

**O RAP DESORGANIZA O CARNAVAL:
GLOBALIZAÇÃO E SINGULARIDADE NA
MÚSICA POPULAR BRASILEIRA**

Liv Sovik*

A música popular é o que o Brasil tem de mais distinto, singular. A afirmação é um consenso na mídia e no pensamento corrente de grande parte da população. Para tomar emprestadas as palavras de José Miguel Wisnik, a música popular é a educação sentimental do brasileiro. Segundo a crítica de teatro Bárbara Heliodora, se uma citação em inglês não é da Bíblia, é de Shakespeare; no Brasil, a fonte dessa sabedoria *ready-made* são as letras da música popular. Ou, levando a comparação para mais longe: a música popular é para o Brasil assim como a gastronomia é para a França – todos tomam uma posição arrazoada a respeito. É um campo em que a cultura erudita e a popular se polarizam e se mesclam. Há uma tradição com variantes regionais, conhecimento prático e teórico, talentos e habilidades amplamente desenvolvidos, e o hábito de discernimento e crítica. Por outro lado, como parte do cotidiano brasileiro, prensada entre o nacional e o estrangeiro, o industrial e o artesanal, a música popular constitui o discurso identitário brasileiro que mais freqüentemente se atualiza, com novas composições e discursos midiáticos.

Nos últimos dez anos, surgiu um novo produto nacional e alienígena na cena da música popular: o *rap* brasileiro. Foi consagrado como parte da cena cultural nacional e da sua indústria em 1998, quando o videoclipe do *rap* do grupo Racionais MCs, “Diário de um Detento”, ganhou o Prêmio “Escolha da Audiência” da MTV. Sendo um clipe muito violento sobre a massacre de 111 presos na Casa de Detenção de São Paulo em 1991, sua popularidade entre a classe média que forma a audiência da MTV surpreende. O que significa sua popularidade? O que constitui sua contribuição nova ao debate público e à experiência estética brasileiros? Enfim, o que tem de singularmente brasileiro, já que a forma do *rap* é uma importação cultural norte-americana?

* Professora da Escola de Comunicação, Universidade da Federal do Rio de Janeiro.

Poder-se-ia responder, em pouca palavras, que a contribuição nova é sua expressão da violência gerada pela desigualdade social e a presença manifesta do Outro, do brasileiro negro. É isso que os próprios *rappers* dizem sobre seu trabalho. Anti-assimilacionistas, eles se recusaram a receber o prêmio da MTV das mãos do cantor e compositor negro Carlinhos Brown, que ressalta suas origens indígenas às custas das negras, fazendo discursos sobre a vida na periferia, cantando no ATL Hall, local de shows na Barra da Tijuca, aparecendo em programas dominicais de televisão, como o *Domingão do Faustão*. bell hooks, ao explicar a popularidade entre brancos de uma expressão cultural que os exclui ou ignora, afirma: “O racismo branco, o imperialismo, e a dominação sexista prevalecem através do consumo corajoso. É ao comer o Outro (...) que se afirma (como) poder e privilégio.” (Hooks, 1992, p. 36)

Pode ser que o sucesso de “Diário de um Detento” entre a classe média se deva, em grande parte, a tais relações sociais. Mas explicá-lo somente nesses termos é deixar de perguntar sobre o momento em que o videoclipe foi premiado e passar ao largo de seu eventual impacto no discurso midiático. O *rap* existe desde o fim dos anos 80, principalmente, na periferia de São Paulo, sem que a classe média o valorizasse. Por outro lado, o CD, no qual se encontra a faixa, *Sobrevivendo no Inferno*, vendera 100 mil cópias em um mês, e meio milhão em oito meses, antes de sua exposição na grande mídia. É um recordista de vendas, se considerarmos que esse sucesso se deu através de estruturas de divulgação e distribuição informais, nas periferias de população pobre e principalmente negra dos grandes centros urbanos. Talvez o sucesso do videoclipe na classe média se explique pelo próprio sucesso: seria um fenômeno de mídia, na sua lógica circular. Seja quais forem as razões, a premiação teve grande repercussão na discussão de assuntos que estão habitualmente presentes na discussão da música e da identidade cultural: a composição racial do país, a influência estrangeira, ou – como se denomina a discussão atual – a globalização e a questão das relações político-culturais internas do país (na sua dimensão da correlação de forças políticas autoritárias e a autoridade cultural subalterna). Este trabalho procura entender, através da discussão da música popular como discurso identitário, o “Diário de um Detento” e os Racionais MCs como representativos do *rap*, os sentidos da inclusão na cena musical nacional do *rap* brasileiro, com relação à globalização ou homogeneização mundial da cultura, e a tradição da música como discurso identitário.

