

UM PRESENTE SATURADO DE PASSADO: O ÁLBUM “LABIRINTO DA MEMÓRIA” (2024), DA BANDA “*DEAD FISH*” E A CONSTRUÇÃO DE UMA TEMPORALIDADE PARA A DITADURA MILITAR PELA ESTÉTICA DO *HARDCORE*

A PRESENT SATURATED WITH THE PAST: DEAD FISH’S “LABIRINTO DA MEMÓRIA” AND THE CONSTRUCTION OF A TEMPORALITY FOR THE BRAZILIAN MILITARY DICTATORSHIP THROUGH *HARDCORE* AESTHETICS

Thales Biguinatti Carias*
prof.thalescarias@outlook.com

RESUMO: Neste texto, buscamos analisar o álbum recém-lançado da banda Dead Fish, intitulado “Labirinto da memória”. Nossa hipótese é a de que este álbum constrói uma temporalidade a respeito da ditadura militar recorrendo à memória de formação do sujeito lírico. A partir dessa relação constante entre passado e presente, há o debate sobre a nossa relação com a ditadura e com as permanências desta em nosso tempo. Do ponto de vista analítico, buscamos mostrar como essa temporalidade pode ser evidenciada à luz das categorias de espaço de experiência e horizonte de expectativas. Também compreendemos que as discussões postas ajudam a matizar a já complexa relação entre história e memória quando o assunto é ditadura militar.

PALAVRAS-CHAVE: Labirinto da Memória; Ditadura Militar; Temporalidades.

ABSTRACT: In this text, we seek to analyze the recently released album of the band Dead Fish, entitled “Labyrinth of Memory”. Our hypothesis is that this album constructs a temporality about the military dictatorship by resorting to the forming memory. Through this constant relationship between past and present, there is a debate about our relationship with the dictatorship and its permanence in our time. From an analytical point of view, we seek to show how this temporality can be evidenced in the light of the categories of space of experience and horizon of expectations. We also understand that the discussions raised help to nuance the already complex relationship between history and memory when it comes to military dictatorship.

KEYWORDS: “Labirinto da Memória”; Brazilian Military Dictatorship; Temporalities.

Tentando mapear o labirinto da memória, o fato vira sentimento e tudo muda de lugar (DEAD FISH, 2024)

Dead Fish possui uma trajetória rica e bem demarcada num gênero musical conhecido como *hardcore*.¹ Nas letras, o estilo da banda se caracteriza mais pela prosa poética do que

* Doutor em História pela Universidade Federal de Mato Grosso. Docente no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso (IFMT) e coordenador do Grupo de Estudos e Pesquisas em História, Linguagens e Cultura (GEPEHLC).

¹ O *hardcore* possui uma certa genealogia que remete ao *punk rock*. Em artigo elucidativo a respeito desta filiação, Oliveira (2012) discute o contexto de surgimento do *hardcore* como espécie de tensionamento com o *punk rock*, visto que este alçava voos mercadológicos que não eram bem recebidos pelo público que com eles tensionou, criando esta nova categoria, definida por Camargos como: “desdobramento do *punk rock* caracterizado por tempos acelerados, canções curtas (rompendo com o padrão do verso-refrão-verso), *performance* agressiva, vocais estridentes, uso de notas mais pesadas (recorrendo inclusive a outros tipos de afinação dos instrumentos de corta que não o tradicional, em mi) e letras com abertos protestos políticos e sociais, expressão de angústias, frustrações, descontentamentos e revoltas individuais ou coletivas” (OLIVEIRA,

pelo verso *stricto sensu*, ajudando a alargar a tradição do lirismo no cancionário brasileiro, marcado pela estrutura de versos cheios de aliterações, assonâncias e outras figuras de linguagem que constroem sentidos a partir da entoação. Rodrigo Lima, vocalista e principal letrista da banda, fala sobre isso em entrevista com João Carlos Molina Esteves (Jão), guitarrista da banda Ratos de Porão. Lima relaciona esse aspecto ao que seria uma característica do RAP, enfatizando a discursividade das composições em detrimento deste lirismo. Nas palavras dele:

[...] Você pega o “Sonho Médio” [segundo álbum da banda, lançado em 1999] ele não tá estruturado musicalmente. É um maluco fazendo letra de RAP com os cara tocando *punk* melódico. Interlocutor: Sim, mas aí é que tá a malandragem. Rodrigo Lima: E fez a diferença, né. Eu lembro de nossos amigos de Belo Horizonte, quando a gente começou – porque a gente cantou em inglês as duas primeiras demos – [...] e é isso, cara... e aí, a gente entendeu, eu acho que muitas vezes, eu enfiava a letra ali e não precisava, sabe. [pausa] A gente criou uma estética. Interlocutor: sim, sim. Eu acho que não é só uma estética não. Eu acho que vocês criaram uma referência musical que, puta, o bagulho, eu sinto que o bagulho é orgânico, aquilo que vem de vocês, não é um bagulho forçado. (LIMA, 2024)

A associação livre com o RAP sugere uma estrutura prosaica das composições. Isso cria um efeito discursivo no ouvinte que remete a uma abordagem dialógica não apenas sobre a sonoridade, mas sobre qual o tipo de mensagem, em sentido quase ensaístico, o compositor tenta passar. Esse é o motivo pelo qual abordaremos mais as letras do que a sonoridade da banda, muito embora essa nunca deva ser descartada². Assim, *Dead Fish* explora outros caminhos que parecem tão profundos e interessantes quanto o trabalho versificado e que dão prova de vigor no décimo álbum de estúdio, “Labirinto da Memória”, lançado em janeiro deste ano.

O mote parte das vivências do sujeito lírico no processo que vai dos anos finais da ditadura militar até o presente. Essa experiência de rememorar a ditadura, a nosso ver,

2012, p. 7). No caso de *Dead Fish*, o grupo tem uma particularidade que passa por uma sonoridade um pouco mais limpa, sobretudo nos vocais e por uma preocupação melódica mais elaborada do que a do *hardcore*, tal como descrito por Oliveira.

² Quando se trata da interface entre história e música, existe uma longa e produtiva discussão metodológica sobre valorizar não apenas a letra de uma canção, mas sua experiência de escuta, o que requer, além de sensibilidade, instrumentalização técnica para a elaboração de um tal estudo. Em nosso caso, não queremos sugerir que a característica que vamos privilegiar torna a experiência de escuta, seja para o estudioso, seja para o ouvinte, irrelevante. Queremos, tão somente, focar no aspecto da letra como interface específica de diálogo para os objetivos da presente análise. Sobre as questões metodológicas entre história e música, consultar: (MORAES; MACHADO, 2011) (MORAES; SALIBA, 2010) e (NAPOLITANO, 2007).

elabora uma temporalidade a partir de um discurso tanto estético quanto ideológico, manifesto numa maneira de abordar problemas de nosso tempo que não apenas remontam à ditadura, mas partem desse jogo entre passado e presente para discutir problemas formadores de uma identidade.

O álbum tem sido visto e debatido em comparação com *Ponto Cego*, lançado em 2019, no primeiro dos 4 anos do governo Jair Bolsonaro. Em entrevista a Artur Tavares, Lima afirma que a ideia para o presente álbum surge durante as gravações do antecessor e que a diferença básica entre ambos seria a de que *Ponto Cego* era uma “fotografia do momento” enquanto “*Labirinto da Memória*”, não: “Querida fazer um álbum de memórias, inspirado em *Realismo Capitalista* e *Meus Fantasmas*, duas obras de Mark Fisher” (LIMA, 2024).

É curioso ver como Lima confronta sua obra definindo o que é ou o que não é “fotografia do momento”. Em outras oportunidades de falar sobre este álbum, ele dá mais detalhes do contexto de produção, sempre recorrendo a alguns marcadores, como a questão da pandemia de COVID-19, o contato com a obra de Mark Fisher e a escuta do álbum RPA, do rapper Don L. Uma das formulações mais elaboradas desse discurso está na entrevista concedida a Guilherme Afonso, no canal de *Youtube* intitulado Rádio Guerrilha³.

