levaria à constituição de novas subjetividades e também de novas patologias sociais.

Para os fins deste trabalho, com base em Boltanski e Chiapello (2009), aponto os anos 1990 como momento aproximado da transição, dentro desse quadro maior de mudanças, de um antigo espírito do capitalismo, no qual pareciam, ainda, relativamente claras as barreiras entre ócio e trabalho, vida pública e vida privada, a um novo, “terceiro espírito”, no qual, por meio de modificações no funcionamento do sistema capitalista e nos discursos que o legitimam, esses binômios teriam começado a se desfazer. É o período do capitalismo tardio iniciado por esse movimento que será aqui enfocado, e se faz essencial perceber que as marcas desse período tendem a se tornar mais evidentes em países da periferia do sistema capitalista (como o Brasil) somente no início dos anos 2000, uma década mais tarde.

Intimamente relacionado ao avanço do neoliberalismo, sistema que tem como parte central de seu discurso legitimador a ideia de que “as liberdades individuais são garantidas pela liberdade de mercado e de comércio” (HARVEY, 2008, p. 17), o terceiro espírito do capitalismo teria surgido como uma resposta às crescentes críticas relacionadas à reificação¹ inerente ao sistema capitalista. Ao tornar menos claras as distinções entre os setores público e privado, a noção de reificação deveria, em princípio, perder seu sentido, uma vez que o fator subjetivo estaria novamente sendo considerado importante no mundo do trabalho. Esse movimento, entretanto, propiciou que exatamente o contrário ocorresse, uma vez que, desfeitas essas distinções, o controle do fator subjetivo pelo mercado pôde tornar-se mais direto, apenas tornando a reificação algo ainda mais consolidado.

Outra leitura do neoliberalismo, ainda, proposta por Dardot e Laval (2016), entende-o não como uma simples ideologia ou sistema econômico, e tampouco como uma reafirmação pura e simples do *laissez-faire*. O que teríamos, segundo os autores, é uma nova racionalidade, um novo modelo de relações baseado na concorrência e no

¹ Com base em Lukács (2003), podemos definir o fenômeno da reificação como o “tornar-se coisa”, ou, mais especificamente, a transmutação em coisa, em uma “objetividade fantasmagórica” (2003, p. 194), da relação entre homens, uma vez colocada a forma-mercadoria no centro da vida social.

lucro que se estende a todos os âmbitos da sociedade: desde o Estado, que, cada vez mais, passa a funcionar como uma empresa, até as relações subjetivas mais íntimas.

Esses fatos encontram uma síntese bastante interessante na noção de insônia tal qual proposta por Crary (2016), que coloca a obliteração do sono – aqui encarado *lato sensu*, como espaço de subjetividade e, de certo modo, interrupção da produção – como aspecto central do funcionamento do capitalismo tardio. Tudo e todos devem estar despertos e conectados 24/7, produzindo e consumindo informações em tal nível que o espaço privado parece se desvanecer. Ainda que a noção de insônia com a qual trabalho incluía desdobramentos que não estão presentes nas formulações do autor, essa noção é um dos principais pilares para a leitura de certas características dos *raps* selecionados.

Cruzando a leitura de Crary (2016) com a de Dardot e Laval (2016), a insônia poderia ser considerada um tipo de “reação adversa” causada pela racionalidade neoliberal. Uma vez que não é possível transformar o indivíduo em uma máquina *stricto sensu*, o modo de subjetivação centrado na empresa ainda deixaria um resto – resto que se poderia chamar de “fator humano”, e cujo adoecimento configuraria o estado insone em questão.

Com base nessas formulações, enfim, visio traçar uma análise da dicção de Makalister, buscando compreender de que modo formas estéticas contemporâneas – com um foco, evidentemente, no *rap* – dialogam com o universo dos fins do sono. A análise partirá das duas canções já apontadas e estará centrada nas relações dialéticas entre forma estética e contexto sócio-histórico, concentrando-se nas marcas formais que possibilitem uma leitura aprofundada do capitalismo tardio. A escolha desses *raps* em específico se justifica pelo fato de eles parecerem apresentar de forma mais clara e desenvolvida coisas que são constantes na estética do artista, bem como por contarem com videoclipes, que também serão tomados como uma camada de significação dos fonogramas. Apoiar-me-ei, ainda, a fim de construir um movimento analítico mais abrangente e que acesse esse e outros níveis de significação dentro da forma cancional, nos modelos analíticos de Tatit (2002) e Tagg (2003).

Entoando o sono

Comecemos por dar atenção ao início do *rap* “A Terça Parte da Noite Não Dormi”, segunda faixa do EP *A Terça Parte da Noite* (MAKALISTER, 2016a), buscando acessar algumas questões iniciais presentes no gesto estético de Makalister:

Disseram-me que eu escrevia versos brandos
 - Verso o pânico
 No universo transito
 Da Terra em Transe até a Santa Sangre
 Imerso em Torrents
 Raising Arizona
 A Dupla Vida de Véronique
 Esposa Turca
 Viva em coreano
 Como o Velho Kar em Dias Selvagens
 A Terça Parte da Noite não dormi

O título do *rap*, assim como o do EP do qual faz parte, fazem referência ao filme de Andrzej Zulawski intitulado, precisamente, *A Terça Parte da Noite* (1971). Nele, observamos o drama de Michael, um homem que presencia o assassinato de sua família na Polônia ocupada pelos nazistas durante a Segunda Guerra Mundial. O filme se apresenta como um conjunto de alucinações, com personagens que se confundem com duplos seus e que não conseguem mais saber quem de fato são.

