

“O QUE SOBROU DO CÉU”: CULTURA AFRO-BRASILEIRA E PROBLEMAS SOCIAIS EM *O RAPP*A

“O QUE SOBROU DO CÉU”: AFRO-BRAZILIAN CULTURE AND SOCIAL ISSUES IN *RAPP*A

ALESSANDRO DE ALMEIDA

Professor do Departamento de História da Universidade Estadual de Montes Claros (UNIMONTES). Doutor em História pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

ALYSSON LUIZ FREITAS

Professor do Departamento de História da Universidade Estadual de Montes Claros (UNIMONTES). Doutor em História Social pela Universidade de São Paulo (USP).

RODRIGO CASTRO REZENDE

Professor Adjunto da Universidade Federal Fluminense (UFF). Doutor em História Contemporânea pela Universidade Federal Fluminense (UFF).

RESUMO

A partir da análise dos clipes “O que sobrou do céu” e “Minha Alma (A paz que eu não quero)” e das músicas “Cristo e Oxalá” e “Lado B Lado A” do álbum que leva o nome da última canção citada da banda “O Rappa”, pretendemos neste artigo destacar aspectos da cultura afro-brasileira e problemas sociais engendrados na realidade contemporânea nacional e principalmente carioca.

Palavras-chave: Cultura africana; Música; Sociedade brasileira.

ABSTRACT

From the analysis of the music clips of “O que sobrou do céu” and “Minha Alma (A paz que eu não quero)”, as well as the examination of the songs “Cristo e Oxalá” and “Lado B Lado A”, all of them by the band “O Rappa”, from the album that carries the same name as the song that was mentioned last, it’s intended through this paper to highlight some aspects of Afro-Brazilian Culture and Social issues emerged, not only in the nationwide contemporary reality, but essentially in the city of Rio de Janeiro’s context.

Keywords: African Culture; Music; Brazilian society.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO; 1 CULTURA E SOCIEDADE BRASILEIRA EM *O RAPP*A; CONCLUSÃO; REFERÊNCIAS.

INTRODUÇÃO

“A maior felicidade que eu tenho é ter minha esposa,
meu filho e esse filho que vai vir agora.”¹

No início do clipe “O que sobrou do céu” um senhor, morador de uma região pobre, ressalta a alegria de ter uma família e comemora a chegada do seu próximo filho. Mediante esta expectativa esperançosa do nascimento de uma criança, ocorre uma mudança de cena onde um menino que se encontrava trabalhando à beira de uma estrada é capturado por sequestradores. Em seguida, um “homem de gravata”, aparentemente de boa condição econômica, substitui “o menino” na cena e o pai de família se vê envolvido no referido sequestro.

A letra da música em si não retrata a ideia do sequestro, mas intercala críticas sobre a vida moderna e perda gradativa das relações sociais. No início fica patente essa ideia: “Faltou luz mas era dia, o sol invadiu a sala. Fez da TV um espelho refletindo o que a gente esquecia”. Em outras palavras, nesse trecho a banda retrata o cotidiano das pessoas que vivem em frente a televisão e se esquecem da vida fora desse ambiente, como, por exemplo, do sol e das relações entre elas mesmas. Adiante a banda enceta uma crítica de como os usos de um tipo de Medicina por muito tempo não esquecida: “O chá pra curar esta azia. Um bom chá pra curar esta azia. Todas as ciências de baixa tecnologia. Todas as cores escondidas nas nuvens da rotina”.² Nesse ponto, acreditamos, há uma alusão à cultura afro-brasileira, especificamente, à medicina tradicional africana. Segundo Almeida e Abrantes,

A medicina tradicional africana é entendida como uma medicina tradicional baseada em crenças e práticas do povo africano, abrangendo tratamentos por plantas medicinais e outras substâncias medicamentosas, utilizando nessas práticas de cura o auxílio de divindades e curandeiros(as).³

¹ Comentário inicial do principal personagem do clipe “O que sobrou do céu”, da banda “O Rappa”, 1999.

² O RAPPÁ. O que sobrou do céu. Álbum Lado B Lado A.

³ ALMEIDA, Maria da Conceição Pinheiro de e ABRANTES, Elizabeth Sousa. GÊNERO E SAÚDE: o papel das mulheres negras nas práticas de cura da medicina tradicional africana – um estudo da comunidade negra em PalmeirândiaMaranhão. XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais: Diversidades e (Des)igualdades. Salvador: UFBA, 07 a 10 de agosto de 2011. p.2.