³ “Eu fiquei absolutamente desempregado, isso já é uma questão que afeta, monetária e psicologicamente qualquer indivíduo, em qualquer parte do planeta, ah... segundo, eu sou uma pessoa física, muito corporal e preciso de espaço, preciso caminhar, eu produzo caminhando, eu escrevo letra caminhando, é... e outra coisa é ter perdido uma porrada de gente que eu conhecia, que eu gostava [...] . Perdi um grande amigo, um irmão que me deu trabalho em 2013 lá – eu advoguei de 2013 a 2015 – aqui em São Paulo, e isso foi absolutamente maluco. [...] nesse meio termo, eu tinha uma menininha de quatro anos, trancada dentro de casa, sabe, e começando suas relações interpessoais, assim... e, cara, se você quer superar a sensação de individualidade do capitalismo tardio, se você quer ter uma prova de que a individualidade do capitalismo tardio é errada, tenha um filho. E entenda, quando você leva-lo pra escola, que ele só aprende coletivamente com outras crianças, convivendo. Então, eu isolei, é... nos isolamos, com a minha filha, e... nitidamente, ela tava começando a, depois de um ano, um ano e algo, ela nitidamente começou a dar sinais de profunda irritação, de profunda depressão. Uma criança de quatro para, naquela altura, 5 anos, e aquilo foi muito difícil. Muito, muito, muito duro. E, dali, eu comecei a tramar, provavelmente, um álbum de memórias, junto com meu amigo Álvaro Dutra. Muito dali foi a primeira faísca, porque não se pode reproduzir *Ponto Cego*. *Ponto Cego* é uma fotografia, uma pintura de momento. Então, ali a gente começou a pensar em alguma coisa. E no meio disso tudo, deu tramando com o Álvaro, e começando lá no finalzinho – eu fui sustentado por minha companheira por absolutamente quase dois anos – [...] e nesse finalzinho [de pandemia] além de eu perder meu melhor amigo, o cara que me introduziu no *punk* de São Paulo, o cara que me introduziu na paulicéia desvairada, que é esse meu amigo, eu descubro que minha filha é deficiente auditiva. No meio disso tudo, assim. [...] e aí esse lance com a minha filha foi absolutamente devastador e eu passei a repensar muitos pontos de vista sobre a minha própria forma de me expressar musicalmente. Esse foi o grande começo, né, porque eu nunca consigo fazer nada sem falar, sem dialogar com alguém e o cara que me traz essas faíscas hoje em dia é o Álvaro Dutra. Meu parceiro de escrita. E a gente começou a conversar sobre isso e, no meio disso tudo, *Autonomia Literária*, *Realismo Capitalista*, Mark Fisher. [...] No mesmo tempo que eu tô ouvindo o álbum do Don L. Eu comprei o vinil, ali e tô ouvindo o álbum do Don

Ao traçar o contexto de produção de *Labirinto da Memória*, Rodrigo como que separa as instâncias sociais e pessoais para definir a “fotografia de momento”. Ainda que o caldo cultural seja inseparável, fica claro no discurso dele que há um mergulho introspectivo que leva a uma postura menos ligada ao momento do que a motivação para o álbum anterior. A questão da filha, as perdas de amigos e familiares, a situação de dificuldade financeira e outros elementos pessoais, junto ao contato com obras que lhe foram referência, mostram o redirecionamento dos esforços: deixar de pensar no contexto imediato para traçar uma história de si que não fosse vaga lembrança nostálgica.

Nesse aspecto, a parceria com Álvaro Dutra parece ser fundamental. Tanto no retrato de momento quanto na reflexão introspectiva, a parceria é o que dá sustentação ao processo criativo. Lima deixa isso claro quando, para reforçar essa divisão, lembra que Dutra participou, de modo importante, da composição de *Ponto Cego*:

[...] Um garoto que cresceu nos anos 70 e 80, se ele diz que naquele tempo era melhor, com hiperinflação, ele tá absolutamente equivocado. E aí, eu segui nesse caminho. Eu e o Álvaro, a gente foi trocando ideias e mais ideias, como nós fizemos no *Ponto Cego*. No *Ponto Cego*, a gente caminhava pela cidade e via todas aquelas bizarrices. Começou em 2016, com o golpe ali, as bandeiras, a Dilma de perna aberta nas coisas de gasolina dos boy nazi aqui do bairro. Enfim... *Labirinto da memória*, ele não é da parede pra fora, ele é da cabeça pra dentro. E... foi a primeira vez que, voluntariamente eu falei sobre saúde mental, sabe, não como uma questão individual, mas como uma questão coletiva, porque era uma pós-pandemia e a gente tá colhendo ainda um tanto de coisas dessa desgraceira emocional que a gente viveu nos últimos anos (LIMA, 2024).

O importante de verificar este esforço discursivo que Rodrigo Lima faz em colocar *Ponto Cego* como uma “fotografia de momento” não está em ressaltar suposta universalidade de “*Labirinto da memória*”. Ao trabalhar esses álbuns como espécie de pares antitéticos, o autor constrói um sentido para essa trajetória que desagua num momento de busca do sujeito por si mesmo. Isso não deve ser tomado como característica essencial do álbum, mas como

L dentro de casa [...] esse álbum é uma obra de arte. O *Roteiro pra Ainouz* é uma obra de arte... prima, e que me levou pra esse lado, assim... eu acho que ele encarou de uma forma e eu falei: cara, eu preciso dizer de onde eu venho, o que eu fiz, não por motivos de, aí, naquele tempo era tão bom... porque não era [...]” (LIMA, 2024). Deliberamos por inserir essa declaração nas notas de rodapé, pois no corpo do texto ficaria muito extenso. Além disso, as informações e o discurso elaborado neste enunciado são muito significativos para não serem inseridos no texto.

esforço do autor em significar sua obra a posteriori⁴. Esforço legítimo, mas que dá margem à noção de universalidade da qual o próprio autor pretende se distanciar quando diz que o passado a ser elaborado não deve ser um passado nostálgico.

É dessa imputação de sentido a posteriori que partimos para pensar em como a noção de que o álbum de 2019 foi uma “fotografia de momento”, enquanto o de 2024 é um mergulho introspectivo, limita as possibilidades de significação de “Labirinto da Memória” na relação obra, público e autor. Numa outra entrevista, concedida em 10 de fevereiro de 2024 a Fábio Caetano, do canal de *Youtube* intitulado *Essa é minha cara*, Rodrigo Lima relata a forma como pessoas têm dado o retorno do trabalho:

[...] Então é um álbum que não perpassa muito, o Ponto Cego, que era aquela pintura de momento. Ele quer ir mais afundo. Tanto que tem uns amigos meus que [...] falavam: cara, esse álbum, da primeira vez que eu ouvi, não gostei não. Achei conservador, besta, datado. Aí, eu falei: não, tudo bem. Aceito seu ponto de vista, mas ouve. [...] E aí, um tempo depois, os caras vinham, os amigos de fora, e falavam: cara, esse álbum não me perpassou da primeira vez, aí agora, eu tô aficionado. Tem gente que fica aficionado nesse lado A dele, que é um pouco antes de Labirinto da memória [música homônima ao álbum]. E... é isso. A gente quer puxar camadas [...] Então foi interessante fazer esse álbum por conta justamente disso. Tem gente que fala: ai, é uma baita de uma nostalgia. Não é sobre nostalgia, é sobre memória [...] Ah, você tá falando do seu pai, que saudade. Tudo bem, mas saudade é diferente de nostalgia. Lá atrás não é melhor do que hoje. (LIMA, 2024)

Ao falar de “Ponto Cego”, portanto, o compositor atribui ao período que vai do impeachment de Dilma Rousseff à eleição de Jair Bolsonaro a causa de uma perplexidade que resultou numa criação visceral, impulsionada pela reação quase violenta ao inevitável ocorrido. Do contrário, “Labirinto da memória” é tido como um trabalho mais pensado, menos reativo e, portanto, menos ligado a seu tempo. Entretanto, essa imagem de menor relação do recente álbum com seu tempo de produção não se verifica quando exploramos as significações possíveis de “Labirinto da Memória”. Não é o caso de definir como o autor deve