Não é difícil perceber as relações entre o filme e aquilo que Makalister entoou em sua canção: o próprio eu-cancional afirma “versar o pânico” em um universo alucinante, agônico e em constante transformação. Além disso, questão do duplo aparece por meio da referência ao filme *A Dupla Vida de Véronique*, de Krzysztof Kieslowski (1991), reforçando a impressão de que a questão da identidade tem alguma importância para a compreensão do que nos diz o *rap*.

A partir disso, dois fatos merecem atenção. Primeiramente, o fato de que, além dos filmes já citados, outros cinco são referenciados no trecho selecionado – *Terra em Transe* (ROCHA, 1967), *Santa Sangre* (JODOROWSKY, 1989), *Raising Arizona* (COEN, E.; COEN, J., 1987), *Head on - A Esposa Turca* (AKIN, 2004) e *Dias Selvagens* (WONG, 1990) –, o que nos permite dizer que ele constitui certo tipo de colagem. Em segundo lugar, não há como não notar a edição que Makalister faz no título do filme de Zulawski no último verso e também no título do *rap*: “A Terça Parte da Noite” vira

“A Terça Parte da Noite Não Dormi”. Percebemos, dessa forma, a referência explícita a uma ausência de descanso, ou, ainda, à insônia.

A temática do sono, na verdade, é uma constante na obra do artista. Seja em “Um Homem Que Dorme” (MAKALISTER, 2016b) – “No bar cheio, ‘Um Homem Que Dorme’” –, “A Fuga” (EFISWAMI e MAKALISTER, 2014) – “Hoje faz uma semana que eu estou sem dormir” –, “A Mosca no Vidro e a Gota na Sopa de Letras” (GUSTAVO e MAKALISTER, 2017) – “Dezenove horas pregadas sem dormir pós-shows” – ou *Inevitável* (MAKALISTER e REMOUR, 2019) – “No escuro não durmo / Não tenho um Deus pra orar” –, o fato é que ele frequentemente está presente em suas faixas. Constantemente, também, o sono se conecta a inúmeras referências cinematográficas sem um centro de sentido comum aparente, como no trecho em análise, de modo que parece haver uma correlação entre a impossibilidade de dormir e uma vivência do mundo e de si em fragmentos ou retalhos em suas canções.

Se isso é mais diretamente reconhecível nesses *raps*, contudo, não se pode dizer o mesmo de *Breaking the Waves* (MAKALISTER, 2017). Nesse caso, não há qualquer referência direta à insônia. Todavia, como veremos a seguir, a colagem persiste enquanto corpo da forma cancional, e, além disso, não deixa de estar relacionada a uma experiência que se poderia afirmar ser própria das alucinações hipnagógicas, quando não se sabe se o que se vê se trata de um sonho ou da realidade factual. Ou seja, a colagem pode ser percebida, no *rap*, como indício da fragmentação característica da condição insone. Em um momento, o eu-cancional diz estar no ponto de ônibus; no próximo, ele está morto e lamenta que seu interlocutor não tenha comparecido ao velório. Tal “flutuação” no tempo e no espaço pode ser lida como algo próximo da lógica onírica, o que é corroborado pelo videoclipe do *rap*, que se passa quase inteiramente no período noturno e que, como veremos em maior detalhe mais adiante, também reproduz uma experiência muito próxima daquela da insônia. Não estamos, logo, tão distantes do que pudemos indicar no outro *rap*.

Esses apontamentos, se adotamos um olhar materialista, nos proporcionam alguns questionamentos. O primeiro diz respeito aos fatos da materialidade histórica da contemporaneidade que possibilitam que se tenha a insônia como algo central ao se pensar a subjetividade sob o capitalismo tardio. Em outras palavras, perguntamo-

nos o que esse sujeito insone a entoar o *rap* nos diz sobre nós mesmos. Além disso, devemos perguntar de que maneira a questão do sono afeta cada um dos níveis de significação das formas estéticas em análise. Responder a essas questões é o que buscarei fazer a partir da próxima seção.

O texto como palimpsesto

Voltemo-nos novamente à questão das referências cinematográficas. Para tal, proponho que tenhamos em mente a noção de palimpsesto tal qual proposta por Linda Hutcheon (2013). Ao teorizar sobre adaptações, a autora as pensa como palimpsestos, ou seja, como formas estéticas experienciadas “por meio da lembrança de outras obras que ressoam através da repetição com variação” (2013, p. 30). Hutcheon recupera a formulação de Gérard Genette (2010), segundo a qual “todas as obras são hipertextuais” (2010, p. 24) para ler obras que tomariam essa característica, intrínseca à literatura em geral porque, em algum grau, todo texto remete a outro, como sua matéria constitutiva mais íntima. Temos, portanto, gestos que exacerbam seu caráter de repetição — o que, como veremos, pode, não por si só, mas quando coadunado a outros movimentos, refletir muito apropriadamente elementos da experiência histórica da contemporaneidade.

