

“Eu quero frátria”: a comunidade do *rap*



Capa do CD. *Na humildade*. Nega Gizza.
Dum Dum Records, 2002, fotografia (detalhe).

Santuzza Cambraia Naves

Ex-professora do Departamento de Sociologia e Política da Pontifícia Universidade Católica/PUC-RJ. Foi coordenadora do Núcleo de Estudos Musicais da Universidade Candido Mendes, do Rio de Janeiro. Escreveu, entre outros livros, *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998.

“Eu quero frátria”: a comunidade do rap¹

“Eu quero frátria”²: the rap community

Santuza Cambraia Naves

RESUMO

O texto trata das rupturas empreendidas pelo rap com a categoria Estado-nação, ao recorrer discursiva e musicalmente à ideia de comunidade. Promove-se um deslocamento do conceito de “nação”, substituindo o espaço geográfico que corresponde às suas fronteiras por um outro, cujo limite obedece a um corte transversal no planeta marcado pela trajetória do negro. Assim, os rappers, ancorados na bandeira da negritude, reconstróem a própria genealogia. Quando adotam esta atitude, os rappers brasileiros tomam como ancestrais tanto os sambistas do partido-alto e repentistas quanto músicos norte-americanos, em busca de um legado musical e comportamental. Esse tipo de “atitude” será comparada com os pressupostos nacional-populares que nortearam a MPB na década de 1960, cujos músicos pensavam o “Brasil” e o “povo” numa perspectiva totalizante.

PALAVRAS-CHAVE: rap; Estado-nação; comunidade.

ABSTRACT

This paper discusses how rap has broken with the category “nation-state” by resorting, in terms of both discourse and music, to the idea of “community”. The notion of “nation” is displaced so that the geographical space that corresponds to its boundaries is replaced by another, bounded by that cross-section of the world determined by the trajectory of black people. In this way rappers reconstruct their own genealogy on the basis of negritude. By adopting this attitude, Brazilian rappers take as their ancestors not only traditional partido-alto sambistas and Northeastern repentistas but also North American musicians, in their search for a musical and behavioral heritage. This kind of “attitude” may be compared with the assumptions of the “national-popular” ideology that provided a guideline for MPB musicians in the 60s, who saw “Brazil” and “the people” from a totalizing perspective.

KEYWORDS: rap; nation-state; community.



A noção de comunidade utilizada pelos rappers remete, num primeiro momento, às mudanças e atualizações por que passam alguns movimentos políticos e culturais no Brasil principalmente a partir da década de 1980. Envolvidos em práticas de certo modo autônomas em relação ao sistema político-partidário oriundo das instituições liberais clássicas, os atores sociais e culturais emergentes promovem um deslocamento do conceito de nação. O espaço geográfico que corresponde às fronteiras do Estado-nação é substituído por um outro, cujo limite obedece a um corte transversal no planeta determinado pela trajetória (real ou fictícia) de membros das comunidades em questão, sejam elas étnicas, de orienta-

¹ Texto apresentado na XXIV Reunião Brasileira de Antropologia, realizada em Olinda/PE, em junho de 2004.

² The neologism “frátria” is a reference to “pátria” (homeland), also related to “pater” (father), whereas “frátria” relates to “frater” (brother). [Nota da tradutora]

ção sexual, de gênero, etc. Por outro lado, os novos atores se propõem a conferir novos significados a alguns conceitos legados pelo Iluminismo, particularmente os de “cidadania” e “democracia”, ou a ressignificá-los. Sonia Alvarez, Evelina Dagnino e Arturo Escobar afirmam, a propósito dessas novas práticas culturais na América Latina:

É significativo que os movimentos sociais que surgiram da sociedade civil na América Latina ao longo das duas últimas décadas [...] tenham desenvolvido versões plurais de uma cultura política que vão muito além do (re)estabelecimento da democracia formal liberal. Assim, as redefinições emergentes de conceitos como democracia e cidadania apontam para direções que confrontam a cultura autoritária por meio da atribuição de novo significado às noções de direitos, espaços públicos e privados, formas de sociabilidade, ética, igualdade e diferença e assim por diante. Esses processos múltiplos de ressignificação revelam claramente definições alternativas do que conta como político.³

