

FRADIQUE, Teresa. 2003. *Fixar o movimento: representações da música rap em Portugal*. Lisboa: Publicações Dom Quixote. 225pp.

Sandra Costa
Programa de Pós-graduação Museu Nacional,
UFRJ

Como objeto de estudo, a música tem trajetória peculiar na antropologia. Se lhe foi dado destaque suficiente para que constituísse uma subdisciplina – a etnomusicologia – seu campo é um terreno movediço. O mesmo acontece com a antropologia da música, ainda carente de unidade metodológica.

Mas os caminhos vão se construindo. *Fixar o Movimento* se propõe a ser uma etnografia da produção musical, passando da “abordagem da música *na* cultura para a mais recente perspectiva da música *como* cultura” (:19).

O livro de Teresa Fradique, jovem antropóloga portuguesa, é uma versão de sua dissertação de mestrado, defendida no Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa (ISCTE - Lisboa). A pesquisa foi realizada entre novembro de 1996 e julho de 1998 e contou com entrevistas de profissionais da indústria discográfica portuguesa, trabalho de campo desenvolvido junto aos *rappers*, levantamento de arquivos de programas de tv, artigos de jornal e revistas especializadas.

Dividido em sete capítulos, tem como principal objetivo “abordar os novos processos de definição da cultura, procurando perceber de que forma o *rap* se constitui como uma linguagem cultural e consumível” (:31). Nascido na década de 1970, no Bronx, em Nova Iorque, o *rap* – sigla para *Rhythm and Poetry* – é um estilo musical caracterizado por uma espécie de canto falado sobre uma base musical criada a partir de trechos de outras músicas, usando-se toca-discos e equipamento de mixagem de som. Seu surgimento e desenvolvimento são concomitantes aos da *break dance* e das técnicas de grafiteagem – três expressões artísticas surgidas das práti-

cas juvenis das comunidades latino-americanas e afro-americanas que conviviam nos guetos nova-iorquinos – reunidas e divulgadas naquele que foi chamado “movimento *hip hop*” ou “cultura *hip hop*”. Da tríade, a música *rap* foi a que mais se destacou comercialmente, principalmente na década de 1990, quando se consolidou como um dos estilos mais vendáveis da música *pop*.

O primeiro capítulo do livro traça um cuidadoso histórico dessa invenção, incluindo o desenvolvimento do *rap* de Los Angeles, que configurou a dicotomia de propostas Costa Leste/Costa Oeste, responsável por influenciar o estilo não só dentro das fronteiras do estado norte-americano, mas também em outros países onde ele se infiltrou (Inglaterra, França, Brasil, Espanha, México etc). Se os *rappers* de Nova Iorque ficaram famosos por sua militância junto às causas dos direitos civis e à auto-estima da população afro-americana (o *Black Nationalism*), os *rappers* de Los Angeles foram os criadores do *gangsta rap*, que apresenta de maneira ostensiva aventuras sexuais e delitos criminais protagonizados por esses jovens. A grande mídia e a indústria fonográfica aproveitaram, e aproveitaram, a diferenciação entre os grupos para acentuar as divisões, colocadas como “político”/“bandido”.

Essa parte inicial do trabalho também apresenta uma análise das obras acadêmicas sobre o tema; divididas, *grosso modo*, entre aquelas que “africanizam” (ou “essencializam”) o fenômeno *rap* e as que o tratam como “produto cultural pós-moderno exemplar” (:55). Surge daí o gancho para o segundo capítulo e para uma das idéias centrais que a autora defende: a de que os conceitos de pertença à raça e à classe não são suficientes para se compreender a complexidade da produção da música *rap* em uma sociedade pós-colonial e multicultural como a de Portugal dos anos 1990 – crítica àqueles que defendem que o crescimento do estilo se dá por uma adesão de caráter étnico (exclusivamente negro) e classista (das camadas populares urbanas). Para Fradique, o *hip hop* é “uma forma de circulação global de idéias e imagens representativas de sensibilidades políticas e reivindicativas” (:63), sendo, então, uma “cultura da diáspora”, não restrita às populações afro-descendentes, no sentido de um “artefato pós-colonial” (:64), tal como Lipsitz o descreve: algo que possibilita a quem o detém consumir a experiência diaspórica. Talvez esse seja o centro nevrálgico do trabalho. Há pelo menos uma década, intelectuais negros, engajados em projetos de construção de uma identidade diaspórica africana que possa

congregar o maior número possível de afro-descendentes, vêm apostando todas as suas fichas no carisma do movimento *hip hop* e da música *rap* para levar adiante as suas mensagens. Não se trata apenas de manobra política. Existe uma série de trabalhos acadêmicos (muitos discutidos no livro) que apontam o *rap* como fruto da experiência da diáspora africana pelo mundo, marcada pela escravidão e pela miséria, remetendo suas origens aos *griots* africanos e excluindo da sua criação e consumo quaisquer outras influências, embora diaspóricas.