Talvez não caiba o rótulo de adaptação ao trabalho de Makalister em *A Terça Parte da Noite* (2016a), ainda que seu nome venha do filme de Zulawski, como apontado, e que este empreste também algumas características estruturais ao disco. Parece, não obstante, que a noção de palimpsesto se encaixa perfeitamente ao gesto cancional construído pelo *rapper* no trecho em pauta e também no *rap* como um todo. Não temos apenas uma obra servindo de referência, mas inúmeras, podendo-se afirmar, em última análise, que a palimpsestuosidade é um dos princípios formais sobre os quais ele se assenta. Cada frase remete a algo que se encontra além do universo da canção, fazendo da forma estética uma espécie de colagem de imagens de discurso, que, por sua vez, tal como duplos, se sobrepõem à voz do eu-cancional.

Tendo em vista que o *rap* em questão é entoado figurativamente, sendo construído com base nas figuras presentes na coloquialidade e propiciando ao eu-

cancional que se volte em direção a si mesmo (TATIT, 2002, p. 20-22), o fato de que a voz que nos fala possa carregar o adjetivo de “palimpsestosa” parece algo bastante significativo. O acesso ao sujeito somente se dá por meio de camadas imagéticas que se sobrepõem à sua experiência histórica, de modo que, ao terminar a audição, nos perguntamos quem nos fala e não obtemos uma resposta concreta.

Em outros termos, se são os dêiticos os responsáveis por lembrar o ouvinte que a voz que canta esconde em si a voz que fala — um eu a entoar a canção —, e se é nesse imbricamento que está uma das principais marcas da figurativização, em Makalister as coisas ocorrem de modo relativamente diferente do esperado. Por um lado, os dêiticos ainda estão presentes, indicando o sujeito da enunciação e o lugar de onde ele fala, mas, por outro, eles são sempre acompanhados de um conjunto de fragmentos que tornam suas referências nubladas e incertas. Não é como se não houvesse um eu a nos falar, como se pode notar explicitamente no primeiro dos versos supracitados (“eu escrevia”), mas, entre esse eu e aquele que não consegue dormir no último verso, há todo um universo de citações que violentamente se inserem no discurso — fato marcado, também, pela ausência de rimas nos versos que se iniciam em “Imerso em Torrents”. O gesto figurativo, assim, ainda aponta para um sujeito, mas, tão logo se tem a oportunidade de notá-lo, ele já não se encontra no mesmo lugar.

Algo semelhante ocorre em *Breaking the Waves* (MAKALISTER, 2017), como se pode perceber logo nos primeiros versos do *rap*:

Aprecio muito
 Moletom Laddal / Muito frio
 Direção de arte dele mesmo
 Sempre excêntrico e cênico
 Quadros pelo corpo tal qual Hana-bi
 Carros pelos cantos todos desse centro
 E nós na margem
 Novax, nego
 Segunda: Bartolo
 Terça: Dreah e gelo
 Erva doce, Multi Gripe
 Hixizine
 Um café preto

Apesar do fato de que, nesse caso, as referências não são mais primordialmente a formas estéticas, mas também a marcas de roupa (Laddal) e remédios (Multi Gripe e Hixizine), por exemplo, continua bastante clara a

palimpsestuosidade da voz que nos fala. Alguns dariam, talvez, a esse fenômeno, algum nome próximo de “morte do sujeito”, e quiçá, de fato, esse termo nos comunique algo relevante. Imerso em um universo de imagens, todas as pulsões introjetadas no contexto da sociedade de consumo demandam do indivíduo que também aja como uma, estando sua posição de sujeito histórico em xeque, visto que, uma vez imagem, a força que o rege é a da forma-mercadoria. Atentando para um trecho mais próximo do final de “A Terça Parte da Noite Não Dormi” (MAKALISTER, 2016a), talvez se possa perceber isso com maior clareza:

Não me vi nos espelhos
Sem fotos, reflexos, nomes
Berros. Perros latindo lá longe
O martírio do afronte, sem fontes na busca do alívio
Derrapo nas curvas do íntimo
As máquinas perdem o ritmo
Fora do alcance das mãos e mais próximo ao lixo
Caóticos ritos
Horários, pontos
Os próprios vícios criados em laboratórios gringos

Diferentemente dos versos anteriores, aqui não parece haver referências diretas a outros produtos, sejam eles artísticos ou não. É possível recuperar citações mais profundas sob o discurso aparente, mas elas não se apresentam com a mesma clareza daquelas já apontadas – há intertextualidade, como se nota pela referência ao filme *Amores Brutos* (2000), por exemplo, mas o caráter de repetição não se coloca em primeiro plano, como ocorreu anteriormente. O encadeamento de ideias, entretanto, segue a mesma lógica. Não há continuidade narrativa, mas imagens que se sobrepõem, formando um sujeito que se constitui em um verso e se desfaz no próximo. “Derrapo nas curvas do íntimo”, afirma o eu-cancional, e esse verso parece possível porque seu próprio íntimo não somente não lhe pertence, como lhe é desconhecido, já que tem como constante justamente a inconstância e a fluidez da imagem. Imagem esta que deve se adequar a cada novo produto, a cada necessidade fictícia e a cada novo vício “criado em laboratórios gringos”. “Foi-se a época em que a acumulação era, acima de tudo, de coisas” (CRARY, 2016, p. 19). O indivíduo 24/7 acumula, em primeiro lugar, imagens. Se o texto é um palimpsesto, também o é o sujeito. Seu universo onírico foi expropriado, e ele agora está permanentemente envolvido nos simulacros de um

mundo que praticamente ignora o valor de uso e está pautado sobre o de troca (JAMESON, 2000, p. 45).