Os atores que me propus a estudar — os rappers — associam-se, via de regra, a comunidades que se fundamentam nas tradições afro-brasileiras, buscando reconfigurar a identidade negra em moldes atualizados. Esses atores costumam recorrer, em alguns casos, a uma estratégia que Paul Gilroy denomina de “política de transfiguração”. Segundo Gilroy, esta política orienta o surgimento, entre outras coisas, de um certo tipo de contracultura, “que reconstrói desafiadoramente sua própria genealogia crítica, intelectual e moral em uma esfera pública parcialmente oculta e inteiramente sua”.⁴

Vou tomar como primeiro exemplo Marcelo D2, um *rapper* carioca que, a despeito de não se vincular estreitamente à sua comunidade de origem e de não construir a sua *persona* artística através de critérios étnicos, constitui a sua identidade musical recorrendo a uma genealogia que coloca como ancestrais tanto os sambistas do partido-alto e repentistas quanto os músicos norte-americanos do Africa Bambataa. D2 parece buscar nesses músicos um legado tanto musical quanto comportamental, ou uma “atitude”, como se diz na linguagem dos *rappers*. Esse culto aos antepassados sambistas é explícito em “Vai vendo”, composição que D2 cria em parceria com Mario Caldato, terceira faixa do CD solo intitulado *À procura da batida perfeita*:

fruto do andaral/ criado na lapa/ do seu jorge a candeial/ de mos def à bambataa/ declaro meu respeito a todos os rimadores/ partideiros/ repentistas/ e claro os versadores/ porque quem versa versa/ e não fica de conversa/ e se tem pressa/ rima melhor porque se estressa/ e a minha é dessa saca/ saca só, falei/ que eu vim do pesadelo do pop/ eu sei/ no samba represento o hip-hop, falei/ um bom partideiro só chora versando/ vai da água para o vinho e não fica se lamentando/ à procura da batida eu continuo rimando.⁵

“Samba de primeira” – faixa 6 do CD solo anterior de D2, *Eu tiro é onda*, que conta com a participação de músicos ligados à linha bossa-novista, como João Donato e Dom Um Romão, entre outros artistas vinculados a tradições musicais diferentes – é uma espécie de manifesto do “rap carioca” proposto por Marcelo D2 e DJ Nut’s, que, num discurso inaugural, presta homenagem aos sambistas do partido-alto: “É hip-hop com samba/É hip-hop que vem do Rio de Janeiro/Uma batida de funk/E o DJ no pandeiro”.⁶

³ ALVAREZ, Sonia, DAGNINO, Evelina e ESCOBAR, Arturo. Introdução: o cultural e o político nos movimentos sociais latino-americanos. In: ALVAREZ, Sonia, DAGNINO, Evelina e ESCOBAR, Arturo (orgs.). *Cultura e política nos movimentos sociais latino-americanos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001, p. 15.

⁴ GILROY, Paul. *O Atlântico negro*. Rio de Janeiro: Editora 34/Universidade Candido Mendes, 2001, p. 48.

⁵ Marcelo D2. *À procura da batida perfeita*. CD Sony Music, 2003.

⁶ Marcelo D2. *Eu tiro é onda*. CD Sony Music, 1998.

⁷Nega Gizza. *Na humildade*. CD Dum Dum Records, 2003.

⁸Racionais MC's. *Sobrevivendo no inferno*. CD Zâmbia, 1997.

⁹Ver NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998.