⁴ Sobre o ato de rememorar e as significações a posteriori lançadas por um fato histórico, ver (VESENTINI, 1997). Vesentini nos mostra, a respeito da Revolução de 1930, como o fato (Revolução de 30) concatenou as reflexões dos sujeitos que viveram aquele momento. Para esses partícipes, inclusive os contrários à Revolução, o fato consolidado dava sentido mesmo para as atitudes individuais, que passam a ter significado apenas em função de sua relação com o fato histórico. Toda a criação política, antes e depois de 1930, é subsumida ao fato. Em nosso caso, guardadas as devidas proporções, fica nítido o esforço do sujeito em colocar sua obra em instâncias opostas mais para ressaltar o valor do segundo em oposição à circunstancialidade do primeiro. Daí toda a sorte de adjetivos que são usados para caracterizar “Labirinto da memória”: mais profundo, composto por várias camadas, dependente de análise mais apurada, etc.

ou não interpretar o conjunto de sua obra. Entretanto, ao exercer esse corte abrupto, a significação que ele dá à própria obra encontra limites que esbarram na incapacidade de compreender que “Labirinto da memória” também é uma “fotografia de momento” e que é justamente essa ligação estrutural do álbum com o presente que não o deixa ser nostálgico.

Desta forma, propomos uma análise do álbum “Labirinto da Memória” e suas relações entre passado e presente. Pretendemos mostrar como há uma temporalização das experiências sociais de parte da população brasileira que vai do final da ditadura militar até os dias atuais. Nesse sentido, “Labirinto da memória” pode contribuir para a emergência de memórias subterrâneas⁵ que nos mostrem que a ditadura militar não foi plenamente rompida com a constituição de 1988, pois o que se configurou foi o avanço de um modelo econômico e social com problemas que se perpetuaram, seja na ditadura, seja na democracia. “Labirinto da memória” revisita o passado de forma complexa, trazendo à tona problemas como autoritarismo, opressões e desigualdade, mas com um discurso de construção de um projeto coletivo como condição para a superação destes problemas. Nossa hipótese é a de que o álbum materializa as experiências de um agente histórico que vê, no período de sua formação, uma forma de atribuir sentido temporal ao processo histórico vivido. Esse sentido passa, também, pelas discussões a respeito das relações entre memória e ressentimento, posto que há uma sensibilidade tanto estética quanto ideológica a construir o álbum em análise⁶.

O Realismo capitalista como conexão entre passado e presente

O livro citado por Rodrigo Lima, “Realismo capitalista”, é resultado de uma série de reflexões a partir de conceitos importantes, como ideologia, modernidade, fetiche da mercadoria e outros para advogar que, historicamente falando, houve a construção de uma realidade impositiva do capitalismo como único sistema de organização possível para a sociedade. Essa ubiquidade do capitalismo é tanta que há a configuração não mais de uma ideologia como falsa consciência a mascarar uma realidade onde o capitalismo pode ser superado, mas a de um “realismo capitalista”, no qual o sistema passa a ser assimilado como um dado puro da natureza humana, mesmo por aqueles que o criticam.

⁵ Em referência ao termo há muito usado por Pollak (1989).

⁶ Referimo-nos às diretrizes metodológicas de uma história das emoções, tal como aventada por Ansart (2002). A discussão que levantaremos das faixas do álbum nos levam a crer que há um trabalho significativo para com uma memória ressentida, manifesta na relação de tensão entre passado ditatorial e presente autoritário. (Ver: ANSART, 2002).

Sendo um livro que se remete ao contexto de avanço do neoliberalismo, sobretudo na Inglaterra, uma das questões importantes do uso deste termo específico, “realismo capitalista”, é sobre sua legitimidade, dado que há uma série de termos e conceitos cunhados para dar conta de contextos similares. Poderíamos citar o conceito de globalização, ou o também conhecido conceito de modernidade líquida e outros que compõem um léxico acadêmico que tenta apreender uma realidade tão presente quanto fugidia. Fisher (2020) faz a defesa de seu conceito, mas não julgamos necessário para as discussões que pretendemos elencar. Uma vez que o tomamos por referência declaradamente importante para a composição do álbum, é como objeto de análise que o livro nos importa e não como verificação de sua legitimidade.

Neste aspecto, Fisher discute como as produções artísticas que tomam, como aspecto principal, a crítica ao capitalismo, o fazem na chave do realismo capitalista e, portanto, concebem como alternativa não a superação efetiva desta sociedade, mas apenas a amenização de seus aspectos ruins. Fisher defende que, em níveis finos e complexos, a alternativa revolucionária se esvaziou no mundo contemporâneo, indo mesmo ao paradoxo de mostrar como essa crítica é manejada para dar sustentação e vida longa ao próprio capitalismo. Para elucidar isso, Fisher postula que o realismo capitalista engendra uma interpassividade, que consiste no resultado de uma crítica corporativa ao capitalismo que não sugere, nem remotamente, a organização política concreta e acaba gerando uma sensação de superação de um problema que, não obstante, se fortalece (FISHER, 2020, p. 27-28).

Essas indicações sobre o livro de Fisher podem ser cotejadas com o contexto de criação do álbum “Labirinto da memória”. O diálogo entre esta referência, o contexto vivido pelo autor no processo criativo e a leitura que faremos adiante da obra nos possibilita estipular uma intersubjetividade dos sujeitos que se posicionam politicamente à esquerda e que propõem uma análise engajada do atual momento.

Em termos metodológicos, diríamos que os objetos trazidos ajudam a compor um espaço de experiência e um correlato horizonte de expectativas (KOSELLECK, 2006). Tal espaço de experiência pode ser observado na obra a partir da tensão constante entre forças progressistas e imobilizantes, tomadas como eixo de compreensão do passado e do presente nas composições da banda. O diagnóstico da necessidade de resolução desta tensão por vias de um projeto coletivo também faz parte deste espaço de experiência. Essa tem sido uma

pauta recorrente em vários campos, em especial no educacional, haja vista o debate que tem sido feito a respeito do Novo Ensino Médio (NEM)⁷. Esse debate mostra a disputa pela qual passa a educação pública no Brasil, disputa que envolve, no bojo do governo Lula, orientações à esquerda tentando reconduzir um forte projeto de educação neoliberal.

Os debates estabelecidos a respeito da necessidade de revogação desta reforma nos mostram, adicionalmente, como a esquerda brasileira atual, em seus aspectos de grupo politicamente orientado, tem construído este espaço de experiência que, advogamos, é rico componente metodológico para a compreensão das relações entre “Labirinto da memória” e seu tempo histórico. Elucidativo a esse respeito é o artigo do professor Fernando Cássio (2023). Nele, há um panorama importante do avanço e do recuo da reforma educacional.

Cássio nos mostra como a propaganda, advinda da união entre governo e empresários, construiu uma hegemonia a respeito do que seria a reforma. Entretanto, bastou o período inicial de implementação, junto às articulações de organizações e pesquisadores educacionais, para que essa hegemonia sofresse um sério abalo, resultando no recuo estratégico, caracterizado pela consulta pública sobre a reforma elaborada pelo governo Lula. Desse processo, saiu o que Fernando Cássio chama de “reforma da reforma”, ou seja, suspender o projeto não na intenção de revogá-lo, mas de tornar mais palatável as demandas empresariais que dão sustentação ao projeto:

Como esperado, a proposta de “reforma da reforma” do MEC, que comporá um Projeto de Lei a ser apresentado à Câmara dos Deputados no segundo semestre de 2023, já vem sendo criticada pelos agentes que elaboraram o NEM e o vinham implementando ao longo dos anos como “parceiros” das secretarias estaduais de educação. O objetivo é “salvar” aquilo que puderem de sua reforma educacional antipovo (CORTI; CÁSSIO, 2023; CÁSSIO, 2023). Mas, considerando que o governo Lula expressa o desejo de recuperar uma trajetória de 15 anos atrás de democratização do acesso das massas ao ensino superior, como ele irá sustentar o apoio a uma reforma educacional que barateia a educação escolar dos mais pobres, simplifica o currículo do ensino médio e sonega o conhecimento a pessoas cujo acesso à educação básica de qualidade sempre foi negado? (CÁSSIO, 2023, p. 155-156).