O conceito que a autora usa para refletir sobre o contexto português do qual o *rap* emerge, fortemente marcado pela diáspora africana dos ex-colonizados e pela diáspora portuguesa dos ex-colonos, é o de "*fugitive cultures*", que são "estruturas juvenis que permitem construir diariamente a identidade, concretizada em projectos de criação de sentido para a experiência quotidiana da sub e multiculturalidades" (:68). Se o jovem português que produz *rap* é também pobre e descendente de africanos, não se pode, segundo Fradique, alijar seu processo criativo por causa de uma "visão simplista que o limita à expressão dos sentimentos de alienação e frustração dos jovens pertencentes às chamadas minorias étnicas" (:72). As categorias de identidade negra e/ou africana, segundo a autora, não são as únicas ou as mais cruciais para uma discussão sobre a experiência juvenil vivida em Portugal pelos filhos dos imigrantes africanos. Existe complexidade e heterogeneidade de populações de origens diversificadas e dos cotidianos desses jovens – já nascidos em solo português e, portanto, portugueses – e o rótulo do senso-comum "africano-português" ou "lusó-africano" soa vago e ambíguo: "o contexto em que estes formam as suas identidades são radicalmente diferentes dos da geração anterior (...), já que o que importa é, antes de mais, encontrar formas identitárias que se adaptem à vida (sub)urbana actual" (:72). Significa dizer que, antes de remeter a uma origem comum a dos pais africanos, o *rap* é usado como um meio de construção de uma identidade alternativa à da geração anterior.

Em Portugal, de acordo com a etnografia que a autora realiza no capítulo 3, a cultura *hip hop* "se trata de um fenómeno pluriterritorializado, interclassista, multiétnico e transnacional" (:75), o que contradiz boa parte do que se tem escrito sobre o tema. É uma "comunidade imaginada" e não um "fenômeno cristalizado". Nessa parte, temos a descrição, dedicada ao estilo, dos locais, dos even-

tos e das performances e dos tipos sociais que freqüentam o mundo do *hip hop*.

No capítulo 4, há o uso dos dados etnográficos para comprovar a tese de “heterogeneidade” de experiências dos *rappers* e de como estas influenciam a sua produção musical. Também apresenta as formas de iniciação: um grupo de amigos apresenta o estilo ou inclinações pessoais se realizam introspectivamente. Pelo exame das letras de músicas e de entrevistas de grupos portugueses, chega-se a um “*ethos*” da cultura *hip hop*, assentado na valorização da experiência de rua, da expressão de idéias advindas da experiência cotidiana, do cultivo da união e da não-violência e na autoafirmação do *rapper*, que precisa “ser real” e “ter feeling”.

É a partir do capítulo 5 que se realiza aquilo que a autora sugere em seu prefácio e que, paulatinamente, foi construindo ao longo do trabalho, complementado pelos capítulos posteriores (6 e 7). Partindo de uma experiência da juventude urbana – a produção de música *rap* – há a tentativa de elaborar um conhecimento que nos permita compreender os mecanismos mais gerais da sociedade nacional portuguesa, em um momento historicamente delicado, no qual tenta gerir sua “identidade multicultural”. A ascensão do *rap* à categoria de música comercial ocorre entre os anos 1994/95, período coincidente com a “redescoberta da multiculturalidade pós-colonial” em Portugal, época em que entidades políticas passam a se preocupar em construir uma identidade nacional portuguesa que dê conta dos novos atores sociais surgidos após os grandes fluxos imigratórios de países africanos de língua oficial portuguesa, iniciados na década de 1980. Desenvolve-se, então, a “retórica da tolerância” para dar conta desse Outro e de seu lugar na nova sociedade. A música *rap* é, então, incentivada, desde que seja “politicamente correta”, pregue a tolerância racial e denuncie as injustiças sociais, estando a “serviço de uma política que descobre as minorias étnicas e simultaneamente reconhece a sua marginalização” (:132). Papel de destaque nesse processo teve a grande mídia portuguesa, o que será tema do capítulo 6.

Os jornais do ano de 1993 apresentavam à sociedade portuguesa os jovens *rappers* (negros) como “violentos”, organizados em gangues, potencialmente aptos a assassinar *skinheads* (brancos). É como se a mídia criasse uma categoria – a do jovem criminoso – e a preenchesse com o jovem negro imigrante (ou filho de), morador do subúrbio. No ano seguinte, os jornais apontaram os mesmos “jo-

vens negros”, agora transformados em *rappers*, como responsáveis pela mediação da violência.

Logo, o seu discurso não pode mais se ater aos localismos, mas antes deve ser nacionalizado e criado um “*rap* português” – e esse é o assunto do último capítulo. A nacionalização do estilo é feita pela imprensa, juntamente com as políticas de gestão da diferença cultural, que escolhem os elementos nacionais do gênero, acentuando seu caráter racial e impondo tal temática como fundamental para a definição do que é e do que não é música *rap*.

O trabalho tem como principal mérito o de investigar um fenômeno ainda pouco explorado pela antropologia: o da “mercadorização” e o da comercialização de produtos culturais e sua legitimação por políticas socioculturais no contexto de uma sociedade pós-colonial. Esses artefatos da diferença cultural “vendem” não só o “Outro” como a experiência de sê-lo. No caso do *rap*, segundo a autora, isso se fez sublinhando seu caráter afrocêntrico e americocêntrico. “O *rap* não foi fruto do acaso, mas antes um fenômeno inequivocamente preparado e, de alguma forma, tornado inevitável” (:186).