Na humildade, CD de Nega Gizza, em muito contribui para a discussão referente aos mecanismos alternativos de construções identitárias desenvolvidas pelos *rappers*. Na primeira faixa do disco, intitulada “Filme de terror”, Nega Gizza faz uma crítica a um aspecto do imaginário modernista muito difundido entre nós, que sustenta o Brasil como Estado-nação (“país do futebol” e “país do carnaval”), enfatizando o aspecto das desigualdades sociais e raciais:

*País da democracia racial
da mulata exportação
da beleza natural
Brasil nação feliz
um país tropical
País da pedofilia futebol e carnaval.*⁷

No final da música, dando prosseguimento à sua avaliação crítica das representações grandiosas e ufanistas do país, Gizza cita o “Hino da Independência” e inverte o seu significado, ao cantar: “Não vou morrer pelo Brasil/ Não vou morrer pelo Brasil/ Não vou morrer pelo Brasil”. Este tipo de procedimento converge com a maneira como a *rapper* seleciona ingredientes para criar a sua *persona*, buscando-os, de preferência, no repertório legado pela tradição negra e pelas informações culturais de seu reduto de origem, a Cidade de Deus.

Um terceiro exemplo é tomado do *rap* paulista, com os Racionais MC's, cujo CD *Sobrevivendo no inferno* traz na faixa 12 a composição “Salve”. Neste *rap*, o narrador é um detento que saúda as comunidades do outro lado do muro da prisão, referindo-se às regiões periféricas de São Paulo (Vila Calu, Branca Flor, Paranapanema, Aracati), do Rio de Janeiro (Borel, Cidade de Deus) e outros lugares, assim como “todos os DJs, todos os MC's/ que fazem do *rap* a trilha sonora do gueto”.⁸ Na faixa 1 do mesmo CD, a canção “Jorge da Capadócia”, de Jorge Ben, é interpretada na íntegra, traduzindo-se numa homenagem ao compositor que, como Tim Maia, representa uma espécie de ancestral brasileiro do *rap*. Não por acaso, Jorge Ben e Tim Maia são reverenciados por introduzirem, cada um a seu modo, a *soul music* no Brasil, sendo provável que Jorge Ben seja também visto como o introdutor de um canto-falado que de certo modo já aponta para o *rap*.

Esses três exemplos são ilustrativos de uma perspectiva que difere radicalmente de alguns pressupostos que nortearam a MPB em sua constituição nos anos 1960, como o projeto nacional-popular. Se a MPB era crítica com relação aos rumos do Estado-nação principalmente a partir do golpe militar de 1964, seus músicos, entretanto, passaram a gestá-la no início da década como uma maneira de costurar o Brasil através da música popular. Já observei em trabalhos anteriores⁹ que o ideário modernista – notadamente o de Mário de Andrade – de construir a identidade nacional através da música restringia-se ao domínio erudito, enquanto que os formuladores da MPB trazem esta discussão para o terreno da canção popular. Outra categoria importante para a confecção da idéia de MPB é a de “povo”, pensado organicamente como uma totalidade fechada, que coincide com as fronteiras geográficas do país. Se os festivais da canção que proliferaram em meados dos anos 60 realmente consagraram a MPB, a formação do conceito em muito se deveu às propostas e práticas artísticas

do CPC (Centro Popular de Cultura), que tomavam como lema a frase “Há o novo onde está o povo”.

A recorrência dos *rappers* à idéia de comunidade sugere, portanto, uma redefinição dos postulados e das práticas políticas que se fundamentam em pressupostos “modernos” herdados do Iluminismo. Recorro aos autores citados anteriormente – Sonia Alvarez, Evelina Dagnino e Arturo Escobar –, que, a propósito do que estou discutindo, dizem que as políticas culturais dos movimentos sociais emergentes são vistas como “fomentadoras de modernidades alternativas”. Os autores remetem a Fernando Calderón, que se refere a alguns movimentos que pretendem ser ao mesmo tempo modernos e diferentes, como seria o caso de índios que, sem rejeitar suas identidades originais, postulam também condições definidas pelos paradigmas da modernidade ocidental.¹⁰