Podemos supor que a inclusão do *rap* faz parte de uma dinâmica de neutralização da diferença. A homogeneização cultural existe ou, como a mídia nos faria crer, as imagens e sons que as indústrias produzem ou reproduzem para nosso consumo – tudo pertence a todo o mundo. Nesse contexto, a diferença cultural é acionada rotineiramente para ser consumida. A indústria de bens culturais subsiste nessa produção de diferença e no seu escamoteamento, como Stuart Hall

nota quando discute os papéis da cultura africana e da representação do negro na sociedade Ocidental (Hall, 1996; 1997). Por outro lado, se a diferença é insumo para a indústria cultural, não há garantias de que a origem diferente crie algum lastro de resistência. Alberto Moreiras cita o caso da crescente população latina nos EUA, que chega a ameaçar, em termos numéricos, a hegemonia cultural anglo-branca, mas não em termos culturais: “Em outras palavras, não há garantias de que a diferença imigrante não vai ser finalmente assimilada – na verdade, se já não foi assimilada – pelo aparato global e seu recurso constante à homogeneização da diferença” (Moreiras, 1998, p. 84). Mas alguma diferença ainda perdura. Para explicá-la, Moreiras alega a incompletude da transição, na América Latina, para uma “sociedade disciplinar”, onde os cidadãos são “guardador(es) do lugar de identidade infinitamente flexível” [“infinitely flexible placeholder(s) for identity”] (Hardt *apud* Moreiras, 1998, p. 88). Comparações norte-sul à parte, a contribuição de Moreiras é, com Hardt, de colocar a globalização em termos da tendência à indiferenciação, em que a diferença ocupa um lugar, tornando-se “o que quer que seja”, sujeito à “política de administração da similitude” (Moreiras, 1998, p. 90).

A globalização da música popular brasileira será entendida, aqui, nesse sentido: ela se realiza em mercados de produtos culturais que se sobrepõem a fronteiras nacionais. Isso é bastante diferente de uma compreensão a partir da dominação cultural, com sua pressuposição de enclaves culturais. Aceitando os termos de discussão propostos por Hall e Moreiras, onde o uso da figura do Outro e, ao mesmo tempo, sua assimilação é a moeda cultural corrente, presume-se aqui que com a globalização – e não a dominação cultural – em que a reversão da situação é possível, a cultura brasileira chega a dominar a global. Nesse quadro, enfrentamos um paradoxo no qual o significado dos fenômenos é instável: o *rap* brasileiro não é reduzível à semelhança global, nem sua diferença é identificável com repertórios exclusivamente brasileiros. Se existem uma singularidade e uma tradição brasileiras, elas se encontram menos nos repertórios em si do que na sua constante reconfiguração, quando são apresentados a públicos acostumados a “ler” os discursos e os sentidos múltiplos de um produto de música popular.

A sutileza da comunicação musical popular – que passa por escolhas de repertório e arranjo, gestos e dança, cenografia e suas referências à história cultural do país – é, evidentemente, o resultado de um acúmulo de experiência. Não são poucos os estudiosos que se dedicaram à discussão da música popular como discurso identitário. Para os propósitos deste ensaio, em lugar de retomar ou tentar resumir o acúmulo de reflexão, serão brevemente descritos dois momentos da história cultural brasileira que ajudam a entender a integração de “Diário de um Detento” à cultura nacional musical como acontecimento bastante tradicional nas relações entre músicos e públicos.