Isso fica bastante claro também pela fixação que o eu-cancional apresenta com relação a objetos e situações que poderiam lhe dar indícios de que sua identidade permaneceria intacta. Espelhos, fotos e nomes são os exemplos que se fazem notar no excerto acima, e não menos digno de nota é final de *Breaking the Waves* (MAKALISTER, 2017), no qual ouvimos o verso “O ato que mais me percebo é o surto em frente ao espelho”. Há, porém, uma diferença relativamente evidente entre as duas canções nesse quesito: enquanto na primeira não há reflexo e, por conseguinte, reafirmação da identidade do sujeito, na segunda é exatamente sua existência que causa assombro (“surto”), como se o indivíduo não se reconhecesse mais na imagem que projeta ao mundo. O descompasso entre ser e parecer, acompanhado de uma força externa a embotar qualquer possibilidade de síntese, entretanto, está presente em ambos os casos.

No limite dessa lógica, encontram-se versos como “Eu percebi, cataloguei, reconheci os traços nipônicos”, no qual transparece claramente uma visão maquinal de si nas palavras do eu-cancional. Se, anteriormente, percebemos a ausência de uma subjetividade orgânica e não reificada, nesse caso esse lugar é tomado por uma disposição mercadológica por meio da qual o sujeito se vê simplesmente como alguém que desempenha funções – de modo similar a um computador, como está sugerido pelo léxico utilizado –, mesmo num contexto privado como o indicado na canção.

Ao perceber essas noções como marcas do terceiro espírito do capitalismo nas formas estéticas em análise, pode-se apontar dois movimentos centrais que as embasam. O primeiro diz respeito à invasão do espaço privado pelo mercado e, subsequentemente, da subjetividade do sujeito pela lógica da forma-mercadoria. O segundo, por sua vez, estaria relacionado ao movimento de financeirização, através do qual as finanças passam a constituir a centralidade da economia global, possibilitando que o capital comece a se desprender das condições materiais de produção, transformando-se, em última análise, em imagem (DEBORD, 1997), já que o valor de troca pode tomar as rédeas, subordinando a si o valor de uso nessa e também em outras situações. Temos, assim, a transmutação da mercadoria em algo novo, espectral, que,

ao mesmo tempo, se estenderá para além do que primariamente constituía os limites do mercado.

Essa ideia nos permite, em termos dialéticos, chegar a uma concepção mais apurada do *modus operandi* do estágio atual do sistema capitalista: ao minar as possibilidades orgânicas de subjetividade (dentre as quais está o sono, dentro do escopo proposto por Crary), o spectral acaba por invadir a vida material, mas agora como extensão do mercado sobre o que antes seria tido como espaço não dominado pela forma-mercadoria. Em outras palavras, não somente o capital e a mercadoria se fizeram imagem, mas também os sujeitos passam a se ver como imagens a serem consumidas pelo outro – um outro também spectral, e cuja existência orgânica parece não ser mais apreensível. Pode-se dizer que o espaço onírico, uma vez negado, retorna como uma inversão perversa de si mesmo. O mundo da insônia, é, assim, um mundo de a-historicidade; um mundo que, por enfrentar a necessidade de encontrar-se desperto 24/7, acaba perdendo a capacidade de estar plenamente acordado por qualquer tempo que seja, encontrando na letargia desconectada do tempo histórico seu estado por excelência.

Fantasmagoria e desrealização do cotidiano

Nos centramos, até o momento, principalmente na letra dos *raps* selecionados. Atentar para alguns aspectos formais referentes aos *beats* e aos videoclipes, assim como aos versos, agora encarados menos do ponto de vista do conteúdo, e mais centrando-se no modo como ele se apresenta, todavia, certamente nos propiciará um melhor entendimento do comportamento das formas estéticas com as quais lidamos. Alicerçada na noção de musemas (TAGG, 2003, p. 20), ou seja, unidades de significação que podem ser musicais ou paramusicais, essa análise se torna possível.

Diferentemente dos *beats* de *raps* de artistas como Racionais MC's², por exemplo, as levadas de bateria das canções de Makalister marcam a cabeça do tempo

² Basta a audição de canções como “Fim de Semana no Parque” (MC'S, 1993) e “Capítulo 4, versículo 3” (MC'S, 1997) para que se tenha a dimensão das diferenças destacadas.

com menor intensidade e frequência, tendo o chimal como principal condutor do ritmo. Enquanto, no caso dos Racionais MC's, temos uma base fixa e bastante repetitiva, criando uma sensação de familiaridade no ouvinte e propiciando um ambiente de reafirmação e fortalecimento da voz que entoa, no caso de Makalister, a sensação que se tem é de “perder o chão”, ou mesmo “flutuar”, já que o *beat* se torna mais fluido, não tendo uma melodia marcante e repetitiva e tampouco mantendo uma consistência percussiva tal qual aquela percebida nos outros *raps*. *Breaking the Waves* (MAKALISTER, 2017), por exemplo, em muitos momentos conta somente com a marcação do chimal, ou, então, com uma combinação de chimal, bumbo e sons percussivos menos marcantes no lugar da caixa. Mesmo quando entra em cena uma caixa de fato, há quebras no ritmo que bloqueiam sua continuidade. Temos, portanto, no lugar do fortalecimento da voz que entoa, uma sensação de que ela está perdida, cambaleante e incerta.

