



A composição musical e o rap nacional

TEPERMAN, Ricardo. *Se liga no som*. São Paulo: Claro Enigma, 2015

Resenha por Marcos Câmara de Castro
Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo

Talvez o rap seja um dos gêneros musicais mais discutidos e debatidos no âmbito acadêmico, principalmente nas publicações das ciências sociais. Difícil é ter alguém que transite entre a área de humanas e a musical propriamente dita e que tenha embasamento teórico e prático para realizar uma abordagem mais palatável nos departamentos de música, além do lastro antropológico. As questões musicais estão bem cobertas neste livro, além de outras também abordadas por seu colega Juarez Dayrell¹ (2005) sobre o rap e o funk na socialização da juventude, naquele caso em Belo Horizonte, no que diz respeito a questões como a juventude e o trabalho; políticas de estado para a juventude; despolitização das condições de vida; nova desigualdade social e o esgotamento das possibilidades de mobilidade social.

O leitor encontrará neste livro de Teperman consistentes reflexões a respeito do gênero em São Paulo, Belo Horizonte e Brasília, principalmente, além de discutir questões que interessam bastante aos músicos, como

autonomia da obra musical segundo os pressupostos de Hanslick, forma e estrutura da "Canção" segundo os estudos de Tatit e Wisnik, entre outros assuntos.

Problematizando a coisificação da música que torna as abordagens em torno de sua participação no dia-a-dia muito mais raras, embora bem mais frequentes do que o momento – solene ou não – em que paramos para ouvi-la, o autor mostra-se convencido de que "a música está no mundo para transformá-lo, e não apenas para servir de trilha sonora" (p.7).

Cedendo ao hábito dos exames de estilo a partir de "antecedentes presumidos" (p.8), o autor ensaia algumas possíveis origens etimológicas e históricas, umas mais outras menos sedutoras, outras, como diz, *si non è vero, è ben trovato*, como se costuma fazer nas narrativas sobre as origens do forró e do samba. Já na introdução, fica claro que a ideia não é um panorama abrangente, mas o estudo daqueles "cuja singularidade permitisse discutir questões significativas e produtivas" (p.10).

Entre as contradições do gênero, está a sua atuação como

¹ DAYRELL, Juarez. *A música entra em cena: o rap e o funk na socialização da juventude*. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2005.

fenômeno de classe que vai na contracorrente de sua estabelecida posição como música de mercado que vende, e bem. A terminologia da cultura hip-hop e particularmente do rap mereceria um glossário como anexo, e os termos tão bem historiados e explicados ao longo de suas páginas, como MC, DJ, *back-spin*, *scratch*, *break*, *dozens*, *routines*, *freestyle*, *loop*, *crew*, *bum-clap*, *flow* etc, ficam dispersos ao longo do livro. Aproveitando essas contradições internas do rap, discute também as relações entre cultura e mercado – este por ele definido como “a mais poderosa e abrangente rede de sociabilidade dos nossos tempos” (p.25).

A partir de alguns filmes emblemáticos sobre o assunto, o autor estabelece os 4 elementos da cultura hip-hop: 1) a música do DJ e o canto falado do MC que juntos fazem o rap propriamente dito; 3) a *break dance* e 4) o grafite (*street art*), e se propõe a discutir justamente aquelas implicações que a entrada no mercado pode causar, como o temor da perda do controle de significados.

Em 1977, Afrika Bambaataa, da Zulu Nation, cria o quinto elemento da cultura hip-hop: o *conhecimento*, com o intuito de potencializar sua função de transformação e preservar seu discurso, por meio das letras e das falas de seus artistas, abordando temas como “preconceito, violência, segregação racial e seus efeitos devastadores na sociedade, como a violência urbana” (pp.28-29). Sendo “uma das manifestações musicais mais significativas do Atlântico negro, [e] ouvido e produzido atualmente no mundo todo”, o rap revela seu

“fundo comum de experiências” e ao mesmo tempo os contornos locais (p.30).

Outras relações são bem esclarecidas, como as semelhanças e diferenças com o funk, com o *break* de Michael Jackson e seus pontos de contato com artistas como Jorge Bem (Jor), Gilberto Gil, Tim Maia e Sandra de Sá (pp.32-33), além de suas manifestações em “dezenas de bairros” de São Paulo até o histórico point dos b-boys na estação São Bento do metrô paulistano, lugar frequentado por punks com os quais os b-boys tiveram que negociar o uso do espaço. Apesar de ser uma atividade masculina e machista, nos anos 1990 surgem também as Jabaquara Breakers Girls. Da estação São Bento saíram nomes importantes como os Racionais MCs entre outros, e até o selo Eldorado dedicou uma coletânea com os artistas saídos desse *point*.