CENAS DO PASSADO

Pouco se diz sobre a importância das misturas musicais que precederam, no Rio de Janeiro, a transformação do samba em música nacional. Vale lembrar do ambiente intelectual do período. João Batista Lacerda, diretor do Museu Nacional, influenciado por teóricos do racismo como Ernest Renan e o conde Gobineau, afirmou, em 1911, no I Congresso das Raças, em Paris, que “o Brasil mestiço de hoje tem no branqueamento em um século sua perspectiva, saída e solução” (*Apud* Schwarcz, p. 11). Nisso, ele dá uma amostra de “racismo científico” do fim do século XIX e início do século XX, época da formulação de uma nova nacionalidade brasileira republicana. Outros, como o intelectual pernambucano Silvío Romero, lamentaram a influência européia como obstáculo à autêntica expressão cultural e política da nação. Ele também endossou um determinismo racial, mas achava que a mestiçagem fosse a solução, porque o mestiço era “produto local, melhor adaptado ao meio” (Schwarcz, 1995, p. 115).

Durante o período em que se promoviam essas teorias, fundamentadas em distinções raciais, a música (e o uso musical de sons) era, ao mesmo tempo, o que mais apelava aos sentidos e o que mais se prestava a trocas e misturas entre tradições européias e afro-brasileiras. Segundo Edinha Diniz, biógrafa de Chiquinha Gonzaga, no Rio de Janeiro, da década de 1870 em diante, valsas, *schottisches* e polcas eram tocados em cafés, praças (onde coretos eram comuns), bailes, em lojas de música que contratavam músicos para executar seus produtos e em casas de famílias de classe média. A música erudita era trazida para o Brasil da França e da Itália, companhias de ópera iam e vinham, e novos arranjos transformavam árias em canções.

Nas ruas, os escravos usavam sistematicamente cantos de trabalho, além de ter, na música, elemento essencial de seus rituais. E a competição pela atenção da dona-de-casa por parte dos comerciantes a domicílio ajudava a compor a sonoridade ambiente.

Os vendedores eram inúmeros, cada um com seu pregão: o leiteiro (ainda a esse tempo acompanhado da vaca), o vendedor de perus, o verdureiro, o vendedor de frutas, o peixeiro, o vendedor de galinhas. Havia ainda o amolador de tesouras, as vendedoras de renda do Norte e talvez o mais bem recebido, o mascate ou simplesmente “turco”, como o chamavam. [...] Todos eles se faziam anunciar por algum tipo de ruído. (Diniz, 1984, p.85)

Mas, talvez, o que mais nos surpreende, hoje, é saber que

...o veículo que mais se encarregou da difusão da música antes do advento do fonógrafo foi o assobio. Era tão freqüente nas ruas do Rio de Janeiro que chamava a atenção dos visitantes estrangeiros. Foi o

principal "instrumento" da intercomunicação entre a música culta dos salões e teatros líricos e a música popular. Uma vez ouvida, mesmo da rua, pela gente simples, ele (*sic*) encarregava-se de a disseminar e a adulterar. (Diniz, 1984, p. 85)

Chiquinha Gonzaga (1847-1935) foi emblemática, contribuindo para a mistura das culturas musicais do período, na medida em que levou os ritmos sincopados de origem africana aos espaços da cultura oficial. Compositora e pianista formada, tocou ritmos populares nos salões e teatros, estabelecendo o maxixe como nova forma de música dançante no repertório popular. Além disso, escreveu revistas para o teatro e músicas para o carnaval. Ao fazê-lo, ela ia no contrafluxo da tendência mais respeitável de popularizar a alta cultura. Eis um ambiente formado por elementos europeus e africanos, onde o popular e o erudito se interpenetram, e a contribuição afro-brasileira acabou sendo tocada nos salões imperiais. É comparável aos dias de hoje, por sua abertura para a presença do estrangeiro dominante e um relativo pragmatismo quanto ao consumo nacional. Observa-se também algo que se tornou comum, hoje: a inclusão da cultura das margens na cultura oficial. Essa inclusão tomou sua forma definitiva nos anos 30. Em *O Mistério do Samba*, Hermano Vianna busca explicar "a transformação do samba em ritmo nacional brasileiro, em elemento central para a definição da identidade nacional, da 'brasilidade'". Vianna continua:

Hoje, em praticamente todas as tentativas de se escrever a história do samba, é reproduzida uma mesma narrativa de descontinuidade, como se os sambistas tivessem passado por dois momentos distintos em sua relação com a elite social brasileira e com a sociedade brasileira de forma geral. Num primeiro momento, o samba teria sido reprimido e enclausurado nos morros cariocas e suas "camadas populares". Num segundo momento, os sambistas, conquistando carnaval e as rádios, passariam a simbolizar a cultura brasileira em sua totalidade, mantendo relações intensas com a maior parte dos segmentos sociais do Brasil e formando uma nova imagem do país "para estrangeiro (e para brasileiro) ver". (Vianna, 1995, p. 28-29)

A adoção do samba como símbolo nacional, diz Vianna, pode ser explicada como parte do esforço de esconder ou conter a denúncia da discriminação racial e evitar o conflito aberto que surgiria da percepção clara dos mecanismos da exploração social e política. Isso ocorre no contexto político das décadas de 20 e 30, da rebelião contra a ordem estabelecida de setores das forças armadas e de um movimento sindical atuante, e da resposta do regime autoritário de Vargas, com políticas de construção de um movimento sindical controlado e cultural, com a primeira propaganda oficial a abordar de forma positiva a auto-consciência brasileira como país miscigenado. Vianna afirma que, mesmo que a promoção do samba no rádio e na imprensa tivesse sentido ideológico, isso não dá conta de como o samba foi modificado e saiu do Rio para a Nação, em uma negociação entre mediadores culturais com interesses diferentes: intelectuais, músicos,

políticos, folcloristas, estrangeiros de diversos tipos e compositores que transitavam entre mundos sociais diferentes. As negociações entre esses atores, e não só a política oficial, segundo ele, fizeram do samba um símbolo de unidade que se sobrepunha às diferenças sociais, enquanto se nacionalizou um produto regional.

Assim, antes e depois do samba se tornar respeitável, certos temas são recorrentes na música popular brasileira: as divisões raciais, sociais e culturais e a necessidade de superá-las ou encontrar formas de passar por cima delas; a vitalidade da música popular e da música dos negros em particular, na qual as barreiras entre alta e baixa cultura são freqüentemente ignoradas em ambos os pontos da gama; a presença musical e influência estrangeiras. Esses temas são recorrentes no discurso identitário brasileiro. A globalização e a sociedade midiática potencializam a diversidade de repertórios culturais disponíveis e a consciência da extensão da diáspora africana.

O fato de a cultura musical brasileira ser, desde sempre, globalizada, complexifica a avaliação do grau de brasilidade do *rap* brasileiro. Formalmente, pode-se falar em continuidades entre sua incorporação à cultura nacional e a história do maxixe e do samba. Seria mais uma história da valorização do popular e do afro pelos setores dominantes. Mas vai contra essa corrente, na medida em que o *rap* não é símbolo de unidade que se sobrepõe às diferenças sociais, como foi o samba: explicita essas diferenças não só em suas letras mas nas atitudes e discursos de seus artistas. Voltemos às perguntas iniciais, ou seja: o que contribui de novo ao debate público e à experiência estética brasileiros? Qual é o significado de sua popularidade? E, finalmente, o que podemos dizer que é singularmente brasileiro, no *rap* produzido aqui? Para respondê-las, é necessária uma referência de nacionalidade mais próxima aos nossos tempos, algo que ainda está vivo.

RAP BRASILEIRO, HERDEIRO DO TROPICALISMO

O tropicalismo é tal referência, pois, hoje, ele é percebido como grande narrativa da identidade brasileira. Apresentou uma justaposição caleidoscópica de erudição musical e sentimentalismo, rock e samba, e aludiu à descoberta do Brasil, à vida urbana, ao folclore e à religião afro-brasileira. A “explosão colorida” foi, a uma só vez, um sonho fantasmagórico do Brasil, uma paródia, um pastiche e uma alegoria (Favaretto, 1996).