Esse fato torna ainda mais evidente a perda de referências concretas evocada pela forma cancional, o que é corroborado, ainda, nesse *rap*, pelo efeito que parece ser alcançado pela aplicação de um *Low-Pass Filter*³ ao instrumental sampleado, que aprofunda ainda mais o sentimento de irrealidade evocado pelo *rap*. Tudo na forma da canção aponta para um mundo imaterial, da natureza do delírio mais do que do real, e o *flow*⁴ do *rapper* segue o mesmo percurso.

As rimas presentes nas canções também acompanham essa lógica. Num primeiro momento, na verdade, elas podem parecer inexistentes ao ouvinte que não esteja atento, e isso se dá pelo fato de serem, em sua grande maioria, imperfeitas e pouco usuais, bem como por não se encontrarem em esquemas contínuos. Alguns exemplos de rimas toantes nos *raps* em análise incluem os pares Blunt/Crunch, cárcere/mate-se, berros/perros, brutas/culpa e quebram/cega. Além disso, são frequentes as aliterações, como se pode notar no verso “Não renuncio igual Sinésio de Cirene” ou no seguinte excerto: “Cavalos de Turim, Béla Tarr / Criam Corvos ao ar

³ Também conhecido como “*underwater effect*”, é um efeito, bastante usado em *samples*, que limita as frequências mais altas da música original, dando uma impressão de que se está ouvindo a canção embaixo d'água.

⁴ Chama-se *flow* a forma como o *rapper* entoa seus versos de modo a se encaixarem no *beat* (instrumental) da música.

livre”. Ao evitar rimas perfeitas e esquemas fixos, intercalando, ainda, versos brancos e versos rimados, Makalister reforça a sensação de que um vagar onírico, sem bases fixas e apenas parcialmente ancorado ao real – exatamente como aquele evocado na canção de Hako Yamasaki (1975) sampleada em “A Terça Parte da Noite Não Dormi” (MAKALISTER, 2016a), intitulada, justamente, “*Sasurai*” (traduzida por “vagando”) – estaria na base de suas canções.

Ao atentar aos videoclipes também percebemos marcas desse tipo. A realidade cotidiana aparece sob uma camada onírica, como fica claro logo no primeiro minuto de *Breaking the Waves* (MAKALISTER, 2017), quando real e reflexo se confundem, e a imagem do músico se desintegra, para segundos depois, voltar ao normal. As imagens não trazem nada de estranho ou desconhecido em si mesmas: o que vemos é simplesmente a rua, os ônibus e carros e as pessoas que por ali passam; mas o tratamento que essas imagens recebem – a câmera lenta, a distorção e a inversão de alguns quadros etc. –, causa estranhamento, tornando o cotidiano o lugar do delírio. Algo semelhante ocorre com as imagens que aparecem de trás para a frente em “A Terça Parte da Noite Não Dormi” (MAKALISTER, 2016a), indicando uma irregularidade na experiência do espaço (e também do tempo, como veremos na próxima seção). Tal irregularidade aparece também através da câmera trêmula e muitas vezes desfocada, que raramente centraliza o *rapper* nos planos que nos apresenta. É como se fôssemos colocados no lugar do sonâmbulo: vagamos pela cidade tentando fazer sentido do que vemos, reconhecer rostos e lugares, mas tudo que temos é um grande borrão e um sentimento de despersonalização constante.

Por hipótese, o que está indicado na forma, portanto, é que a ausência do sono como espaço de subjetividade não reificado, o que seria uma espécie de condição permanente na contemporaneidade, modifica a relação do sujeito também com sua corporeidade e com a corporeidade daqueles que o rodeiam, uma vez que o corpo, na medida em que é reificado pelo mercado, se torna estranho ao próprio indivíduo, que não se vê mais em si senão enquanto produtor de imagens – que aqui podem ser encaradas mesmo do ponto de vista denotativo, tendo como margem o uso das redes sociais como espaço que induz certa disposição mercadológica de si, apenas para citar um exemplo.

O que parece estar em jogo, em última instância, é a possibilidade daquilo que Auerbach chamou de realismo, ou seja, a representação do cotidiano de modo sério e íntegro (WAIZBORT, 2012). O eu-cancional tenta voltar-se a sua realidade material e representá-la de modo pleno, mas seu acesso a ela parece cindido, ou, ao menos, fortemente debilitado. Pensado como certa disposição íntegra para com o real, assim, o realismo não está no horizonte próximo de Makalister, sendo algo sempre buscado, mas que segue se distanciando a cada passo dado. Isso ocorre justamente porque ao cotidiano se sobrepôs a vivência imagética, que tem por fim último a unificação pelo espectral e o apagamento de toda e qualquer experiência. Dessa forma, subverter ideias e fatos se torna a norma, e noções como a de democracia, por exemplo, se mostram ameaçadas. A ordem do dia é a desrealização da história, que acaba reificada e transformada em pastiche.