A maioria das músicas e clipes produzidos pela banda *O Rappa* procura retratar o cotidiano das favelas do Rio de Janeiro com o intuito de mostrar a violência, a corrupção e a intolerância policial, bem como desmistificar o “favelado” como “vilão” dos problemas sociais. Tal perspectiva, obviamente, em alguns momentos supervaloriza, ou mesmo justifica, as atitudes subversivas e violentas dos indivíduos das favelas, mas de toda forma, caracterizam um olhar acerca das importantes problemáticas que circundam o grande problema da desigualdade social no Brasil, sobretudo vinculadas a problemas do meio urbano.

Além da característica de ressaltar os problemas sociais, a banda, criada em 1993, caracteriza-se ainda pela influência de uma cultura afro presente em praticamente todas as músicas, na maioria das vezes vinculadas ao instrumental e em algumas vezes de forma explícita também nas letras. A banda foi montada às pressas para acompanhar o cantor regueiro norte-americano “Papa Winnie”. Nesse sentido, a banda foi formada

por Nelson Meirelles, na época produtor do Cidade Negra e de vários programas de rádios alternativas do Rio de Janeiro; Marcelo Lobato, que havia participado da banda África Gumbé; Alexandre Menezes, o Xandão, que já havia tocado com grupos africanos na noite de Paris e Marcelo Yuka, que tocava no grupo KMD-5. Após essa série de apresentações como banda de apoio do jamaicano, os quatro resolveram continuar juntos e colocaram anúncio no jornal O Globo para encontrar um vocalista. Dentre extensa lista de candidatos, Marcelo Falcão foi o escolhido.⁴

Reparemos que praticamente todos os integrantes que compuseram a banda para o regueiro Papa Winnie eram de bandas que se vinculavam a cultura afro-brasileira, além do fato de Marcelo Falcão também ter traços marcantes dos resquícios de africanidade no Brasil, como o cabelo rastafari, popularizado pelo também jamaicano Bob Marley. Dessa maneira, a banda *O Rappa* tem na sonoridade de suas músicas traços evidentes que marcaram as influências da musicalidade africana no Brasil. Outro aspecto interessante é que, após as incursões de Papa Winnie, a banda procurou se consolidar e os primeiros nomes propostos para a mesma foram “Cão-Careca” e “Bate Macumba”, nomes que se associam respectivamente a aspectos de problemáticas sociais e influências africanas.

Em *A Era dos Extremos*, Eric Hobsbawm destaca que principalmente na década de 1960 a cultura jovem tomou conta do mundo. Com a quebra das famílias nucleares, proveniente do

⁴ Ver em: http://pt.wikipedia.org/wiki/O_Rappa Acessado em 22 de dezembro de 2007.

final da Segunda Grande Guerra, o individualismo destacava-se cada vez mais e as indústrias culturais capitalistas procuravam se apropriar de lideranças do rock como Jimi Hendrix, Janis Joplin, e na Jamaica com o *reggae* Bob Marley. O autor destaca que “a nova ‘autonomia’ da juventude como uma camada social separada foi simbolizada por um fenômeno que, nessa escala, provavelmente não teve paralelo desde a era romântica do início do século XIX: o herói cuja vida e juventude acabavam juntas”. (HOBSBAWM, 1995, p. 318)

Esta perspectiva dos “heróis que morrem de overdose” atingiu sem dúvida a musicalidade e a realidade dos jovens brasileiros. Na década de 1980, Cazuza, o líder da banda de rock “Barão Vermelho”, destacou-se com letras que pregavam o suicídio e os problemas das elites urbanas nacionais da qual ele mesmo fazia parte. As letras “suicidas” marcaram principalmente o final de sua carreira solo. O agravamento de seus problemas com o vírus da AIDS, caminharam concomitantemente com o seu sucesso discográfico vinculado a músicas que diziam que “a sua piscina está cheia de ratos” e “meus heróis morreram de over dose, meus inimigos estão no poder, ideologia eu quero uma para viver”.

Apresentando-se no Brasil como um movimento musical estabelecido pelas manifestações locais, porém com fortes afinidades com os movimentos em voga na Europa e nos Estados Unidos, o rock gradativamente foi se consolidando. Dessa maneira, as revoltas estudantis e os concertos musicais organizados principalmente pelo movimento *Hippie*, assim como ao som de Bob Marley e Janis Joplin, a cultura afro e rock confundiam-se nas manifestações do movimento apelidado de “movimento da contra cultura”. Focalizando esta interligação entre os tambores da África e as guitarras elétricas convém ressaltar que musicólogos e historiadores concordam que os ritmos dos tambores da África transportados para a América foram traduzidos no estilo de música chamada de *jazz*. Este estilo, por sua vez, associado ao *blues* possibilitou o surgimento do *rock and roll*. Nesse sentido, percebemos um elo de ligação forte existente entre as origens do rock e a cultura musical africana, em outras palavras, “isto também significa que existe uma linha de descendência direta entre as cerimônias do vodu, através do jazz, e o rock and roll e todas as outras formas de música rock hoje existentes.” (TAME, 1984)