⁷ Um grande debate tem sido travado a respeito da reforma do ensino médio. Não obstante haver um *lobby* poderoso, aliado à disposição governamental em atender a essa demanda, um número considerável de estudiosos e entidades educacionais conseguiu mobilizar a pauta pela revogação do NEM (Novo Ensino Médio). Sobre as mobilizações e embates a respeito desta pauta, ver: <https://www.repu.com.br/notas-tecnicas>; último acesso em 15 de março de 2024.

Nessa conclusão, há a expectativa do professor para com o cumprimento de um projeto político que é anunciado pelo PT como um projeto desejável, que é o da ampliação da democratização do acesso às universidades públicas. Essa expectativa é colocada em dúvida pelo fato de o governo Lula dar claros sinais de que tentará salvar a reforma do ensino médio que, a rigor, vai na contramão da almejada democratização.

Nos três casos trazidos, a saber, o livro “Realismo capitalista”, o contexto de criação da obra e o debate educacional no Brasil atual, há o diagnóstico de uma hegemonia neoliberal que só pode ser combatida por um projeto coletivo que busque uma alternativa. Não se trata de trazer esses elementos como análise da realidade pura e simples, mas como indícios segundo os quais acreditamos ser possível recompor um espaço de experiência e um horizonte de expectativas para os grupos de esquerda na contemporaneidade. É por isso que “Labirinto da memória” é um álbum visceralmente presente. Foi da encruzilhada política da esquerda brasileira atual que o autor partiu para o seu labirinto da memória.

Labirinto da memória: uma fotografia do tempo presente que olha para o passado militar

A ideia de que “Labirinto da memória” é contraposto à fotografia de momento que foi “Ponto cego” parte de uma epistemologia do cânone⁸. Ela pertence a um registro de pensamento caracterizado pela oposição entre universal e circunstancial. Dessa forma, a tematização de um evento específico (a emergência do fascismo no Brasil) fica num registro de momento enquanto as experiências humanas ficam em outro registro, mais elevado, profundo, complexo e, portanto, perene. Como resposta a esse tipo de enunciação, temos que considerar dois eixos. O primeiro que se refere ao processo criativo, donde depreendemos, pelo já exposto, que não há obra que se conceba distanciada de seu contexto social⁹. O segundo se refere à obra tal publicada, ou seja, como ela torna-se interpretável.

⁸ Uma das figuras mais proeminentes não apenas na definição, como na defesa do cânone é Bloom (2010). Para Bloom, a formação do cânone parte de um certo conjunto de obras, definido por padrões eminentemente estéticos, que se acumula ao longo do tempo e que constrói um referencial restrito ao qual todo autor deve mirar para elaborar sua própria obra. Assim, para Bloom, a boa obra é aquela que sobrevive ao tempo e a obra canônica é, por excelência, aquela que mobiliza a tradição literária para tentar alargá-la, donde provém a originalidade que, por sua vez a torna nova referência e a faz “sobreviver ao tempo”. É importante destacar como, a partir desta concepção, Bloom se posiciona como eminente defensor de uma visão específica de arte que, em termos gerais, reafirma a separação que Rodrigo Lima proclama ao dizer que uma de suas obras é menos momentânea do que a outra. (Ver: BLOOM, 2010, p. 19).

⁹ Mesmo um tão ardoroso defensor do cânone ocidental, como o já citado Harold Bloom, não acredita que haja a possibilidade de uma criação pura. De acordo com ele, a criação está ligada não só à tradição literária, mas

Nesse eixo encontra-se o problema da autorreferencialidade: pode uma obra ser lida unicamente por sua estrutura estética ou essa estrutura possui relações significativas com o contexto em que ela é produzida, distribuída e recebida?

Antonio Candido (2006) dedicou-se a dar uma resposta metodológica a esse problema. Preocupava ele a necessidade de interligar apreciação literária com o contexto histórico sem, entretanto, resvalar num reducionismo daquele para com este. Sua proposta, debatida em *Literatura e sociedade* (CANDIDO, 2006), nos leva a considerar que existe uma formalização estética da realidade histórica em questão. Para Candido, como a obra possui uma finalidade estética, nós só conseguimos inferir seu valor na medida em que a analisamos esteticamente. Entretanto, para ele, essa análise precisa estar atenta a como a obra entroniza as discussões que fazem parte da realidade que está compondo o universo de enunciação daquela obra. Em outras palavras, Candido defende que uma análise estética é fundamental para conhecer a obra, mas que ela só se completa na medida em que observamos como a obra realizada dialoga com o contexto histórico e social que a compõe. Assim, ao abordar um momento histórico específico, acreditamos que a obra também nos ajuda a construir uma certa temporalidade que só faz sentido na medida em que dialoga com o contexto de produção e com a linguagem construída pela banda ao longo de sua carreira.

Essa experiência é observável a partir de uma análise atenta aos intertextos possíveis em “Labirinto da memória”. Gostaríamos de começar evocando um intertexto sutil, mas pertinente para o ensejo. A faixa “Avenida Maruípe” (quarta faixa do álbum) aborda o processo de formação do sujeito no contexto de fins da ditadura militar. Evitamos tomar esse texto como uma espécie de lembrança do sujeito em contraposição a um desdobramento histórico maior. Fazer isso seria pressupor que a obra reifica uma memória da ditadura e concebe o sujeito lírico apenas como um ponto particular diante do desenrolar da história. Esse procedimento é o que o já citado Carlos Alberto Vesentini identifica como transubstanciação da memória (VESENTINI, 1997, p. 23).

Do contrário, em “Avenida Maruípe”, o sujeito forma-se na sua relação com a ditadura. Ele não é espectador de seus desdobramentos, ele é agente. Essa agência toma o sentido agônico, tanto pessoal como socialmente falando. Os versos iniciais nos mostram isso:

também ao próprio contexto social. A diferença é que, para ele, esse contexto se encerra nas suas ligações com a obra tão logo o escritor comece a produzi-la. (Ver: BLOOM, 2010, p. 30-31).

Éramos nós/Os bons de bola/Os maiores/Da nossa área/As tardes de sol/Na rua de trás/A imensa liberdade que existia/A Pedra dos dois olhos a testemunhar/A fé longe da Igreja/A avenida em frente ao meu quintal/Separava a infância do regime militar/O abacateiro, a casa e o futebol/Protegiam os sonhos/De um indomável coração/Driblando o pesadelo/E observando (DEAD Fish, 2024)

Em entrevista a Renato Levin-Borges (Judz), no canal de *Youtube* intitulado *nietzsche4speed*, Rodrigo afirma que ele e seus amigos terem sido “bons de bola” é mentira e que isso é mais um desejo antigo dele do que uma lembrança efetiva de sua infância. A bem da verdade, acreditamos que isso deva constar, muito embora, em termos metodológicos, essa informação seja até dispensável. O que nos interessa não é aferir informações falsas e verdadeiras, mas identificar como emerge, a partir da lembrança, um discurso que constrói uma relação específica entre sujeito e contexto histórico.