Emergindo num momento de grandes conflitos políticos, o tropicalismo passou ao largo do maniqueísmo reinante. Aceitou que a música popular fosse produto industrializado, ao contrário de seu principal rival, a música de protesto, que

utilizou formas bossa-novistas e se voltou para tradições rurais a fim de denunciar a opressão econômica e política. O consumo da música de protesto era compreendido como sinal de resistência às imposições da incipiente indústria cultural – a televisão e as gravadoras transnacionais – e uma forma de enviar um recado para as autoridades e angariar forças para um movimento de resistência ao regime militar. Para Walnice Galvão, foi uma catarse sentimental para a classe média que romantizava o pobre da área rural e seu potencial revolucionário, num discurso sobre “o dia que virá” (Galvão, 1976). Por outro lado, o tropicalismo propõe uma estética de aceitação de influências múltiplas, inclusive algumas da indústria cultural, controversas na época, como o *rock* estrangeiro e o brasileiro, a televisão e a cultura do consumo. Transformou a sensibilidade do bolero, que reinou antes da bossa nova, tornando-o respeitável como *kitsch* e derrocando, na mesma hora, a sensibilidade do “amor, sorriso e a flor”. Derrotou a noção da música como reflexo de forças sociais e instrumento em conflitos políticos. Adotou um discurso andrógino e multi-racial, com Caetano gesticulando como Carmen Miranda, e Gilberto Gil usando roupa de inspiração africana. Em suma, mudou o discurso dos músicos populares sobre sua relação com a indústria cultural, sobre “o povo brasileiro” e sobre o Outro estrangeiro.

Foi um escândalo que nunca mais se repetiu, considerado divisor de águas, precedente insuperável, marco de referência. Embora breve, o movimento tropicalista de 1966-7 marcou – e expressou – a sensibilidade de uma geração que hoje está no poder. É possível que o *rap* brasileiro seja sucessor do escândalo tropicalista, ao representar algo novo, que seja uma nova expressão da singularidade brasileira fora do paradigma tropicalista. O *rap* muda o padrão estabelecido, tropicalista, de referência ao social, e a estética em três áreas importantes:

1. *A relação da música popular com a indústria cultural.* Os tropicalistas causaram escândalo ao aceitar a indústria cultural e os espetáculos televisivos como seu meio, enquanto os Racionais MCs e artistas de *rap*, em geral, aproveitaram-se de novas tecnologias de gravação de pequena escala. Têm selo próprio e divulgam sua música através de rádios locais e comunitárias e fazendo shows em ginásios nos subúrbios, atingindo facilmente um público de 10 mil em cada show. É esse potente esquema de comercialização que permite aos Racionais MCs e outros recusarem-se a aparecer em programas de TV até então considerados fundamentais para o sucesso massivo, dizendo que sua mensagem é outra e que são indiferentes aos gostos do público branco.
2. *Etnicidade e divisões sociais.* Os *rappers* representam uma nova presença do excluído por motivos raciais e econômicos. Em letras e entrevistas, o Outro nacional fala por si, desde o âmbito da violência, da prisão ou do subúrbio paulista de Capão Redondo. Enquanto os tropicalistas deixaram o Outro brasileiro nas sombras da referência indireta, refratado pela ironia, a alegoria, o

pastiche, os Racionais MCs afirmam-se porta-vozes da periferia e se posicionam contra o autoritarismo e o racismo da mídia, e a violência da ordem política branca. Estão despreocupados com a preservação da tradição de separação cuidadosa de arte e política.

3. *Influência estrangeira e vitalidade da música popular brasileira.* Da mesma forma que o sucesso recente do tropicalismo nos Estados Unidos é sinal de uma composição brasileira diferente, a partir de repertórios comuns, a transposição do *rap* e sua recriação por brasileiros simultaneamente reproduz e comenta a versão norte-americana. A moda e os gêneros musical e lingüístico do *rap* foram importados com mínimas alterações, mas as letras norte-americanas sobre o uso de drogas e o discurso desumanizante sobre mulheres muitas vezes suscita uma resposta diferente, de *rappers* brasileiros. A referência de organização social, no discurso do *rap* brasileiro não é a gangue, como nos EUA, senão a organização comunitária. Há algumas décadas, o advento do inglês como língua da cultura transnacionalizada, baseada na circulação global de produtos culturais, leva à recriação e reciclagem de palavras e formatos estrangeiros. Os tropicalistas não se constrangiam em citar produtos culturais estrangeiros, ao passo que os *rappers* os entendem como “universais” essas palavras e formatos. A cultura da diáspora africana é nossa, afirmam os Racionais MCs, e usam palavras em inglês sem pedir desculpas.