Em termos de gêneros musicais massivos, Jader Janotti Junior esclarece que deve haver por parte da banda um investimento em determinados valores que a caracterizem. Com isso,

existem alguns aspectos importantes a serem observados: o ritmo, a performance, as repetições, os afetos gerados nos ouvintes. O autor afirma que o gosto e os afetos gerados pelos ouvintes demonstram a sintonia dos valores propostos pela banda e pela produção ao público, fato que pode condicionar o sucesso de um grupo musical. Porém, em um esclarecimento importante sobre o pop-rock nacional, ele destaca que encomendar uma música a compositores de plantão não significa o sucesso de uma determinada banda, devido, sobretudo, à pluralidade do público e às próprias características desse tipo de música. Assim ele afirma que

(...) no pop-rock nacional, saber que a baiana Pitty executa suas próprias músicas, que parte das composições de Renato Russo possuem traços autobiográficos e que o grupo Los Hermanos aposta em um repertório próprio é fundamental para a demarcação da inter-relação “autenticidade vs cooptação. (JANOTTI JR, 2004:193)

Em relação ao possível sucesso das músicas de influências periféricas e africanas, o período de Ditadura Militar (1964-1985), marcado pela censura, sufocava as vozes. Mesmo após o fim da Ditadura, os meios de comunicação passaram a ser monopolizados por políticos “formais” como Antônio Carlos Magalhães, Arnon de Mello (pai de Fernando Collor), José Sarney e o político “informal” Roberto Marinho, para citar apenas alguns. “Só durante o governo Sarney (1985-1990), pelo menos 91 deputados e senadores ganharam concessões para emissoras de rádio e TV.” (MIGUEL, 2002, p. 32). Nesse sentido, o espaço para a musicalidade proveniente das favelas ainda era modesto.

Contudo, com as crises políticas e sociais provenientes do fracasso do Plano Collor, do *impeachment* do presidente Fernando Collor e principalmente da crise do Real ocorrida no final do século XX é que o agravamento dos problemas sociais e a facilidade de contato dos mais pobres com os meios de comunicação fizeram com que as indústrias culturais abrissem espaço para as músicas de *Rap* e *Reggae*, com bandas como Racionais MCs e Cidade Negra, por exemplo. Nesse contexto, em 1993 o Rappa surge, exatamente após o impedimento de Collor em 1992, passando a ganhar o cenário nacional em 1996, período do início da crise do Plano Real, com o álbum *Rappa Mundi*, composto de músicas de críticas mais leves como “Pescador de Ilusões” e a “Feira” e uma regravação de Jimi Hendrix, com críticas sociais mais pesadas, aos moldes do que a cultura jovem dos anos 1960 almejava, materializada na música Hey Joe,

cujos principais refrões explicitam: “Hey Joe, onde é que você vai com essa arma aí na mão”, e “Também morre quem atira”.

Para pensarmos a história recente do rock nacional, um episódio interessante é o *Rock in Rio* de 1985. Em pleno processo de definhamento da Ditadura Militar, a principal expoente da indústria cultural brasileira, a Rede Globo, investiu no evento que atraiu 1.380.000 espectadores, composto basicamente do público jovem brasileiro. A partir desse evento, o movimento do rock nacional “inaugurado” pelas bandas “Raulzito e os Panteras”, “Secos e Molhados”, “Mutantes” e outros da década de 1970, demonstrou ter ganhado popularidade e maturidade no ano do *Rock in Rio*. Dessa maneira, este evento “considerado por muitos como um divisor de águas” na história do rock nacional, conjugou ritmos variados (punk, tropicália, blues, samba e outros) a contradições culturais, políticas e sociais que marcavam o contexto nacional e internacional como: regime militar, campanha para eleições diretas, consolidação da cultura urbana, inovações tecnológicas, luta contra a AIDS e outras problemáticas. Em 2000, às vésperas de um próximo *Rock in Rio*, a banda *O Rappa* não aceitou se apresentar antes de bandas americanas. Foram retaliados com exclusão, e 5 bandas brasileiras saíram do festival em protesto (Skank, Raimundos, Jota Quest, Cidade Negra e Charlie Brown Jr.). Dois fatores chamaram a nossa atenção: em primeiro lugar, o fato de que ocorreu um certo desprezo à cultura norte americana, mesmo considerando que a banda também agrega vínculos e influências musicais do rock americano. Em outra vertente, as críticas sociais expostas em várias músicas da banda foram contempladas neste evento com uma atitude que condiz com um contexto histórico em que a crise do real do final da década de 1990 foi associada à política neoliberal do então Presidente da República Fernando Henrique Cardoso.