Dito isso, consideramos que os versos iniciais de “Avenida Maruípe” estabelecem um jogo discursivo interessante entre uma atividade praticada na infância (jogar bola) e a exterioridade que ajudou a compor o sujeito (“a fé longe da Igreja” e o “regime militar”). Esse jogo discursivo tem como pressuposto o ato de jogar bola e um de seus fundamentos, o drible. A coletividade inerente a esse momento, a liberdade sentida ao jogar em grupo, sem preocupações, e o distanciamento que o quintal garantia do regime militar são os elementos que compõem um sujeito que, mesmo que observe, não deixa de ser agente, posto que sua agência vem do fato dele driblar o pesadelo concomitantemente à observação. Os versos seguintes levam esse jogo agônico a um outro momento de significação, posto que o sujeito passa a observar algo de errado naquilo que antes era estável e seguro para ele:

Os caminhões levavam as toras gigantes/Recém cortadas da Mata Atlântica/Pequenos furtos mais e mais constantes/Pra alimentar o milagre econômico/Vou tentando entender/Olhando ao meu redor/Uma transformação está no ar/O povo a crescer/Erguendo a sua voz/O movimento das diretas já/Na avenida em frente ao meu quintal/Passavam milicos/Espalhando o mal-estar/Um faz de conta que tudo é normal/Medo e paranoia silenciam a razão/A revolta represada ia transbordar (DEAD Fish, 2024).

Entre uma estrofe e outra, o lugar de segurança é abalado pela presença militar que, observada pelo sujeito, constrói outra forma de lidar com o espaço no qual estava inserido. Entretanto, essa observação constata, também, um movimento contrário de formação de uma coletividade a reconhecer os problemas dessa presença. Nessa estrofe, o jogo discursivo

que mostrava como a criança driblava o pesadelo, talvez até de um modo inconsciente, é mobilizado não mais para se esquivar dele, mas para compreender que há um processo de contestação em formação.

Assim, o medo e a paranoia que silenciavam a razão impuseram uma revolta que, represada, já dava sinais de que transbordaria. O interessante é observar como os elementos são dispostos conforme o processo de tomada de consciência do sujeito se desenrola, daí não entendermos essa música como narrativa de uma memória reificada. O que se processa é que, se a infância dele driblou o pesadelo graças aos elementos que possibilitaram o sujeito proteger seus sonhos, nesta outra fase de sua formação, a esquivada pode já não mais garantir segurança, mas o encontro com a coletividade mostrava que o silenciamento não seria perpétuo. Isso irá desembocar na conclusão da música, conclusão que se processa no encontro do sujeito com este mundo do qual ele era, até o momento, apenas observador:

Conhecendo a vida do outro lado da avenida/A história vira um grande conto de terror/O medo que afligia grande parte das famílias/Os filhos que um dia a ditadura torturou/Foram-se os dias que o quintal me protegia/Além da avenida, o mundo mudou/A avenida em frente ao meu quintal/Separava a infância do regime militar/Chega a hora de modificar/Um novo capítulo/Um novo desafio a enfrentar/Sempre lembrar/Pra nunca repetir (DEAD Fish, 2024).

Na mesma entrevista que temos citado para interpretar “Avenida Maruípe”, Rodrigo nos dá informações específicas para o significado de “Conhecendo a vida do outro lado da avenida”. De acordo com ele, isso se refere a um menino que ele conheceu na época. Morador de um ponto distante e violento da avenida, vindo ele mesmo de uma família violenta e com uma forma de vida que causou estranhamento em Rodrigo.

Essa informação nos dá um elemento interessante para mostrar como a construção discursiva desta música tem como pressuposto a dinâmica constante entre indivíduo e sociedade que vimos chamando de jogo agônico. Ao conhecer o terror, tanto do ponto de vista do encontro pessoal com um sujeito que era, para ele, um outro, quanto do ponto de vista de conhecer o terror da ditadura e dos por ela torturados, mortos e desaparecidos, o sujeito completa seu processo formativo que vai da observação segura, passando pela percepção de problemas silenciados impositivamente, e chega a uma tomada de consciência que elabora um novo capítulo, capítulo este marcado pela “hora de modificar”. Neste verso

há um sutil intertexto com a música “Modificar”, lançada pelo grupo no álbum “Sonho Médio”, em 1999.

Não apenas porque os últimos versos de “Avenida Maruípe” incluem a palavra que dá título à canção do álbum de 1999. Em “Modificar”¹⁰, o sujeito lírico narra o processo de redemocratização a partir de sua inserção no coletivo e das expectativas deste coletivo diante dos acontecimentos. A frustração de 1985, a surpresa que representa a eleição de Collor e o clima de desolação no início dos anos 1990 compõem uma leitura de um partícipe do processo, preocupado com os caminhos que a dita redemocratização tomaria. Quando “Avenida Maruípe” termina de narrar a formação do sujeito a partir da relação dele com a história da ditadura militar, seu encadeamento retoma a expectativa de “Modificar”, como se houvesse uma solidariedade não apenas entre os sujeitos líricos das canções, mas entre as incertezas do tempo que ambos experimentam, como presente e como memória.

O uso deliberado da palavra modificar para se referir ao período de transição democrática é o que dá estrutura para a canção de 1999. Se a palavra modificar assume, na canção atual, um sentido à margem, não significa que ela não mobiliza significações muito parecidas. Em “Modificar”, a expectativa de mudança real era manchada pelo terror que se anunciava pela implementação do neoliberalismo dos tempos de Fernando Henrique Cardoso. Já naquele tempo, modificar era sentido como urgência, mas experienciado como frustração¹¹. Em “Avenida Maruípe”, modificar aparece como lembrança desta urgência, mas

¹⁰ E então veio 1985 e o sonho por liberdade voltou/E por todas as ruas o povo gritava louco por Diretas já/Já era hora se fez o tempo, aqueles tempos foram escuros demais/Toda a esperança vinha das ruas e não havia como perder/Mas desta vez fomos logrados/Por um colégio eleitoral,/Transição segura fria e lenta/Para os que estavam no poder/E nosso sonho por saúde e educação/Se foi/Largado pra depois/E os militares que esperávamos que um dia iriam pagar/Continuam no poder/Então veio 88,/Foi determinado agora sim poderíamos votar/Mas um ano depois percebemos o quão estávamos enfraquecidos/Corações e mentes agora guiados (ordenados) por uma tela de TV/Nossa vontade já não existia pois agíamos como zumbis/Pagamos caro pela ilusão,/O moderninho nos enganou/E enquanto retia nossa poupança/Roubava mais que os ladrões/E nosso sonho por um dia sermos iguais/Se foi,/Foi deixado pra depois/E os corruptos que esperávamos que um dia iriam pagar/Acabavam de se eleger/Quando vieram os anos 90/E o caos e o cinza tomou conta de tudo/Salvadores de pátria agora não iriam mais ajudar./Não há mais culpados nem inocentes, agora todos irão pagar./Mas na guerra sublimada aleijados e analfabetos ainda tentam modificar. (DEAD Fish, 1999)

¹¹ Essa percepção parece se confirmar quando olhamos para o debate acadêmico da época. Em 1995, um grupo de intelectuais se reuniu na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Das discussões levantadas, surgiu o livro “Pós-neoliberalismo: as políticas sociais e o estado democrático”. A preocupação com a repercussão social do processo de dilapidação do Estado já estava posta na maior parte das falas. Mesmo diante de uma certa euforia com a redemocratização, o futuro econômico do país era visto com preocupação. Em 1988, outra reunião de intelectuais já apontava para isso. Entre os textos que compuseram este evento, na Universidade de Maryland, o de Maria da Conceição Tavares é enfático ao evidenciar que, mesmo em plena redemocratização,

não como expectativa do avanço e sim como expectativa da não repetição: “Sempre lembrar pra nunca repetir”.