Teperman, como músico que é, interessa-se pelas inovações musicais como *Corpo fechado* da dupla Thaíde e DJ Hum, em que caixinha-de-música combina-se com um bumbo para a fala agressiva e antivitimista do MC: – “Me atire uma pedra/ e eu atiro uma granada”. Na praça Roosevelt, também na capital, um grupo interessado pelo lado poético e político do hip-hop começa a se reunir, tornando-se referência para discussões “sobre a história e a realidade atual dos negros e o papel do hip-hop na denúncia dessas condições” (p.39).

Pelo que fica sugerido, a gestão da prefeita Luiza Erundina (p. 39 e p. 69) foi amigável com as manifestações da cultura hip-

hop na capital, cedendo espaços e apoiando projetos de caráter social e de educação, a ponto de as relações tornarem-se problemáticas depois de seu mandato. A criação da Central Única das Favelas (CUFA), em 2000, pelo produtor Celso Athayde e pelos rappers Nega Gizza e MV Bill, praticamente institucionaliza várias iniciativas como o prêmio Hutúz que se torna a principal instância de reconhecimento do gênero, “revelando talentos” e fazendo circular informação. (Embora não seja mencionado no livro, o próprio Celso Athayde é coautor do livro *Um país chamado favela* [São Paulo, Editora Gente, 2014] que conta com o apresentador global Luciano Huck como um dos prefaciadores). Foi a CUFA que lançou também em 2006 o documentário *Falcão: meninos do tráfico*, dirigido por Athayde e MV Bill e apresentado em capítulos no programa Fantástico da rede Globo. O próprio MV Bill ameaçou várias vezes criar o PPPomar – o partido popular para a maioria – que colocou o rap mais próximo da política.

No capítulo “Rap é música?” (pp.45-57), Teperman promove uma interessante discussão – praticamente inédita na bibliografia – ao levantar conceitos que abarcam categorias relacionais que inclui até o Stravinsky da *Sagração da primavera*, ao ilustrar o relativismo dos conceitos que determinam e legitimam o que é e o que não é música. Lembrando de autores como Blacking, Seeger e Nettl, para afirmar que o próprio conceito musical é uma construção social sem validade universal. O conceito de síncope é bem explicado; assim como os ataques

consonantais que reforçam os aspectos rítmicos do discurso “cheio de ação”, citando a *dicção temática* de Luiz Tatit e seus estudos sobre a canção que acabam por mostrar o quanto os departamentos de música ganhariam em instrumental de análise ao se unirem às reflexões que partem da Antropologia de Teperman, e que não relegam o texto musical a um segundo plano, mas consideram-no parte importante do discurso e do gênero, sem protagonizar nenhuma evolução hegeliana da linguagem em direção a qualquer tipo de ilusória perfeição.

A composição entendida aqui como a definição de Small (1998, p. 9)² que é fornecer material para a performance, merece sua análise quando é parte do evento musical e é exatamente aqui que reside o maior interesse deste livro, que prossegue na abordagem de Tatit ao falar de figurativização e do processo de criação do rap. Como não poderia faltar, Wisnik também é lembrado por seu célebre livro *O som e o sentido* (1999) no qual também elabora uma interessante, e outra, história das músicas à luz da Antropologia, gerando conceitos e abordagens originais que aqui são tratadas com propriedade.

O ponto central deste livro parece residir no primeiro parágrafo da página 53, quando diz:

A distinção entre abordagens “internalistas” ou “externalistas” marca

² SMALL, Christopher. *Musicking. The meanings of performing and listening*. Middletown: Wesleyan University Press, 1998.

tendências na crítica da cultura. No primeiro caso se enquadram análises tipicamente “formalistas” ou “musicológicas”, que pouco ou nada consideram sobre as condições sociais de produção da obra e do artista (seu contexto histórico, a biografia do autor, sua recepção). No outro extremo, estão as análises de cunho sociológico que tendem a fazer exatamente o contrário, retirando a ênfase do objeto estético. Eis aqui um verdadeiro nó teórico-metodológico, que deve ser enfrentado não como um impasse a ser resolvido, e sim como uma rica *problemática*.

Sugerindo, portanto, o meio termo e o diálogo entre essas duas tendências tradicionalmente opostas, citando Seeger, num “continuum entre sons e movimentos não intencionais e não estruturados até performances cuidadosamente planejadas e altamente estruturadas” (ibid.). Consciente da “precariedade no uso das alturas” do rap (p.54), relaciona-a à sua “afirmação de estilo”, em que “letrista e intérprete se confundem praticamente na totalidade das situações” (ibid.).