Nesse mesmo contexto de caos social, em 1999, *O Rappa*⁵ lançou um álbum onde as críticas sociais faziam-se presentes com uma agressividade e intensidade ainda maior do que o ocorrido antes. O álbum “Lado B Lado A”, demonstrando uma proximidade ainda maior da banda com a cultura afro e da relação desta com o rock, foi produzido pelo norte americano Bill Lawell, produtor de Bob Marley e Peter Gabriel. É a partir deste fato que optamos nesse texto

⁵ Lembrar que o nome “Rappa” faz inferência a policiais que perseguem camelôs nos centros urbanos. Foi acrescentado para a formação do nome da banda mais um “p”. Assim surgiu o nome *O Rappa*, que desde a origem caracteriza a banda pela crítica a problemáticas urbanas que envolvem a desigualdade social, perseguições de policiais e o ambiente cotidiano das favelas e dos grandes centros urbanos.

por quatro músicas da banda: O que sobrou do céu, A Minha Alma, Cristo e Oxalá e Lado B Lado A.

1 CULTURA E SOCIEDADE BRASILEIRA EM *O RAPPA*

A escolha das duas primeiras músicas em questão se justifica por dois motivos: o primeiro diz respeito ao fato de explicitarem problemas sociais clássicos do cotidiano dos grandes centros urbanos, especialmente do Rio de Janeiro, além do fato de que as duas músicas estão presentes no álbum também em forma de vídeo clipe, possibilitando o acesso a estes por computador.

No caso das músicas “Cristo e Oxalá” e “Lado B Lado A” a escolha se deu pelo fato de que nas mesmas percebem-se fortes características de influência da musicalidade afro, tanto na sonoridade quanto nas letras, fato que favorece a análise. Contudo, ressalta-se mais uma vez que o texto se dividirá em dois pontos centrais: a discussão vinculada às influências africanas presentes nas músicas, bem como a análise dos problemas sociais tipicamente nacionais à época das produções das mesmas.

As religiões de matrizes africanas existem no país até os dias de hoje. Na verdade, balizam muito do cotidiano dos brasileiros, embora outrora houvesse a tentativa da imposição do catolicismo. Com efeito, Prandi explica que atualmente no Brasil

O quadro das religiões negras, ou religiões afro-brasileiras, é bastante diversificado. Em seu conjunto, até os anos 30 deste século, as religiões negras poderiam ser incluídas na categoria das religiões étnicas ou de preservação de patrimônios culturais dos antigos escravos negros e seus descendentes, enfim, religiões que mantinham vivas tradições de origem africana. Formou-se em diferentes áreas do Brasil, com diferentes ritos e nomes locais derivados de tradições africanas diversas: candomblé na Bahia, xangô em Pernambuco e Alagoas, tambor de mina no Maranhão e Pará, batuque no Rio Grande do Sul, macumba no Rio de Janeiro. (PRANDI, 2004, p.64)

A letra da música “Lado B Lado A” expressa bem a utilização da religiosidade afro pelo *Rappa*. A letra em si apresenta aspectos importantes da umbanda, religião que foi fundada no

Brasil entre as décadas de 1920 e 1930, justamente a partir de uma dissidência pública e institucionalizada do kardecismo,

A umbanda tem origem na prática religiosa dos povos bantos⁶, mais particularmente em Angola. Surgiu no Brasil, com a chegada dos primeiros escravos. Os cultos mágicos dos negros mesclando-se com as práticas católicas, indígenas e europeias. Pensa-se que, na década de 1920, ou talvez mais cedo, apareceram os primeiros centros umbandistas no Rio e arredores. (PORDEUS JÚNIOR, 2006, p.50).

Percebe-se que uma facção no interior do kardecismo, buscando priorizar as raízes brasileiras, fundou a umbanda. Além disso, ao kardecismo foi adicionado elementos das mais variadas tradições religiosas brasileiras: o animismo ameríndio, o candomblé e o catolicismo. Ou seja, nota-se a fusão dos vários cultos religiosos brasileiros na umbanda, fazendo dessa religião um processo interessante de mestiçagem, do misturado, do mestiço. Neste aspecto é importante ressaltar os perigos que corremos em falar de culturas puras singularizadas em espaços que desconhecemos: “todas as culturas são híbridas [...] as misturas datam das origens da história do homem” (GRUZINSKI, 2001, p.41).

O grupo musical *O Rappa* tenta, de certa forma, demonstrar que o Brasil é formado por uma parcela das diversas “bagagens” culturais africanas. Na letra da música “Lado B Lado A”, O Rappa se apropriou da cosmologia umbandista para mostrar as questões sociais vividas no Brasil. Ao expressar “Se eles são Exú eu sou Yemanjá”, a banda mostra a dicotomia existente entre os orixás⁷ e mais ainda a força dessa cultura no cotidiano brasileiro.