O presente demanda a memória. Foi a irrupção do fascismo que levou à conexão temporal entre as incertezas do Brasil pós-redemocratização e pós-eleições de 2022. Existe, portanto, uma relação forte entre expectativa de progresso e constatação da não mudança, mas mantendo essa expectativa como parte do jogo, nem a música e nem o álbum caem na desolação despolitizante. Isso não se limita ao intertexto entre “Avenida Maruípe” e “Modificar”. Na já citada entrevista com Guilherme Silva, Lima faz um comentário sobre as reflexões de Vladimir Safatle a respeito das igrejas evangélicas em uma entrevista para o canal de *Youtube* do Instituto Conhecimento Liberta. Na ocasião, recorre a Safatle para discutir a expansão do poder social concentrado no neopentecostalismo:

[...] E aí, ele falando: Cara, as igrejas pentecostais oferecem algo a mais, além desse acolhimento, oferecem ascensão econômica, porque você entra num sistema de... de conseguir um trabalho, de tá perto dessa galera que, meo, tem deputados, tem empresas e tudo bem. Então, eles vão botando ali e cá estão eles. Eles [...] não perderam... Eu tenho um amigo, extremamente pessimista, que fala: se não tivesse o Lula, a gente taria na segunda fase do neofascismo no Brasil, asism... e aí de nós, agora, nesse momento, em março de 2024. (LIMA, 2024)

Essa leitura de que Lula foi a única barreira contra o fascismo, sem entrar no mérito de sua validade ou não, indica como o agente em questão reverbera as incertezas históricas que ele colocou em sua canção. Mais adiante, essa incerteza é atenuada pela possibilidade de reorganização, identificada como necessária à esquerda:

[...] Eu achei a entrevista do Safatle, em muitos momentos, não me... não sacramenta o fim da esquerda. Apesar de eu ter estado num mal-estar até aquele momento, eu li e falei, ah... faz algum sentido, mas a gente vai construir uma coisa que vai ser a nossa forma de mudar tudo. A nossa forma de revolução. A nossa forma sulamericana. Nós vamos redescobrir Tupac Amaru. Nós vamos descobrir Zumbi dos Palmares. Nós vamos descobrir Milton Santos [Interlocutor: Lampião e o cangaço], nós vamos descobrir San Martín e [...] Bolívar. Nós vamos redescobrir isso. É complexo no Brasil. Eu tô absolutamente angustiado e ansioso, porque eu acho que, assim, eu acho que a gente tem essa janela pra fazer isso. É muito pouco tempo. [...] muito pouco tempo pra resolver uma situação que está a 524 anos nos matando,

as escolhas econômicas que pautavam o país eram de cariz autoritário. Sobre estes debates, ver: (SADER, Emir; GENTILI, Pablo, Orgs., 1995) e (SCHWARZT, Jorge; SOSNOWISK, Saúl, Orgs., 1994). Também é fundamental destacarmos como os trabalhos de Paulo Sérgio Pinheiro têm fundamentado a noção de que se trata de um equívoco nomear esse momento como de transição democrática. Sobre esse debate, ver (PINHEIRO, Paulo Sérgio, 1991)

nos sugando e nos destruindo. E, ao mesmo tempo, eu não quero chegar pras pessoas, aqui falando de Labirinto da memória [...] com algo ó [faz um gesto com as mãos, como se entregasse um presente a alguém] é isso aqui, é a cartilha aqui... Você tem que ter a explosão. Você tem que ter o big bang da consciência de classe, você tem que ter o big bang do se sentir parte de uma coletividade. Eu não vejo isso acontecer não. Nem no meu nicho [risadas mútuas]. Mas eu acredito ainda muito nisso e foi o que eu falei numa entrevista uma vez, pra sobre influência, dos meus amigos lá da [...] eu sou muito mais otimista do que pessimista e a gente precisa seguir exatamente nesse caminho... de potência, de UPs, de Soberanas [...] (LIMA, 2024)

Esse movimento de constatar a situação periclitante e manter o senso de coletividade como possibilidade de superação faz parte não apenas de “Avenida Maruípe”, de “Modificar” e da leitura que Rodrigo faz da entrevista de Safatle. Na verdade, esse embate dialógico entre forças imobilizantes e progressistas indica a própria forma como Rodrigo Lima, enquanto agente histórico, experiencia o tempo em que vive e atribui sentido a esse tempo. É o que defendemos ser a construção de uma temporalidade¹². Ela se manifesta como fenômeno estético e como visão de mundo. Ambas são inseparáveis e convergem para identificar, na ditadura militar, um momento específico de uma história de longa duração, pautada por “524 anos nos matando, nos sugando e nos destruindo” (LIMA, 2024).

Mais duas faixas são fundamentais para compreender como essa temporalidade é fundamentada por uma solidariedade constante entre passado e presente. Em “Estaremos lá”, há um processo de formação do sujeito em dinâmica semelhante à que observamos em “Avenida Maruípe”. Novamente, a experiência da ditadura é formadora, sempre em relação agônica:

Para validar a mentira/Contada pelo interventor/O discurso de ordem apela/Sempre ao novo matador/Quando a mídia chamou Golbery de astuto/Quase esquecemos quem criou o SNI/Toda a verdade escancarada no Riocentro/A retirada estratégica do general/Eu cantava o hino/Todas as letras em alto e bom som/A Montessori era nossa guia/Mas hasteando esse brasão/Com honra e paixão (DEAD Fish, 2024)

¹² Em termos teórico-metodológicos, como já dito, nos filiamos às indicações de Koselleck (2006) a respeito de compreender como os agentes históricos nos permitem construir determinada experiência temporal a partir das relações entre espaço de experiência e horizonte de expectativas. No caso em questão, o espaço de experiência não fecha o passado ditatorial que, formalmente, teria sido fechado pela constituição de 1988. Há, no horizonte de expectativas, uma necessidade de ruptura que se reaviva a cada situação onde esse espaço de experiência nos lembra que esse passado não passou. Sobre esta proposta teórica, (KOSELLECK, 2006). Em termos conceituais, relativos a como pensar a dita “transição”, os apontamentos de Pinheiro (1991) nos incitam a pensar na formalidade da constituição como realização de uma continuação efetiva do estado de exceção, caso observemos o problema do ponto de vista da relação de longa duração que mantemos com a escravidão. (PINHEIRO, 1991).

Nestes versos, a questão central está na formação do sujeito em idade escolar numa ditadura baseada em um discurso de ordem. No caso, a música refere-se diretamente a duas pessoas que sintetizam esse processo, a saber, o general Golbery Couto e Silva e a educadora Maria Montessori. O interessante é pensar como o sujeito se estabelece na dialética representada por estes dois personagens. Couto e Silva, além de idealizador do SNI, foi criador da doutrina de segurança nacional. Como reguladora do “discurso de ordem”, a doutrina proporcionou unidade operacional ao regime em seus mais amplos matizes, inclusive os do uso sistemático da violência¹³.

Maria Montessori, por sua vez, foi precursora do método montessoriano de educação, cuja base era construtivista, com relações fundamentais com o progressismo político. Isso é fundamental não para entendermos o contexto da música, mas para identificarmos que a narrativa tenta compreender a formação de um sujeito em um ambiente social que tensiona a todo momento entre as forças progressistas e imobilizantes. Isso tudo no âmbito de formação por excelência dos sujeitos, a escola, espaço coletivo, de construção igualmente coletiva de sentidos e identidades. Essa formação de um sujeito em constante tensão social nos prepara para a narrativa conduzida pela estrofe a seguir:

Edimilson resolveu deixar de ser escravo/Cuspiu de volta tudo o que recebeu/Só mais um Cândido pra ser crucificado/Só mais um trabalho limpo pra Le Coq/Eu cantava o hino/E também estava lá/Com os que matavam/Com os que morriam/Todos prontos pra desaparecer/E esperamos tanto tempo/Pra tentar contar a história/Muitos séculos e gerações/Quanta dor e sangue/Quanta manipulação/Podemos suportar/Mais um ano, mais um dia/Que o eterno medo se transforme em força (DEAD Fish, 2024).

Edimilson é figura das páginas policiais capixabas da década de 1980. Seu nome era Edimilson Cândido do Rosário e sua fama era a de um “Robin Hood da periferia”¹⁴, morto por

¹³ A doutrina de segurança nacional foi uma tese elaborada por Couto e Silva no âmbito da ESG. Ela consistia numa leitura interessada da situação polarizada na guerra fria e defendia que o Brasil teria uma importante função na defesa do território ante a possibilidade de revolução pela influência soviética. Essa função, por sua vez, seria desempenhada de forma alinhada e, em certos aspectos, conscientemente subserviente à política externa estadunidense. Essa doutrina possui uma interessante genealogia que, quando acompanhada, mostra a instrumentalização de seus pressupostos para garantir a coesão do exército sob o comando das forças golpistas. Além disso, ela também é instrumentalizada. Sobretudo pós 1959 e a Revolução cubana, para combater a dissidência política interna, uma vez que estes seriam os potenciais agentes subversivos. Ver: (MARTINS, 2003).