Relacionado a isso, aquilo a que Walter Benjamin (2009, p. 53) deu o nome de fantasmagoria figura, no contexto do capitalismo tardio, em sua forma mais profundamente desenvolvida. O fetichismo da mercadoria amplificou-se de tal maneira que seu *modus operandi* imagético tomou o lugar da experiência do indivíduo contemporâneo. Isso, coadunado à esquizofrenia na qual a historicidade se perde, dando lugar ao simulacro (JAMESON, 2000), estaria no cerne daquilo que constitui a vivência insone característica do terceiro espírito do capitalismo, o que explica a atmosfera onírica evocada pelo eu-cancional dos *raps* de Makalister, que experiencia pela forma estética a cisão entre real e imagem em um nível no qual a segunda se sobrepõe ao primeiro.

Voltando-se novamente para os versos de *Breaking the Waves* (MAKALISTER, 2017), pode-se notar de que forma esse universo pode ser percebido na fala do eu-cancional:

Prestes a nascer outra vez eu morri
 Logo perto de você
 Me contaram que nem fosses lá me ver
 Grato eu fico pelo exílio aos olhos teus
 Lembro bem o mal que fez
 Underground 1995
 Vê
 Assista e chore
 Não estamos numa “party” figurando por cachê
 Pelo bem dessa película eu demiti você

Assim como a morte aparece como algo recorrente e contornável, dando dimensão do quanto o sujeito se vê como alguém morto em vida, o último dos versos selecionados demonstra o quanto a própria canção se faz imagem, “película”. Locutores e interlocutores, por sua vez, se tornam atores, e a ideia da demissão do ouvinte dá vazão para se pensar o quão frágeis se fazem as relações sociais diante dessa realidade, bem como o quanto o lugar da alteridade se encontra em baixa.

Na verdade, marcas desse tipo estão presentes na letra dessa canção como um todo: nos primeiros versos, fala-se em “direção de arte”, e, um pouco mais tarde, em “dupla exposição”. Além disso, os versos iniciais trazem falas como “Quadros pelo corpo tal qual Hana-bi / Carros pelos cantos todos desse centro / E nós na margem”, de modo que a ideia que se tem ao ouvir a canção é de que o eu-cancional estaria como que apontando coisas em um *set* de filmagem, apenas preparando o espaço para a narrativa em primeira pessoa que se seguirá. Novamente, portanto, a voz soa incompleta quando apartada da imagem, e é somente com o videoclipe que a narrativa parece encontrar alguma solidez – solidez que, como já foi afirmado, não demora muito a se desfazer, indicando que essa completude dialética não será possível enquanto a síntese for apenas aparente.

Cabe ressaltar, ainda, que o *locus* evocado por Makalister é sempre aquele o qual Augé (1994) caracterizou como sendo um não-lugar. Pontos de ônibus, postos de combustível, lojas de conveniência e a própria rua são as áreas pelas quais mais circula o eu-cancional, e estas constituem, como se deve perceber, pontos de passagem que negam qualquer tipo de identidade ou fixidez. Por outro lado, reforça-se uma individualidade vazia, uma vez que ela não se assenta na relação com o social. A insônia surge, assim, também como negação do sonho enquanto algo coletivo, ou seja, enquanto universo simbólico compartilhado, que englobaria um passado e um futuro historicamente situados. Ela faz do lugar um não-lugar na medida em que o destitui do tempo, pressupondo não a experiência, mas o vagar inexpressivo e vazio. Certamente os lugares apontados não são essencialmente não-lugares, mas ocupam esse posto a partir de um movimento de desrealização generalizado próprio do capitalismo contemporâneo. Como resultado, é ainda mais exacerbado o aspecto spectral do sujeito, que, ao perder suas referências concretas – que dependem

também da existência do simbólico e do espaço do sono como seus inversos complementares –, encerra-se em si mesmo, transformando-se em um conjunto de signos mutáveis e efêmeros que não constituem sistema, um pastiche daquilo que lhe fora negado.

Temos, portanto, mais uma vez, o apartamento com relação ao real como experiência de mundo compartilhada e a banalização do cotidiano, que se isola historicamente, como se fosse algo atemporal. Desse modo, é possível afirmar que as formas estéticas em análise evidenciam a desrealização do cotidiano própria do terceiro espírito do capitalismo. Suas estruturas formais desvelam suas contradições e suas narrativas trazem à tona seus impasses mais profundos.

O trauma e o espectral

Como apontado, em uma realidade na qual “a verdade é apenas mais uma participante do jogo” (DUNKER, 2017, p. 11) e o sujeito se percebe como uma empresa (DARDOT e LAVAL, 2016), gerindo imagens movido por uma lógica de perdas e ganhos, o espectral parece ser a norma, de tal modo que a visão da materialidade concreta, ou, em outros termos, da história, se torna nublada. Entretanto, a audição de Makalister mostra, ainda, que, por trás do espectral, se esconde uma camada de violência considerável. De *Ondas do Destino* (TRIER, 1996) a *Irreversível* (NOÉ, 2003), grande parte das referências usadas pelo eu-cancional carregam consigo alto teor traumático em suas narrativas, e isso se reflete no produto final das formas estéticas, que, mesmo pela palimpsestuosidade citada (que, como vimos, pode ser lida como manifestação da insônia), desvela uma aspereza para com a constituição de subjetividades orgânicas. A violência, desse modo, surge também pela imposição da imagem como única vivência possível.