Além disso, quando se utilizam das questões da religiosidade afro-brasileira nas letras das músicas, a banda parece querer trazer à tona a forte contribuição dos códigos e valores culturais afro-brasileiros e africanos para a nação. É como se buscasse nestas letras uma identidade nacional com uma participação efetiva, já que talvez esta seja escamoteada pelo racismo e preconceito tácitos do Brasil.

⁶ Banto é todo indivíduo proveniente das regiões da África Centro-Occidental e Oriental. Para mais detalhes, ver: SILVA. *A Enxada e a Lança*, p.193-211; REZENDE, *As “Nossas Áfricas”*, p.36-75; entre outros.

⁷ Segundo Pordeus Júnior, a palavra Orixá significa Cabeça + Lago PORDEUS JÚNIOR. *Espaço, Tempo e Memória na Umbanda Luso-Afro-Brasileira*, p.51. Já no dicionário de Alaôr Scisínio encontramos a seguinte definição: “Divindade de culto iorubano, intermediária entre os crentes e a divindade suprema SCISÍNIO. *Dicionário da Escravidão*, p.266.

De acordo com Agnes Heller, o “preconceito é a categoria do pensamento e do comportamento cotidianos” (HELLER, 1985, p.43). Assim, a ultrageneralização do que o “outro” é, ou melhor, do que se pensa que o “outro” é, nasce das relações diárias e são fomentadas através da história do contato entre diferentes em cada região. Heller esclarece que “o preconceito é um tipo particular de juízo provisório; e, para entender sua origem, temos de considerar uma outra propriedade da estrutura da vida cotidiana”. (HELLER, 1985, p.45) Desse modo, ao introduzir as questões da africanidade da identidade nacional em suas músicas *O Rappà* parece querer demonstrar que somos uma nação tipicamente mestiça, com forte contribuição cultural africana.

Nos anos 1930, no Brasil, Gilberto Freyre publicara uma das obras de maior impacto sobre a cultura africana nacional. A obra *Casa-Grande e Senzala* tornou-se um marco da nossa produção intelectual, e suas centenas de páginas insistiam no fato de que a cultura negra era indispensável para a formação cultural do país, mesmo em meio ao regime de escravidão que marcara a nossa história até o final do século XIX. A obra de Freyre foi traduzida para inúmeras línguas, com dezenas de edições nacionais, e apresentou à cultura brasileira uma nova forma de encarar a importância do negro no processo de mestiçagem e formação do povo brasileiro. Cultura negra e mestiçagem, na abordagem de Freyre, passaram a ser encaradas de forma positiva, invertendo os antigos valores que condenavam a cultura negra e mestiça no Brasil. (FREYRE, 1933)

Em Cuba, entre as décadas de 1920 e 1930, em meio à popularização do rádio, a nacionalidade que foi se formando teve os ritmos afros como catalisadores das identidades que se desenvolviam. O som, a rumba, a conga, o mambo, o cha-cha-cha, entre outros ritmos de origens africanas e/ou afro-cubanas, não apenas minimizaram as tensões raciais na Cuba do período, como também serviram de alicerce à gênese da nova nação que surgia após o controle militar dos EUA (ROJO-BENÍTEZ, 2001, p.197-203).

Nessa perspectiva, acreditamos que *O Rappà*, ao utilizar letras com conteúdo da cultura afro-brasileira ou africana em suas músicas, tenta manter um diálogo com o nosso passado escravo, africano, animista e, por motivos racistas, obliterado. *O Rappà*, não apenas alimenta a nossa nacionalidade forjada a partir de elementos africanos, mas mostra que nossa cultura e

identidade são formados por estes elementos também. A letra da música Lado B Lado A é sintomática nesse sentido:

Se eles são Exu/Eu sou Iemanjá
Se eles matam o bicho/Eu tomo banho de mar
Com o corpo fechado/Ninguém vai me pegar
Lado A lado B/Lado B lado A... (...)
O que te guarda a lei dos homens
O que me guarda a lei de Deus
Não abro mão da mitologia negra
Para dizer que/Eu não pareço com você
Há um despacho/Na esquina pro futuro
Com oferendas/Carimbadas todo dia
E eu vou chegar/Pedir e agradecer
Pois a vitória de um homem/Às vezes se esconde
Num gesto forte/Que só ele pode ver (...)⁸

Acrescenta-se a isso que as identidades ganham sentido pela linguagem e pelos sistemas simbólicos dos quais são representadas. Dessa maneira a identidade é relacional e marcada pela diferença, sendo sua construção “tanto simbólica quanto social” (WOODWARD, 2003, p.10). A identidade é fruto de um processo historicamente construído e, por isso, não é estática. Ela pode ser alterada à medida que as relações presentes se transformam, mas também a partir de uma possível redescoberta do passado. Woodward afirma que “[...] essa redescoberta do passado é parte do processo de construção da identidade que está ocorrendo neste exato momento” (WOODWARD, 2003, p.12). Em outras palavras, fatos do passado que emergem agora podem modificar a forma como o homem se percebe, atribuindo, assim, um papel importante para a História na construção das identidades.