¹⁴ Fizemos três consultas, uma na base de periódico da CAPES, outra no catálogo de teses e dissertações do mesmo órgão e uma terceira no portal “Google acadêmico”. Em nenhuma das três bases de dados, pudemos encontrar qualquer trabalho acadêmico sobre Edimilson. Há, isso sim, uma série de trabalhos sobre a

policiais numa tentativa frustrada de fuga de um de seus assaltos. A Scuderie Detetive Le Cocq foi uma organização composta por policiais que atuava dentro do Estado, mas extraoficialmente. Esses aspectos retomam a tensão social que formou o sujeito. Ele se insere nessa história da forma como a memória o recorda, cantando o hino, marca forte dos momentos cívicos exigidos pela ditadura no âmbito escolar.

A angústia para contar essa história faz a ligação entre passado e presente. É o sujeito que se formou ao longo do tempo que, no presente, sente a necessidade de falar deste passado. Esse aspecto não só dialoga, em sentido e em estética, com a música “Avenida Maruípe”, como também ajuda a construir essa temporalidade de um passado ainda presente. Essa temporalidade vê continuidade e não ruptura, entre ditadura militar e democracia contemporânea. O diálogo com “Sonho Médio” torna-se novamente possível. Aquilo que, já em 1999, era visto como nova forma de opressão adentra as décadas e é experienciado como continuidade de um processo doloroso.

Não é à toa que a Le Cocq é tematizada. Além de ter sido forte no Espírito Santo, é uma organização que nos permite enxergar uma linha de continuidade entre ditadura e democracia. Criada no Rio de Janeiro em 1965, a organização, no Espírito Santo, só seria extinta em 1996. Considerando esta longevidade do grupo e possivelmente inspirado pelos trabalhos de Paulo Sérgio Pinheiro¹⁵, Mateus Bittencourt Boni (2017) nos mostra como houve uma incorporação da lógica militarista pela segurança pública do Espírito Santo:

[...] Mais que uma simples formalidade administrativa e emergencial, os militares estaduais levaram o *ethos* e o *habitus* militarista da “segurança nacional” para a administração penitenciária, em uma conjuntura na qual se impunha uma política de criminalização da pobreza (BONI, 2017, p. 199).

criminalidade no estado do Espírito Santo na década de 1980. Entretanto, não conseguimos identificar um texto que tenha Edimilson como personagem sequer relevante para as discussões abordadas. O que conseguimos aferir sobre essa personagem foi a partir de fontes da própria imprensa da época, bem como a produção de memória desta sobre o dito “Robin Hood”. Um exemplo está no documentário “Verdade”, Roteiro, Direção e Produção de Alaelto Fernandes e Jair Campos Júnior. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UYRcvzrQMUE&t=22s>; último acesso em 23 de março de 2024.

¹⁵ Em muitas sociedades, como a brasileira, onde as relações de poder tradicionalmente sempre se caracterizam pela ilegalidade e pelo arbítrio ao qual a maioria da população deve submeter-se, as práticas autoritárias não são afetadas pelas mudanças institucionais, nem pelas eleições livres e competitivas. O legado das transições políticas em muitos países, como o Brasil, é a persistência de um nível extremamente alto de violência ilegal e de conflito violento, sem intervenção do sistema judiciário na sociedade. A pretensão mais alentada, que estamos desenvolvendo numa pesquisa, é elaborar o conceito de “autoritarismo socialmente implantado” e aplicá-lo numa linha provocada com grande clareza por Guillermo O’Donnell; autoritarismo que não termina com o colapso das ditaduras mas que sobrevive às transições e sob os novos governos civis eleitos, porque independe da periodização política e das constituições. (PINHEIRO, Paulo Sérgio, 1991, p. 46).

Esse apontamento de Bittencourt é fundamental para a constatação da temporalidade que, defendemos, pode ser entrevista em “Labirinto da Memória”. A continuidade se torna nítida para uma camada específica da sociedade, cuja experiência é tematizada pela referência da música a Edimilson Cândia do Rosário em tensão com as práticas de tortura, perseguição e extermínio de um grupo criado durante a ditadura e extinto apenas em 1996, não obstante a extinção não ter refreado a incorporação do *ethos* e do *habitus* militarizante no estado “pós transição”. Detalhe que Bittencourt ainda nos chama atenção para o fato de que este *habitus* tem como pressuposto a própria doutrina de segurança nacional, o que reforça o sentido impingido pela letra de “Estaremos Lá”, já que ela menciona Golbery Couto e Silva. Mas há ainda um outro aspecto onde essa continuidade entre ditadura e período democrático é observável em “Labirinto da Memória”. Referimo-nos à “11 de setembro”. Nela, fica clara a relação de continuidade a partir da experiência econômica neoliberal. O foco é mostrar sob quais aspectos a dominação do neoliberalismo se sagrou como tendência mundial:

Onze de setembro, 1973/Começa o experimento/Do que hoje chamamos neoliberalismo/Melhor um ditador que alguém da esquerda pra libertar o mercado/Aumenta a repressão e a pobreza/Reduz a seguridade social/“A economia é o método/O objetivo é mudar a alma” (DEAD Fish, 2024)

O onze de setembro situa o Chile como laboratório do neoliberalismo. Em poucos versos, levanta-se a discussão sobre a interferência estadunidense na formação e manutenção das ditaduras no cone-sul. O objetivo é, inclusive, libertar o mercado. Ao final da estrofe, uma citação que ficou famosa na boca de Margaret Thatcher, em entrevista ao Sunday Times, em maio de 1981: “A economia é o método, o objetivo é mudar a alma”. Num álbum onde quase todas as músicas tematizam aspectos ligados ao sujeito em formação, é muito interessante notar como há uma ligação deliberada entre o neoliberalismo implantado na América Latina e o resultado social e global deste. É como se o grupo estabelecesse uma relação de causa e efeito entre a implementação do experimento e os objetivos alegados por um agente externo. O estabelecimento desta linha de raciocínio se estende ao Brasil “pós transição”:

Anos 80/Reagan e Thatcher/Estado mínimo posto em ação/Força jurídica e policial/Pra garantir os lucros, quem quiser que corra atrás/Reduz auxílio do governo quando o assunto é povo/Mas segue resguardando as empresas/Com a benção da mão invisível/Quem me dera ser um banco, pra que viessem correndo ao meu socorro. A cada erro, a cada tombo, me reerguendo toda vez que eu quebrar/95 chega a nossa vez/Do um pra um ou

cada um por si/E todos contra todos/Do um pra um ou cada um por si e contra todos (DEAD Fish, 2024).

A implementação do Estado mínimo, na década de 1980, possui um correspondente direto com o governo FHC da década de 1990. Ao abordar a questão do plano real e de sua paridade com o dólar, o sujeito lírico estabelece um jogo semântico a partir do intertexto com a obra de Dumas, “Os três mosqueteiros”. Mas é no comentário a respeito da relação entre Estado e bancos que a questão entre passado e presente, como marca da continuidade do período autoritário, se estabelece.