O *rap* brasileiro e sua popularidade entre setores dominantes da sociedade brasileira talvez seja evidência de uma nova elaboração da auto-consciência brasileira hegemônica, como o tropicalismo foi nos anos 60. Essa elaboração enfatiza o fato de que a segurança material e física está ao alcance de poucos, e que a guerra civil de baixa intensidade entre os excluídos e as autoridades, que envolve traficantes de drogas e a polícia, é uma parte permanente da cena. Como parte do movimento *hip hop* brasileiro, com sua mensagem de independência e chamando a uma insurgência do tipo Robin Hood (Amorim, 1998), os Racionais MCs procuram fundir sua obra com a ação social. Enquanto fazem poesia a partir de sua percepção do racismo branco e da resistência negra, colocam em palavras e – mais importante – em música a onipresença muda no Brasil da opressão violenta. O *rap* talvez seja, como Moreiras diria, uma “voz messiânica” da periferia. Essa voz, comenta, “é uma voz singularmente formal, na medida em que diz somente e sem parar ‘Ouçam-me!’ É uma voz prosopopéica, no sentido de ser uma voz dos mortos, dos que estão morrendo, uma voz de luto, como todas as vozes messiânicas” (Moreiras, 1998, p. 90). Vale a metáfora do Antigo Testamento: as músicas dos Racionais MCs são do universo da Lei do Talião, da moral rígida, de descidas ao inferno e da fraternidade. Mas, talvez, na sua disposição de despachar o que lhes pesa da tradição e aproveitar o que têm à mão, sejam menos moribundos do que seus personagens. Certo é que, neste momento de globalização e homogeneização, os Racionais MCs põem em cena um

sujeito negro excluído. Procuram passar ao largo da intercambiabilidade e homogeneização do espetáculo televisivo e, paradoxalmente, trazem à tona, no domínio do gosto musical hegemônico, uma nova constelação no caleidoscópio do discurso identitário brasileiro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMORIM, Simone. **Sobrevivendo no inferno e vivendo na mídia**. 1998. (Mimeo).
- DINIZ, Edinha. **Chiquinha Gonzaga: uma história de vida**. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 1984.
- FAVARETTO, Celso. **Tropicália: alegria, alegria**. 2. ed.. São Paulo: Ateliê, 1996.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. MMPB: uma análise ideológica. In: GALVÃO, Walnice Nogueira. **Saco de gatos**. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- HALL, Stuart. 'What is this 'black' in black popular culture?'. In: MORLEY, David; CHEN, Kuan-Hsing (Eds.). **Stuart Hall: critical dialogues in cultural studies**. London: Routledge, 1996, p. 465-475.
- HALL, Stuart. The Spectacle of the 'Other'. In: HALL, Stuart. (Org.). **Representation: cultural representations and signifying practices**. Londres: Sage/Open University, 1997, p. 223-290.
- HOOKS, bell. Eating the other. In: HOOKS, bell. **Black looks: race and representation**. Boston, MA: South End Press, 1992.
- MEDAGLIA, Julio. Balanço da bossa nova. In: CAMPOS, Augusto de (org.): **O balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- MOREIRAS, Albert. Global Fragments: A second latinamericanism. In: JAMESON, Fredric; MIYOSHI, Masao (orgs.). **The cultures of globalization**. Durham, NC: Duke University Press, 1996, p. 81-102.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e a questão racial no Brasil 1870-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- TOM ZÉ, *et al.* O gênio de Irará. **Caros Amigos**. São Paulo, n. 31, p. 28-39, out. 1999. Entrevista
- VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar /Editora UFRJ, 1995.