O apelo que “não pode ser rejeitado impunemente” (BENJAMIN, 1987, p. 223) que o passado nos dirige parece, enfim, estar sufocado pela anti-historicidade própria da imagem. Desse modo, o trauma, transfigurado em espectro, não pode ser elaborado, permanecendo como fantasma ubíquo da experiência pós-moderna. Da mesma forma, a fala do eu-cancional está permanentemente carregada de um tom

próximo do luto, sem que se possa propriamente apontar sua origem concreta. Assim, o trauma enquanto espectro aparece não como algo que se acresce à insônia, mas como a própria condição última de sua existência. Estar insone pressupõe desligar-se do tempo histórico e embarcar em uma vivência próxima da atemporalidade da formamercadoria, que achata a experiência em um presente que, uma vez expropriado de sua historicidade, perde a organicidade de sua existência. Segundo Crary (2016, p. 44):

Embora imersos em imagens e informações a respeito do passado e suas catástrofes recentes, somos cada vez mais incapazes de lidar com esses vestígios de um modo que nos permitiria superá-los em nome de um futuro compartilhado. Em meio à *amnésia coletiva* instigada pela cultura do capitalismo global, *as imagens se tornaram um dos muitos elementos esvaziados e descartáveis que, por serem arquiváveis, jamais são jogados fora, contribuindo para um presente cada vez mais congelado e desprovido de futuro.* (grifos meus)

Podemos notar, na entoação de Makalister, marcas claras dessa atemporalidade. Diferentemente dos raps dos anos 1990, nas formas estéticas selecionadas os versos são enunciados como se não houvesse barreiras entre si, com frases sendo interligadas e desrespeitando constantemente a divisão do compasso, como observamos, por exemplo, nos seguinte trecho de “A Terça Parte da Noite Não Dormi” (MAKALISTER, 2016a): “Café da tarde, Yung Lean, anos 50 em evidência / Eu percebi, cataloguei, reconheci os traços nipônicos”. Antes que se possa digerir o primeiro verso, o segundo se inicia, invadindo seu compasso e produzindo uma sensação de falta de fôlego e cansaço. É como se não houvesse tempo suficiente para expressar o que se precisa, levando toda ideia a buscar ocupar o mesmo espaço dentro da forma cancional, tal qual uma vivência que se resume a um presente perpétuo e fora do fluxo do tempo histórico.

No lugar de um enunciado completo e coeso, o que temos são inúmeras tentativas de enunciação – inclusive com locutores e interlocutores imersos em constante instabilidade – que parecem não conseguir respeitar a temporalidade da fala. A impossibilidade narrativa, desse modo, aparece na forma cancional literalmente através de uma desregulação da fala, que se aproxima da linguagem publicitária porque historicamente isolada e autorreferencial.

A fantasmagoria do mundo 24/7, afinal, encapsula também a noção vulgar de fantasma, uma vez que a voz que os corpos oprimidos nos dirigem do passado nos

chega como mera imagem entre outras tantas. A violência desse fato, não obstante, não pode ser apagada, e acaba por acompanhar toda e qualquer experiência dos sujeitos, por mais presa a um presente congelado que ela se encontre. A sociedade insone é uma sociedade não redimida por excelência, já que não pode apropriar-se organicamente do seu passado. Em outras palavras, a insônia é o próprio discurso dos vencedores transformado em delírio socialmente vivido por todos. Cada momento deve se fazer uma mônada impenetrável externamente, sendo o objetivo final a extinção da história, assim como a conseqüente dissolução da ética sob a barbárie. Da mesma forma, o novo mito, já destituído de seu caráter de construção da experiência coletiva, surge como alucinação que, ainda que compartilhada, terá sempre um caráter primordialmente individual, uma vez que não se assenta na história, mas justamente nas inseguranças individuais originadas por sua ausência. O trauma, por sua vez, é repetidamente revivido pelos sujeitos, sem que possam superá-lo.

Desse modo, a maior questão que o gesto de Makalister percebido nos *raps* selecionados parece suscitar, sem que encontre propriamente uma resposta, tem a ver com a possibilidade de retomada da experiência do cotidiano, reintegrando-se à história e, assim, construindo um presente que se assenta sobre um passado que pode ser narrado e cujos traumas podem ser socialmente elaborados. Em tempos nos quais os mais basilares valores democráticos são sufocados pelo espectral, possibilitando o avanço de políticas impopulares em nome do capital, esse deve ser o ponto central de qualquer gesto que se queira emancipatório, e o trabalho de artistas como Makalister reflete diretamente esse impasse.

Considerações finais

Através da análise atenta dos *raps* selecionados, foi possível desenvolver um estudo inspirado na tradição cultural do materialismo dialético envolvendo as formas estéticas e o contexto sócio-histórico do capitalismo tardio, que pôde elucidar detalhadamente parte importante do funcionamento de ambos. A estética da insônia, intimamente relacionada à imagetização da experiência histórica, mostrou-se um gesto

estético bastante complexo, desvelando muitas das contradições da contemporaneidade.

A financeirização da economia, assim como o neoliberalismo e a consequente espoliação da subjetividade, puderam ser percebidos como elementos centrais para a compreensão da existência do universo imagético tal qual apresentado. Da mesma forma, essas questões puderam ser vistas como uma espécie de agravamento de processos históricos já apontados por autores como Walter Benjamin e Guy Debord como marcas da modernidade.

Por fim, a análise das canções de Makalister abre caminho para desdobramentos envolvendo não somente o atual *status* do rap no Brasil, mas também a arte contemporânea como um todo. A ideia de uma estética da insônia nos leva a pensar na possível existência de diferentes estéticas da insônia, ou seja, gestos estéticos que lidem com as questões apresentadas aqui de modos variados, constituindo um campo de estudo amplo a ser explorado no futuro.