Uma perspectiva semelhante é defendida por Anderson, músico do AfroReggae, que em entrevista concedida a mim e a outros pesquisadores do Núcleo de Estudos Musicais da Universidade Candido Mendes defendeu um projeto educacional para Vigário Geral, a sua comunidade de origem. De acordo com a sua proposta, que converge com a da ONG AfroReggae, da qual participa, a par da transmissão dos valores locais, através do ensino das informações legadas pelos segmentos negros da comunidade, entre as quais se incluem a técnica da capoeira e as musicalidades que se desenvolveram na área, é necessário que também se criem condições para que os jovens de Vigário Geral tenham acesso à universidade¹¹. Assim, trata-se de conciliar o valor conferido às tradições locais com a proposta, de cunho universal, de ascensão social para os jovens da comunidade.

Esse tipo de projeto apresentado pela geração emergente de músicos, particularmente os *rappers*, apresenta, portanto, uma natureza híbrida: ao mesmo tempo que recria genealogias e valoriza fortemente a comunidade de origem e a negritude, busca incorporar esses segmentos, via informações modernas, à nova ordem mundial. É interessante observar que, ao contrário da perspectiva modernista, como a de Mário de Andrade, cuja proposta é introduzir o Brasil, com uma identidade fortalecida, no concerto das nações, o que aqui está em jogo é o local (e não o nacional) em diálogo com o internacional.

De maneira bastante conectada com a desconstrução do projeto nacionalista que remonta ao modernismo, há entre os *rappers* outra prática que merece ser considerada: a tendência a dissolver a acepção de autor tal como foi construída na modernidade ocidental. O que se perde, neste caso, é a figura do autor como uma espécie de “demiurgo”, ou “engenheiro” — isto é, aquele que, utilizando a sua prancheta e seus instrumentos técnicos, cria a obra a partir de um projeto absolutamente original e a partir do nada. A própria estrutura musical do *rap*, o *sampling*, é significativa dessa mudança. Assim, a esse compromisso do artista moderno, ou “engenheiro”, com a inovação constante, prefere-se a atitude de recriar e atualizar estrategicamente determinadas tradições. Não é sem razão, portanto, que os antropólogos que se propõem a analisar o fenômeno musical do *rap* tendam a associar o *rapper* com a figura do *bricoleur*, tal como desenvolvida por Lévi-Strauss em *O pensamento selvagem*.¹² O que está em jogo, na verdade, ao se utilizar a idéia do *bricoleur*, é pensar o *rap* como colagem. Oriunda do Alto Modernismo (início do século XX) e acionada pelas vanguardas históricas, notadamente no campo das artes plásticas, com Picasso e Braque, entre outros, a prática da colagem inspira Lévi-Strauss a criar

¹⁰ Ver CALDERÓN, Fernando *apud* Alvarez, Sonia *et al.*, *op. cit.*, p. 26 e 27.

¹¹ Essa entrevista foi realizada em 2002, com a participação de Santuza Cambraia Naves, Frederico Oliveira Coelho, Thais Medeiros, Tatiana Bacal, Kate Lyra, Paulo Sérgio Duarte e Heloisa Tapajós.

¹² Ver LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Campinas: Papyrus, 1989, e COSTA, Sandra Regina Soares da. *Bricoleur de rua: um estudo antropológico da cultura hip-hop carioca*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – UFRJ, Rio de Janeiro, 2002.

¹³ Marcelo D2. *Eu tiro é onda*, op.cit.

¹⁴ MV Bill. CD *Traficando informações*. CD BMG, 1999.

¹⁵ Racionais MC's. *Sobrevivendo no inferno*, op. cit.

¹⁶ Nega Gizza, op. cit.

a categoria do *bricoleur*, embora a colagem modernista pressuponha uma bricolagem com a participação do “engenheiro”, na medida em que todo artista modernista, além de apresentar um “projeto”, atua simultaneamente como autor e crítico de arte.