Numa abordagem curiosamente formalista, na p.54, Teperman chama Berio de “grande compositor italiano”, como se “grande” o associasse à suposta grandeza da tradição vanguardista da qual faz parte o compositor das *Folksongs*, ao citá-lo como autor

da frase que diz que “música é tudo aquilo que ouvimos com a intenção de ouvir música” – o que lembra o discurso vanguardista pioneiro de Marcel Duchamp, ao questionar os pressupostos da arte tradicional de sua época que redundou na “grande divisão” entre modernismo e cultura de massa, que até hoje vem sendo discutida de maneira ambígua, passando pela obra de cunho sócio-econômico de Pierre-Michel Menger (2001, 2002 e 2009)³ e pelo “relativismo” de Nicholas Cook⁴. Possivelmente Eco (1965)⁵ e Morin (1989)⁶ continuam entre os pioneiros ao analisar essas questões. De todo modo, fica pergunta do porquê Luciano Berio é o único “grande compositor” citado no livro, ao lado de outros como simplesmente Stravinsky...

³ MENER, Pierre-Michel. *Le paradoxe du musicien. Le compositeur, le mélomane et l'État dans la société contemporaine*. Paris : L'Harmattan, 2001.

MENER, Pierre-Michel. *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*. Paris, Seuil/ Gallimard, 2009

MENER, Pierre-Michel. *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*. Paris: Éditions du Seuil et La République des Idées, 2002.

⁴ COOK, Nicholas. *Music: A Very Short Introduction*. Oxford University Press, 2000.

COOK, Nicholas. *The Schenker Project: Culture, Race, and Music Theory in Fin-de-siècle Vienna*. New York: Oxford University Press, 2007.

COOK, Nicholas. “We are All (Ethno)musicologists Now. *The New (Ethno)musicologies*, ed. Henry Stobart (Lanham, MD: Scarecrow Press, 2008), 48-70 ».

COOK, Nicholas. *Beyond the Score: Music as Performance*. Oxford University Press, 2013.

⁵ ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. 6ª ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2004.

⁶ MORIN, Edgar. *As estrelas: mito e sedução no cinema*. Tradução [da 3. ed. Francesa] de Luciano Trigo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

Admirável é a discussão já citada, empreendida pelo autor ao colocar diferentes correntes, como ele mesmo chamou, internalistas e externalistas, a serviço de uma melhor compreensão da cultura hip-hop tão presente em nosso tempo. Porém a alusão às ideias de Hanslick prescinde de uma fundamentação mais ampla que aponte para a situação da música na Alemanha dividida entre wagnerianos e os admiradores de Johannes Brahms que, com o auxílio de seu amigo e crítico Eduard Hanslick, adotava formas tradicionais e liderava um movimento dito "conservador", contra as inovações de Wagner. Visto por este prisma, o conceito de *autonomia do musical* (p.55) deveria passar por uma análise antropológica e contextualizada que apontasse aquilo que Ortiz – falando de outro assunto – uma vez chamou de "ideia fora do lugar que se expressa como projeto" (1994, p. 35), que seria uma espécie de "trânsito entre esferas regidas por lógicas diferentes" (ORTIZ, 1994, p. 29)⁷ e que não se aplicaria senão de maneira forçada ao caso brasileiro e, aqui, do rap em particular. Em outras palavras, a música pura de Hanslick, que serviu para defender seu amigo Brahms da "ameaça" wagneriana, não teria nada a ver com nossa realidade, seja no projeto vanguardista no Brasil, ou muito menos ainda como base para uma discussão sobre a musicalidade ou não do rap brasileiro.

O caráter filológico da Musicologia Histórica tradicional, que se ocupa das lógicas internas da partitura, tais como estrutura, forma e "gramática", assim como

⁷ ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 5ª edição, 1994.

seus sinônimos *séria, universal, culta, artística, erudita* e "mais comumente, *clássica*" (p.56), dificultaria a compreensão e a análise do rap por deslocá-lo de suas funções sociais declaradas. Teperman conclui apontando para as conquistas da chamada Nova Musicologia que questiona a ideia de que haja uma música pura (p. 57). Decorreria disso que chamar o rap de apenas música reduziria-o a apenas uma de suas dimensões.

Em "Originalidade da Cópia" (p.58), discute as misturas e a impossibilidade da cópia, aqui entendida como reapropriação, que é um fenômeno verificável em qualquer cultura. Citando Schwarz, lembra da neurose expressa como "o esforço de não copiar (...), tão nocivo quanto o esforço de copiar" (p.64) e que uma abordagem política do fenômeno libertaria da "mitológica exigência da criação a partir do nada" (ibid.) – o que levou o rap brasileiro a inventar sua própria tradição, a partir de elementos conhecidos, como "uma manifestação cultural das periferias das grandes cidades" (ibid.).