Stuart Hall ainda estabelece que as identidades são múltiplas, sendo o indivíduo formado por uma plêiade de identificações. Na verdade, segundo este autor,

[o] sujeito assume identidades diferentes em momentos diversos, identidades que não estão unificadas em torno de um self coerente. Dentro de nós coexistem identidades contraditórias, pressionando em direções diversas, de modo que novas identificações estão sendo continuamente mudadas. (HALL, 2006, p.10).

O sujeito apresenta inúmeras identidades conforme o outro que se relaciona com ele. *O Rappá* pode, por este prisma, não tentar estabelecer um padrão identitário a partir de um matiz

⁸ O RAPPÁ. Lado B Lado A. Álbum Lado B Lado A.

afro, mas, provavelmente, mostrar que os brasileiros são também herdeiros desses valores e códigos culturais afrodescendentes e africanos que aí estão. O mesmo autor é importante para pensarmos a noção de cultura como proveniente das relações sociais e não meramente como uma cultura dos “doutos”, em que as relações e os embates sociais são deslocados para um outro espaço, em que alguns vulgarmente apelidaram de “popular”. Nessa perspectiva, Hall critica o “congelamento”, ou “folclorização” da cultura popular, que retira da cultura as tensões e os antagonismos, deixando-nos a mercê de uma construção que sugere a existência de uma “cultura dominante”. Cabe ressaltar ainda que, a escolha pela análise dos vídeo clipes e músicas da banda foi feita a partir da premissa de que as músicas situam problemáticas sociais que permeiam o ambiente de muitas famílias, em outra perspectiva, talvez paradoxal, não podemos perder de vista o papel das indústrias culturais que procuram mercantilizar tais problemáticas com o intuito de “folclorizar” e popularizar os problemas ressaltados pelas músicas. Tendência esta última que vem marcando o sucesso de algumas bandas e filmes na contemporaneidade brasileira. Portanto, a percepção de uma das canções e clipes, situam-se em um campo de tensão, marcado por problematizar questões sociais graves do cotidiano urbano de grandes cidades brasileiras, como o Rio de Janeiro, e em outro viés, a construção de uma identidade nacional, projetada pelas indústrias culturais, pode não ser a solução mais viável para a solução dos problemas expostos.

Um outro aspecto a ser abordado pelo grupo *O Rappa*, tem relação com as “parcerias” que foram feitas. Em pelo menos duas possibilidades a banda procurou se engajar em projetos musicais com compositores e músicos dos ritmos do pagode e do samba. Ritmos esses tidos como tipicamente afro-brasileiros ou africanos⁹. Embora a banda tenha utilizado dessas parcerias de ritmos afros para mostrar as questões de injustiças sociais no país, ainda assim é bom ressaltar que o ritmo pode não ter sido escolhido aleatoriamente.

Em “Maneiras”, música gravada por Zeca Pagodinho, a banda fala da questão da desigualdade social no Brasil e, provavelmente, dos políticos que não admitem ter angariado capital ilegalmente e vive falando que sua condição financeira não é favorável: “É gente que vive chorando de barriga cheia”.

⁹ Para a análise do samba como um ritmo de origem africana, sobretudo, banta, ver: KARASCH. *Slave life in Rio de Janeiro*.

Em outra “parceria”, dessa vez com Bezerra da Silva, *O Rappa* introduz não apenas o ritmo do samba, mas também se apropria da letra com conteúdo afro. Na música “Candidato Caô Caô” fica clara a questão da cultura afro na banda. A letra dessa música traz inúmeros aspectos dos códigos e valores culturais afro. Ilustrativo disso é o fato de a letra narrar a história de um candidato que

[...] subiu o morro sem gravata / Dizendo que gostava da raça [...] Foi lá no terreiro pedir ajuda / Bateu cabeça no gongá / Mas ele não se deu bem porque o guia que estava incorporado / Disse esse político é safado cuidado na hora de votar / Também disse meu irmão se liga no que eu vou lhe dizer / Hoje ele pede seu voto amanhã manda a polícia lhe bater pode crer.¹⁰

Assim, uma das possíveis estratégias da banda parece ser a ideia de associar-se a grupos de ritmos afros, com letras de conteúdo afro, para denunciar as desigualdades sociais do país, mostrando o que os nossos políticos fazem na época das eleições. Mas, também, soma-se a esse aspecto o interesse do grupo musical em demonstrar que a cultura afro faz parte do cotidiano brasileiro, lutando, desse modo, contra o racismo e o preconceito existentes no Brasil.