Em que pesem as semelhanças do artista modernista e do *rapper* como *bricoleurs*, radicaliza-se no *rap* o procedimento da colagem. A própria linguagem do *rap* se estrutura a partir da colagem, levando o recurso às citações do repertório legado pela tradição (musical, cinematográfico, literário, etc.) às últimas conseqüências. Ao agir dessa forma, o *rapper* cria uma tensão entre a suposta referencialidade à realidade dura contida em sua narrativa e o procedimento intertextual que costuma adotar. Em Marcelo D2, esta conduta é recorrente. No CD *Eu tiro é onda*, por exemplo, além da referência a dados biográficos supostamente reais contidos na composição “1967” (faixa 2),

*1967, o Mundo começou, pelo menos pra mim
e a minha história reduzida é mais ou menos assim:
Nascido em São Cristóvão, morador de Madureira
desde pequeno acostumado a subir ladeira
Me lembro bem dos meus tempos de muleque
que sempre passava as férias no final do 77*

há procedimentos intertextuais, como na faixa 8, “O Império contra-ataca” (B. Negão, Z. Gonçalves, R. Nuts, M. D2, J. R. Bertrami, B. Alien, Jackson), em que são citados filmes, como “Guerra nas estrelas — o Império contra-ataca o lado negro da Força” —, discos, como os LPs *Confrontation*, de Bob Marley (1983) (“Na capa de *Confrontation* confrontam os dragões”) e *Tim Maia Racional* (1974) (“A casa cai quando rola o som do *Tim Maia Racional*”), bem como programas jornalísticos: “Das ruas eu tenho cartão de acesso/Testemunha ocular da história, como o Repórter Esso”.

Nesta composição, Marcelo D2 concilia termos historicamente colocados em antinomia, pelo menos em certas tradições artísticas dos “tempos modernos”: o plano da referencialidade, alusivo ao cotidiano nu e cru de habitantes de periferias cariocas, e o da intertextualidade, que remete a filmes, discos e programas de rádio e TV.¹³

Há outra tradição do *rap* brasileiro que recorre a uma perspectiva mais realista, representada por MV Bill e Racionais MC's. Os artistas dessa linha costumam proceder a um tipo de descrição do inferno periférico das grandes cidades brasileiras que se aproxima do naturalismo. MV Bill, por exemplo, descreve a condição “sinistra” do personagem bandido que constrói: “eu carrego uma Nove e uma HK/ com ódio na veia pronto para atirar”. Em “Traficando informação” (faixa 2 do CD homônimo), MV Bill diz: “Seja bem-vindo ao meu mundo sinistro”.¹⁴ Numa maneira de agir semelhante, em “Periferia é periferia” (faixa 8 de *Sobrevivendo no inferno*), os Racionais MC's aludem ao seu lugar de origem como um “pesadelo periférico”.¹⁵ E Nega Gizza, na faixa citada, “Filme de terror”, substitui a imagem solar do país do futebol e do carnaval por outra de tons escuros: “Filme de terror é o que eu vejo/Botar a chapa quente é meu desejo”.¹⁶

Ao adotar uma narrativa supostamente naturalista, o narrador muitas vezes se coloca na posição do bandido. O traficante é humanizado, é um “mano”, mas um “mano” que sucumbiu ao inferno das periferias.

Através desse tipo de construção artística, o *rap* empreende também

um outro tipo de ruptura com a tradição moderna, negando, em sua prática, o postulado da autonomia da obra de arte. Ao assumir essa atitude, o *rap* aparece como um canal que permite a articulação da arte com a vida e a construção de identidades. Um bom exemplo dessa postura é fornecido por Nega Gizza, que, ao ser solicitada em entrevista na internet para mandar uma mensagem para as mulheres do *rap*, argumenta que não faz parte de um grupo feminino, mas de um grupo de *rap*. Na mesma entrevista, define o *rap* como “a revolução dos costumes” e da “cultura”, assim como faz apologia da ação. E argumenta que o *rap* precisa ser “a voz de todos que acreditam na força da transformação”.¹⁷ Em alguns casos, esse procedimento é tão radicalizado que suprime a categoria do “artista”. MV Bill, por exemplo, tem declarado, em várias entrevistas e em situações em que fala ao público, que não se define como artista, mas como “militante”.