A questão do "mito da democracia racial" no Brasil é discutida a partir do concurso de 1847, em que o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro premiou a ideia de Von Martius de se construir a história brasileira a partir do tripé racial, numa suposição de que "essa mistura se faz 'naturalmente' e sem conflitos" (p. 76).

A posição de destaque do Racionais MC'S é também discutida neste trabalho, ao discutir a sigla MPB, guarda-chuva que serve como etiqueta de

mercado (p.67), na qual o Racionais MC'S não se insere ao reivindicar "identidades de raça e de classe e convertendo 'humilhação em orgulho'" (p.68), correndo totalmente por fora de qualquer coisa que pudesse se chamar MPB. No livro estão presentes também as contradições internas do grupo, ao se posicionar de maneira ambivalente quanto ao crime e suas atuações ambíguas entre cultura de rua e produto de mercado, lembrando que "foi fora dos espaços tradicionais da exposição midiática que o Racionais tornou-se a referência central no rap nacional" (p.73), e que foi necessário "lidar constantemente com as contradições de um conjunto complexo de escolhas e recusas", como por exemplo não aceitar contratos publicitários nem convites para grandes eventos, numa denúncia do comprometimento de empresas com a desigualdade social mas, ao mesmo tempo, cobrar cachês altos (p.81-84).

O livro traz também em "Os vários raps" (p.87 e ss) indicações preciosas de grupos e misturas e suas relações "genealógicas" que remontam a Jair Rodrigues (*Deixa isso pra lá*) e Caetano Veloso (*Língua*), passando por Chico Science & Nação Zumbi; e outra discussão importante que é a relação centro-periferia, em que levanta conceitos como apropriações locais; indigenização do mundo e periferização do centro, encarando a periferia como produtora de conhecimento e não mera consumidora. Falando de Belo Horizonte, sem citar o trabalho de seu colega Dayrell (2005), atualiza as informações daquele e visita também Brasília.

A partir da página 103, Teperman comenta "o uso frequente de letras de música como prova em julgamentos nos Estados Unidos" (p.103); a tendência *pimp* cuja expressão mais comum é o rap ostentação (p.104); e as ambiguidades do acentuado machismo e da misoginia - que confinam as mulheres "num papel secundário e repetitivo" (p. 105) - , da homofobia e do fetiche da mercadoria (ibid.). Daí a presença cada vez maior das mulheres, demonstrando técnica e maturidade, num sinal de emancipação (p.108).

Dentro do rap indígena, destaca o Brô MC's que, apesar de "não aproveitar elementos de tradições musicais indígenas" (p.109), apropria-se do gênero "por seu componente político" (ibid.), o que mostra o quanto o rap se firmou, tanto no Brasil como nos EUA, "como gênero musical e movimento social" (p.112). Rap gay e rap Gospel também são comentados, demonstrando que o gênero tornou-se "não apenas mais plural (...) como tendeu a baixar a guarda com relação às instituições que representam o status quo, como mídia e mercado"(p.117).

No duelo entre Cabal e Emicida, narrado em detalhes a partir da página 127, "USP" rima com "cuspe"; e numa faixa de 2013, *Levanta e anda*, Emicida diz: *Esses boy conhece Marx/ Noiz conhece a fome*, que apontaria para uma suavização do discurso que, segundo o autor, seria "coerente com uma atuação mais próxima dos circuitos dominantes da produção cultural" (p.141).

Interessante realização do pós-*rap* Criolo ao recriar *Cálice*, de Chico Buarque e Gilberto Gil, em que propõe “um paralelo entre a truculência do regime militar e a truculência do cotidiano dos pobres nas periferias da democracia brasileira”: “a ditadura acabou, mas o sangue continua escorrendo nas quebradas” (p.144-145).

Em mais uma abordagem idealista, Teperman discute a inserção de Criolo numa “linha de continuidade” da tradição da MPB, ao receber “a benção de medalhões como Chico [Buarque], Caetano [Vieloso] e Milton Nascimento (p.146), o que me parece contraditório com uma visão antropológica que deveria considerar a constelação de manifestações contemporâneas entre si e os desdobramentos que se opoem ao conceito de continuidade histórica.

“A melhoria nas condições de vida de grande parte da população alterou o chão social em que o rap se desenvolveu” (p.148), mas a “notável pluralidade de subgêneros” e a presença do rap em vários estratos sociais e por todo o território nacional confirma-o como música que está no mundo como “instrumento de transformação da realidade” e que “é também transformado por ela” (p.150).