Ao tratarmos da ideia de violência expressa nos clipes musicais “O que sobrou do céu” e “Minha Alma” devemos frisar que existe nos dois casos a exibição dramática dos acontecimentos. Este tipo de violência passa a ser exclusivo do potencial que a fonte audiovisual apresenta nos dois clipes, onde cenas de sequestros e o envolvimento de um pai de família da favela em tal episódio, coloca o personagem com um “efeito Robin Hood”, onde a delação e a atitude criminosas e ilegais são justificadas pela dificuldade, pobreza e a ambiência violenta que circunda o cotidiano daquele favelado.

Conforme o historiador Marcos Napolitano, os estudos acerca dos videoclipes no Brasil pela historiografia é um campo praticamente inexplorado e a partir de 1980 a música que antes era produzida para ser ouvida e dançada, passou a ser subordinada ao império da imagem. E como uma sugestão metodológica para análise do audiovisual, Napolitano esclarece que o historiador deve estar atento a maior armadilha de tal fonte que “reside na ilusão de objetividade do documento audiovisual, tomado como registro mecânico da realidade (vívida ou encenada) ou da pretensa subjetividade impenetrável do documento artístico cultural” (NAPOLITANO, 2006: 239)

¹⁰ O RAPPÀ. Candidato Caô Caô.

Sem medo da “subjetividade impenetrável”, procurando não acreditar na objetividade mecânica da fonte audiovisual, percebemos que no clipe “A Minha Alma – a paz que eu não quero” é mostrado com um efeito dramático uma situação de alegria entre jovens do subúrbio do Rio de Janeiro, onde em uma situação de tumulto um adolescente procura devolver o dinheiro de um homem que havia se distraído e deixado o dinheiro cair. Sob a observação de uma criança, a polícia captura o adolescente, o considera “injustamente” como ladrão e mata o jovem da favela que “gentilmente” havia pegado o dinheiro com o intuito de devolvê-lo. Percebemos que nas duas situações, independentemente das letras das músicas, o recurso audiovisual permite uma “violência de imagem televisiva” que permite a edição de situações dramáticas que colocam os policiais na condição de vilões, dramatizam os episódios criados e a sugestão de realidade (corrupção policial, pobreza, violência como agressão física) pode transformar os personagens em “heróis”, ou “anti-heróis”.

Em um outro viés, entendemos a “violência como aquilo que é ingovernável e sem controle”. A proposta de se suscitar uma luta contra “o que sobrou do céu” e de lutar “contra a paz” proposta pelos meios de controles sociais (dinheiro, meios de comunicação, leis ...) é interessante, pois colocam em contraposição a noção de violência como ameaça *versus* a ideia de violência como algo ingovernável. Para demonstrar nas letras esta suscitação de inquietude que desafia as definições de violência, notamos:

As grades do condomínio
são para trazer proteção
mas também trazem a dúvida
se não é você que está nessa prisão¹¹

Faltou luz mas era dia
O sol invadiu a sala
Fez da TV um espelho
Refletindo o que a gente esquecia.¹²

Percebemos que no primeiro trecho da música “A Minha Alma” o autor critica a proteção que pode ser oferecida pelo Estado, destacando que se você está “do outro lado”, ou seja, aprisionado, isto gera a dúvida e “pela paz você não seguirá admitindo” o incômodo. No

¹¹ O RAPPÁ. Minha Alma. Álbum Lado B Lado A.

¹² O RAPPÁ. O que sobrou do céu. Álbum Lado B Lado A.

trecho da música “O que sobrou do céu” é focado o poderio da mídia televisiva que é posta como um “espelho”, mas o que é mostrado “reflete o que é esquecido”. Em “A Minha Alma”, Marcelo Yuca tece comentários críticos à televisão brasileira e às programações “padronizadas” das principais emissoras de televisão brasileiras, desta maneira ele destaca:

me abrace e me dê um beijo
faça um filho comigo
mas não me deixe sentar
na poltrona no dia de domingo
procurando novas drogas
de aluguel nesse vídeo
coagido pela paz
que eu não quero seguir admitindo.¹³

A visão pessimista expressa na música fez com que o especialista em meios de comunicação de massa, sobretudo televisão na América Latina, Jesus Martim-Barbero, “não seguisse admitindo” e ressaltasse que a maioria dos programas de televisão, sobretudo jornais, tendem a expor problemas, de forma extremamente rápida e massiva. Ou seja, o volume grande de informações, a rapidez com que são apresentados os inúmeros problemas pelos programas televisivos tende a normalizar os problemas e dificultam a análise. Martim-Barbero chega a afirmar que muitos intelectuais foram traídos por tais situações e se restringiram a pensar a televisão com um certo desprezo, acreditando que este meio de comunicação era o representante de uma certa “incultura” ou “cultura pobre”. Assim ele afirma:

Pois, encante-nos ou nos dê asco, a televisão constitui hoje, simultaneamente, o mais sofisticado dispositivo de moldagem e deformação do cotidiano e dos gostos populares e uma das mediações históricas mais expressivas de matrizes narrativas, gestuais e cenográficas do mundo cultural popular, entendido não como tradições específicas de um povo, mas hibridação de certas formas de hibridação e de certas formas de enunciação, de certos saberes narrativos, de certos gêneros novelescos e dramáticos do Ocidente com as matrizes culturais de nossos países. (MARTIM-BARBERO, 2004:26)

Em busca de percebermos “as hibridações” presentes nos videoclipes da banda *O Rappa*, convém ressaltarmos que os estudiosos de comunicação audiovisual e inclusive o historiador Michel de Certeau acreditam que os instrumentos que “fazem crer”, ao serem

¹³ O RAPPÀ. Minha Alma. Álbum Lado B Lado A.

manipulados por aqueles que os seguram, podem transformar a “crença” em “suspeita”, ou mesmo “delação”. Assim, o receptor como produtor de sentidos desvencilha-se da perspectiva adorniana das indústrias culturais manipuladoras, fato que justifica ainda mais a preocupação dos historiadores com a análise das fontes audiovisuais.

CONCLUSÃO

Neste artigo tentamos demonstrar como a música pode cumprir o papel de denúncia social e, ao mesmo tempo, ser um catalisador de uma identidade. Identidade essa que está conectada aos mesmos problemas sociais. Assim, a banda "O Rappa" resgata a cultura afro-brasileira e expõe a atual situação das pessoas que vivem nas periferias e favelas cariocas. Há, outrossim, a exploração das vicissitudes da vida moderna, que acaba por destruir as relações pessoais e insere o ser no controle midiático. Visto como um dos males da sociedade atual, a televisão, com programas dispensáveis ou, nos dizeres da banda, "descartáveis", é uma das ferramentas que operam no sentido de estreitar a visão crítica das pessoas.

A conexão entre História e Mídia foi um dos objetivos principais do presente texto, levantando questões sobre a sociedade brasileira nas últimas décadas, entre as quais a questão da cultura negra e dos debates sobre africanidade, elementos tão presentes na produção da banda *O Rappa*.

FONTES

- Álbum Lado B Lado A, banda O Rappa.
- Videoclipes, banda O Rappa.

REFERÊNCIAS

- BARBERO, J. M. **Dos meios às mediações**. Comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1997.
- FREYRE, Gilberto. **Casa grande e Senzala**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1933.
- GRUZINSKI, Serge. **O Pensamento mestiço**. São Paulo: Cia das Letras, 2001.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HELLER, Agnes. **O cotidiano e a história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- HOBSBAWN, Eric. **A era dos extremos: o breve século XX. 1941-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- JANOTTI JR., Jeder Silveira. **Aumenta que isso aí é Rock and Roll: mídia, gênero música e identidade**. Rio de Janeiro, E-papers, 2004.
- MIGUEL, Luis Felipe. **Os meios de comunicação e a prática política**. Lua Nova [online]. 2002.
- NAPOLITANO, Marcos. **A história depois do papel (fontes audiovisuais)**. In: PINSKY, Carla B. (org.). *Fontes Históricas*. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2006.
- PORDEUS Jr. Ismael de A. **Portugal em transe**. Transnacionalização das religiões afro-brasileiras: conversão e performance. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2009.
- PRANDI, Reginaldo. **O Brasil com axé: candomblé e umbanda no mercado religioso**. In: *Estudos Avançados* (18) 52, 2004.
- REZENDE, Rodrigo Castro. **As Nossas Áfricas**. Dissertação de Mestrado UFMG, 2006.
- SCISÍNIO, Alaôr Eduardo. **Dicionário da Escravidão**. Rio de Janeiro: Leo Christiano, 1997.
- SILVA, Alberto da Costa e. **A Enxada e a Lança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- TAME, D. **O poder oculto da música**. São Paulo: Cultrix, 1984.

WOODWARD, Patricia Jovanna. **Jean-Georges Kastner's Traité Général D'instrumentation:** a Translation and Commentary. Thesis for the Degree of Master Of Music, University of North Texas, May 2003. Disponível em http://digital.library.unt.edu/data/etd/2003_1/open_/meta-dc-4165.tkl. Acesso em: 26/11/2009.

Recebido em: 23/03/2020 / Aprovado em: 21/06/2020