Referências bibliográficas

AUGÉ, Marc. Dos lugares aos não-lugares. In: _____. *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. São Paulo: Papyrus, 1994, p. 71-105.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232.

_____. *Passagens*. 2ª reimpressão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

BOLTANSKI, Luc; CHIAPELLO, Ève. *O novo espírito do capitalismo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CEVASCO, Maria Elisa; COSTA, Iná Camargo. Para a crítica do jogo aleatório dos significantes. In: JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2000, p. 5-11.

CRARY, Jonathan. *24/7 - Capitalismo tardio e os fins do sono*. São Paulo: Ubu Editora, 2016.

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. *A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal*. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DUNKER, Christian. Subjetividade em tempos de pós-verdade. In: DUNKER, Christian et al. *Ética e pós-verdade*. Porto Alegre: Dublinense, 2017, p. 10-41.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.
- HARVEY, David. *O neoliberalismo: história e implicações*. São Paulo: Edições Loyola, 2008.
- HUTCHEON, Linda. Começando a teorizar a adaptação: O quê? Quem? Por quê? Onde? Quando? In: _____. *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013, p. 21-59.
- JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2000.
- LUKÁCS, Georg. A reificação e a consciência do proletariado. In: _____. *História e Consciência de Classe: Estudos sobre a dialética marxista*. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003, 193-411.
- TAGG, Philip. Analisando a música popular: teoria, método e prática. *Em Pauta*, v. 14, n. 23, p. 5-40, dez. de 2003. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/EmPauta/article/view/9404>>. Acesso em: 15 fev. 2019.
- TATIT, Luiz. *O Cancionista: composição de canções no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
- WAIZBORT, Leopoldo. Erich Auerbach e a condição humana. In: ALMEIDA, Jorge de; BADER, Wolfgang. *Pensamento alemão no século XX*. Vol. II. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

Discografia

- EFISWAMI; MAKALISTER. A Fuga. In: _____. *Maka & Efiswami*. Loopicotado Estúdio, 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NSYvIcmYsHY>. Acesso em 8 set. 2019.
- GUSTAVO, Lessa; MAKALISTER. A Mosca no Vidro e a Gota na Sopa de Letras. In: _____. *Instalações Noturnas, Assuntos de Rua*. Loopicotado Estúdio, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=g7s-wQfH8b0>. Acesso em 8 set. 2019.
- MAKALISTER. A Terça Parte da Noite Não Dormi. In: _____. *A Terça Parte da Noite*. RND Music, 2016a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0OwYOYo9TwE>. Acesso em 8 set. 2019.

_____. Um Homem Que Dorme. In: _____. *Laura Muller Mixtape*. 2016b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MxmsSZNODUM>. Acesso em 8 set. 2019.

_____. *Breaking the Waves*. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TEZQQn8MSJo>. Acesso em 8 set. 2019.

MAKALISTER; REMOUR, BELI. *Inevitável*. Polvo Roxo Records, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=I7LfIR5LST0>. Acesso em 8 set. 2019.

MC'S, Racionais. Fim de Semana no Parque. In: _____. *Raio X do Brasil*. Zimbabwe Records, 1993. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=37uL-WfTBx0>. Acesso em 8 set. 2019.

_____. Capítulo 4, versículo 3. In: _____. *Sobrevivendo no Inferno*. Cosa Nostra, 1997. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2LQSFLTiwS8>. Acesso em 8 set. 2019.

YAMASAKI, Hako. Sasurai. In: _____. *To Bi Ma Su*. Warner Music Japan, 1975. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fuFDvXPMBxs>. Acesso em 8 set. 2019.

Filmografia

A DUPLA Vida de Véronique. Direção: Krzysztof Kieslowski. França, Polônia e Noruega: Sidéral Productions, Canal+, Zespół Filmowy "Tor" e Norsk Film, 1991.

A TERÇA Parte da Noite. Direção: Andrzej Zulawski. Polônia: Polski State Film, 1972.

AMORES Brutos. Direção: Alejandro González Iñárritu. México: Altavista Films e Z Films, 2000.

DIAS Selvagens. Direção: Kar Wai Wong. Hong Kong: In-Gear Film, 1990.

HEAD on - A Esposa Turca. Direção: Fatih Akin. Alemanha: Arte France, Bavaria Film International, Corazón International Norddeutscher Rundfunk (NDR), Panfilm e Wüste Film, 2004.

IRREVERSÍVEL. Direção: Gaspar Noé. França: 120 Films, Canal+, Eskwad, Les Cinémas de la Zone, Nord-Ouest Films, Studio Canal e Wild Bunch, 2002.

ONDAS do Destino. Direção: Lars von Trier. Dinamarca, Espanha, França, Islândia, Noruega, Países Baixos, Reino Unido e Suécia: Zentropa Entertainments, 1996.

RAISING Arizona. Direção: Ethan Coen e Joel Coen. Estados Unidos: Circle Films, 1987.

SANTA Sangre. Direção: Alejandro Jodorowsky. México: Produzioni Intersound e Productora Fílmica Real, 1989.

TERRA em Transe. Direção: Glauber Rocha. Brasil: Mapa Filmes, 1967.