É nesta pauta da militância que muitos *rappers* constroem as suas *personae* artísticas. E há casos, como o de Nega Gizza, em que se dá a realização musical da “política da transfiguração” mencionada por Paul Gilroy. Em “Larga o bicho” (faixa 3 do CD *Na humildade*), por exemplo, Nega Gizza e Ieda Hills criam uma espécie de manifesto da mulher no *rap*:

*Não sou mulata, não sou mula: sou canhã
Sou a granada que explode a solidão
A emoção não tem limite em minha vida
Não sou metida, sou apenas atrevida
Venenosa, barro duro, perigosa,
corajosa, sou formosa, vaidosa
Acelerando o pensamento positivo
eu não aturo conversinha de bandido
Até mesmo Nega Gizza vou rimando
sem neurose em zigue-zague vou versando.*¹⁸

Essa receita de mulher, congruente com o cenário do *rap*, é descrita com aspereza, indicando que a realidade em que vivem não permite nenhuma concessão à pieguice, à linguagem edulcorada e a cenários cor-de-rosa. Assim, “A palo seco” (faixa 1 do mesmo CD), Gizza e Hills entoam o refrão: “É som de preto, meu nego/É som de preto”.¹⁹

As narrativas recorrentes entre os *rappers* analisados se conformam através de uma mescla de estilos: entre o épico e a linguagem “baixa”, que incorpora as expressões do submundo do tráfico e o dialeto próprio da população favelada. O épico procura dar conta do tema das trajetórias tumultuadas, das dificuldades de percurso dos habitantes das periferias brasileiras que, tal como os heróis míticos da tradição helênica, têm que se submeter a diversas provas para alcançar um objetivo; no caso, a própria sobrevivência física e moral num meio extremamente pobre e violento. Assim, aqueles que se destacam no inferno das nossas periferias, assumindo os embates com os diversos demônios que assolam esses redutos, são heroicizados, assim como também se constroem perfis demiúrgicos de supostos ancestrais que se destacaram pela bravura. Já o tom coloquial atua no sentido de impedir os excessos do épico, com a predisposição deste estilo para o uso de linguagens e tons elevados. Também o recurso à linguagem vulgar acentua a cor local de cada reduto periférico, atento à sua identidade própria, além de permitir que se desenvolvam formas que convergem com um referente que se pressupõe duro, adverso. Criam-se



¹⁷ Disponível em <<http://www.realhiphop.com.br/negagizza/>>.

¹⁸ Nega Gizza, *op. cit.*

¹⁹ *Idem.*

²⁰ LÉVI-STRAUSS, Claude, op. cit., e CHARBONNIER, Claude. *Entrevistas com Claude Lévi-Strauss*. Campinas: Papi-rus, 1989.

portanto textos condizentes com a condição dos habitantes dos redutos periféricos que, segundo a interpretação dos *rappers*, oscila entre a tragédia e a festa, entre a morte e a exaltação da vida, entre a Quaresma e o Carnaval, entre o luto e o escracho.

Esta forma de narrativa *rap* que se desenvolve em periferias brasileiras em muito se distancia de um procedimento que, à primeira vista, seria hiper-realista, ou mesmo naturalista. Seria possível dizer que o *rap*, pelo menos em algumas experiências brasileiras, é salvo pela forma. Ao adotar o artifício, evita-se o que Lévi-Strauss chamaria de uma busca pelo “tamanho natural” e, conseqüentemente, o desvio do ideal de “redução artística”, parâmetro estético da sociedade ocidental desde que, nos “tempos modernos”, substituiu-se o simbólico pelo figurativo na obra de arte.²⁰

Artigo publicado originalmente em ArtCultura, n. 9, jul.-dez. 2004.