A frase evoca tanto um intertexto com o livro já citado de Mark Fisher quanto com as medidas do governo FHC de socorro aos bancos que não conseguiram se estruturar depois da queda da hiperinflação. Do ponto de vista do governo FHC, mencionamos especificamente o programa PROER (Programa de Estímulo à Reestruturação e ao Fortalecimento do Sistema Financeiro Nacional). Ele fez parte de um movimento geral de socorro aos bancos por parte do Estado. De acordo com Carlos Alberto Leite Júnior:

Analisando a economia mundial nos últimos 30 anos, as crises financeiras tem se tornado frequentes em diversas regiões do mundo. Países como México (1982 e 1994), Japão (1990 e 1998), Rússia (1998), Argentina (2002) e EUA (2008), sofreram crises no setor financeiro e cada governo se viu obrigado a socorrer o sistema com volumes expressivos de recursos, com objetivo de evitar maiores impactos na atividade econômica (LEITE Jr., 2016, p. 13)

Essa ubiquidade da relação Estado/Sistema financeiro é discutida por Fisher como aspecto formador do Realismo capitalista. Para Fisher, o neoliberalismo está além dos marcadores de referência centralizados. Os governos não são o sistema. Os bancos não podem ser responsabilizados como agentes em uníssono e as práticas econômicas não admitem regulação centralizadora. O Estado, dessa forma, assume o papel de única centralidade possível, ainda que essa centralidade não dê conta de operar efetivamente.

Dessa forma, no nível discursivo, Fisher defende que a falta de centralidade do capitalismo contemporâneo exerce um poder de culpabilização do governo, único órgão capaz de ser reconhecido como “central”, mesmo que o próprio sistema capitalista funcione a despeito desta centralidade. Como resultado, o Estado é culpado pelas falhas da iniciativa privada. O socorro do Estado nesses momentos de crise passa, portanto, a ser visto como

inevitável, uma característica natural do Estado, reforçando a inevitabilidade do Realismo Capitalista.

Assim, temos que a intertextualidade presente nesta música nos leva a considerar que passado e presente possuem uma relação solidária. O experimento de 1973 e seus objetivos de mudar a alma por meio do método econômico criaram o efeito de um permanente *status quo* que atua mediante repressão e imposição política da pauta econômica que condena a população brasileira ao “cada um por si e todos contra todos”.

Conclusão

“Labirinto da Memória” explora uma temporalidade que, ao olhar para a experiência de sujeitos subalternizados, mostra que a repressão não se resolveu com a transição política da ditadura à democracia. As faixas selecionadas partem da formação do sujeito para elaborar uma narrativa destas experiências. Tal narrativa é ligada ao presente, tanto na motivação quanto nos temas e análises propostos. Labirinto da memória é um álbum visceralmente presente. Ele parte deste presente para refletir sobre uma memória ainda não resolvida; uma memória que emerge diante do discurso de que “a ditadura já passou”. É uma memória do ressentimento. Sob este ponto de vista, funde narrativa pessoal com perspectivas históricas e constrói uma temporalidade que nos levar a compreender melhor a nós mesmos.

Dentro destes aspectos, consideramos válida a hipótese de que este álbum parte da memória individual para construir, por meio da linguagem artística/musical, uma experiência compartilhada sobre os problemas históricos que nos levaram ao contexto atual. Nesta experiência, há a forte expectativa de construção de uma nova coletividade, entendida como necessária à resistência e à superação dos problemas postos. Fica, portanto, inviável significar este álbum como algo relativo a uma certa perenidade que, tradicionalmente, se associa aos elementos da subjetividade e da memória individual. Não é porque “Labirinto da memória” faz um recuo ao passado que ele deixa de estar ligado ao presente que o tornou possível como obra.

Tendo esses parâmetros em vista, acreditamos que o jogo de significações entre progressismo e imobilismo nos processos históricos do Brasil proporcionou uma experiência de escuta do álbum que fala aos sujeitos do presente do ponto de vista não só de acessar uma

memória, mas de construir uma inteligibilidade histórica a partir de um ressentimento trabalhado e manifesto na obra realizada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDERSON, Perry. Balanço do neoliberalismo. In: SADER, Emir.; GENTILI, Pablo. (Orgs.). *Pós-neoliberalismo: as políticas sociais e o Estado democrático*, p. 9-23. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

ANSART, Pierre. História e memória dos ressentimentos. Jacy Alves de Seixas (tradução). In: BRESCIANE, Stella; NAXARA, Márcia. *Memória e (Res)sentimento: Indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2004.

BLOOM, Harold. *O Cânone Ocidental: os livros e a escola do tempo*. Marcos Santarrita (trad.). SP: Ed. Objetiva, 2010, p. 19.

BONI, Matheus Bittencourt; DADALTO, Maria Cristina. Seletividade penal e criminalidade violenta: os esquadrões da morte e as masmorras no estado do Espírito Santo. *Dilemas: Revista de estudos de conflito e controle social*, v. 10, n. 2, maio-ago. 2017, p. 189-213.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9 ed. (revisada pelo autor). Rio de Janeiro: Ed. Ouro sobre azul, 2006.

CASSIO, Fernando. Falsos consensos e a luta pela revogação da reforma do ensino médio. *Revista Formação em movimento*, v. 5, especial, n. 10, 2023, p. 138-160.

Dead Fish. *Labirinto da memória*. Rio de Janeiro: Deck discos, 2024, disco compacto.

Dead Fish. *Ponto cego*. Rio de Janeiro: Deck discos, 2019, disco compacto.

Dead Fish. *Sonho Médio*. Vitória, ES: Terceiro mundo produções fonográficas, 1999, disco compacto.

FISHER, Mark. *Realismo capitalista: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo?* Trad. Rodrigo Gonçalves; Jorge Adeodato; Maikel da Silveira. São Paulo: Autonomia literária, 2020.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2006.

LEITE JUNIOR, Carlos Alberto. *Uma análise do PROER 20 anos depois*. 2016. 46 f., il. Dissertação (Mestrado Profissionalizante em Economia do Setor Público. Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

LIMA, Rodrigo. *Dead Fish canta sobre memórias contra o autoritarismo: novo disco de banda de hardcore, "Labirinto da memória"*, faz uma viagem no tempo para nos lembrar que as ameaças continuam a nos bater à porta. Revista Bravo! Entrevista para Artur Tavares. Disponível em: <https://bravo.abril.com.br/musica/dead-fish-labirinto-memoria-novo-album-hardcore>. São Paulo, 23 de janeiro de 2024.

LIMA, Rodrigo. *Entrevista com Rodrigo Lima sobre o novo disco do Dead Fish "Labirinto da memória"*. Youtube, 14 de janeiro de 2024. 2hr02min34s. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=nBgiOWKk_yg&t=326s. Acesso em: 26 mar. 2024.

LIMA, Rodrigo. *Live com Rodrigo Lima (Dead Fish)*. Youtube, 1 de março de 2024. 1hr23min35s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0VOKOLedYo&t=3827s>. Acesso em: 26 mar. 2024.

LIMA, Rodrigo. *Papo Borratxo #001*. Youtube, 31 de janeiro de 2024. 39min29s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=983U2ys6d-o&t=841s>. Acesso em: 26 mar. 2024.

MARTINS, João Roberto Filho. Forças armadas e política, 1945-1964: a ante-sala do golpe. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (orgs.). *O Brasil Republicano*. Vol.3: O tempo da experiência democrática. Rio de Janeiro: Ed. Civilização brasileira, 2003.

MORAES, José Geraldo Vinci de; MACHADO, Cacá: “Música em conserva”: memória e história da música no Brasil. In: *La memoria histórica y sus configuraciones temáticas*. Una aproximación interdisciplinaria. Montevideo: Ediciones Cruz del Sur, 2011.

MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias Thomé (orgs.). *História e música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010.

NAPOLITANO, Marcos: História e música popular: um mapa de leituras e questões. *Revista de História*. Universidade de São Paulo, n. 157, 2007.

OLIVEIRA, Roberto Camargos de. A cena alternativa do hardcore: cultura e política. *Embormal: Revista da Associação Nacional de História – Seção Ceará*, v. 3, n. 6. Identidades e História cultural II, 2012.

PINHEIRO, Paulo Sérgio. Autoritarismo e transição. *Revista USP*, mar./abr./maio, 1991.

POLLACK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. Trad. Dora Rocha Flaksman. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2., n. 3, 1989, p. 3-15.

SCHWARTZ, Jorge; SOSNOWSKI, Saúl. (orgs.) *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo: EdUSP, 1994.

VESENTINI, Carlos Alberto. *A teia do fato: uma proposta de estudo sobre a memória histórica*. São Paulo: HUCITEC/USP, 1997.