

CAPÍTULO 4

“Isso aqui é uma guerra”: o RAP de protesto no Brasil

Susan de Oliveira

Resumo

Este artigo trata do surgimento do RAP de protesto no Brasil após o fim da ditadura civil-militar em 1985. Naquele contexto, entre os final dos anos 80 e o começo do século XXI, o RAP significou a tomada da palavra pelos jovens negros para os jovens negros e a principal forma de denúncia de que os efeitos dos processos históricos de exclusão, que haviam sido prolongados durante a ditadura, continuaram a se aprofundar no pacto social da redemocratização do país sob o neoliberalismo que produzia cada vez mais zonas de exclusão, onde se mesclavam segregação espacial, violência policial e marginalização social. Assim, diante das condições culturais, económicas e sociais do Brasil, o RAP surge e se insurge como uma expressão da reação dos oprimidos contra a segregação, o racismo e o extermínio da juventude negra. Para esta finalidade, serão elementos da análise os dois grupos mais destacados e referenciados na cena do RAP brasileiro: Racionais MC's e Facção Central, ambos surgidos simultaneamente nas periferias da cidade de São Paulo. Do título do RAP do grupo Facção Central, *Isso Aqui É Uma Guerra*, surge a perspectiva de análise pretendida a partir do ponto de vista dos *rappers* sobre a realidade vivida nas periferias brasileiras.

O RAP e a cultura negra no Brasil

O RAP é uma expressão poética e musical da cultura negra e periférica que faz confluir as condições gerais da história da escravidão dos negro-africanos na diáspora e da luta antirracista com as exclusões, violências e sofrimentos locais produzidas pelo neoliberalismo. Dessa forma, é uma expressão global e local que eleva a um novo patamar a consciência negra porque fala em primeira pessoa da realidade quotidiana e das diferentes experiências históricas, no espaço e no tempo, do ser negro e do *dever-negro* do mundo, assumindo que

Os riscos sistemáticos aos quais os escravos negros foram expostos durante o primeiro capitalismo constituem agora, se não a norma, pelo menos o quinhão de todas as humanidades subalternas (Mbembe, 2014: 15-16).

A cultura musical negra no Brasil sempre foi alvo de racismo e criminalização desde o período da escravidão e continuou a ser após a abolição, ocorrida em 1888, a começar pelas rodas de capoeira, depois o samba e todas as manifestações culturais e religiosas afro-brasileiras. Essas, aos poucos, foram incorporadas ao ideal de brasilidade a partir da imagem luso-tropical do Brasil como uma nação mestiça na qual a herança negro-africana deveria ser parte do repertório civilizacional, aproximando negros, brancos e indígenas do que se convencionou chamar de “democracia racial”,

mesmo que tal ideário fosse contemporâneo de políticas migratórias, laborais, educacionais e linguísticas autoritárias que tentavam implantar um paradigma modernista eurocêntrico e branco ao país. De todo modo, não se impediu que as manifestações artísticas e culturais negras sofressem perseguições e censuras ao longo da história no país.

Esse imaginário luso-tropicalista, efetivamente acobertou a marginalização que foi imposta aos indígenas e aos negro-africanos e seus descendentes após a abolição. Desde então, os negros brasileiros estão na periferia do capitalismo, assim como estão nas periferias das cidades sob uma segregação policiada. Para se chegar a esse estágio é necessário entender que, como causa principal, está o racismo estrutural cultivado no prolongado crime de tráfico e escravidão no Brasil. A escravidão negra foi implantada durante os séculos XVI-XVII e se intensificou particularmente entre os anos de 1700 e 1822, tendo o seu ápice entre 1701 e 1810, quando cerca de 1.891.400 africanos foram desembarcados nos portos coloniais brasileiros. No ano de 1830, o tráfico de africanos para a escravidão tornou-se crime de sequestro, no entanto, quase 800 mil africanos foram sequestrados e escravizados ilegalmente no Brasil após esse período. Ou seja, nem mesmo com a independência política de Portugal, em 1822, e sua adoção das ideias liberais pelas classes dominantes do país, nem com a criminalização do tráfico de africanos, desde 1830, a escravidão foi cessada até a lei da abolição, em 1888.

A Lei Áurea é sumária em relação ao seu alcance sem que qualquer outra providência estivesse em vista para que alguma mínima inclusão dos negros fosse possível: “Art. 1º: É declarada extinta desde a data desta Lei a escravidão no Brasil”; “Art.2º: Revogam-se as disposições em contrário” (Brasil, 1888). Na percepção do *rapper* Eduardo Taddeo,

A abertura dos portões das fazendas não foi suficiente para fazer com que os ex-escravos se sentissem parte integrante da nação erguida sob os ossos de sua gente. Ao tempo em que eram retirados os grilhões dos pés fortificavam-se os grilhões sob a cor da pele. Os descendentes dos africanos desterrados sucumbiram a um processo de des-patriamento que jamais os deixaria se considerar pertencentes à própria pátria. A negação à cidadania os transformaria numa espécie de estrangeiros na terra onde suas mães os trouxeram à vida. Não eram africanos porque não haviam nascido na África e não eram brasileiros porque os membros da elite, muitos deles amamentados por amas negras, preferiam a morte a aceitá-los como compatriotas (Taddeo, 2012: 137-138).

O Estado brasileiro desenvolveu através de vários dispositivos e em governos sucessivos, uma política migratória que favoreceu a presença do colonato europeu no Brasil através da concessão de terras, o que agravou a exclusão dos negro-africanos e dos seus descendentes do mundo do trabalho após a abolição. Esta política migratória, juntamente com a criminalização dos negros e das suas práticas culturais como a capoeira e a religiosidade, estava relacionada ao embranquecimento da população brasileira a longo prazo e eram duas faces da mesma moeda. Somente no ano de 1950, foi aprovada uma lei que condenava como contravenção penal a discriminação de

raça, cor e religião. A contravenção penal, no entanto, apenas sugeriu que condutas racistas eram ilegais, mas não se tratava ainda de considerá-la com a gravidade que de facto tinha. No período da ditadura militar (1964-1985) houve um retrocesso, tendo o governo militar proibido a publicação de notícias do movimento negro e sobre racismo, e também perseguido lideranças do movimento, além de impor censura e repressão sobre os *Bailes Black*⁷³ (Oliveira, 2015).

Atualmente, 55% da população brasileira se autodeclara parda e preta e confirma a expectativa de que o Brasil é um país negro. Mesmo assim, somente em 1989, um século após a abolição, o primeiro presidente civil depois da ditadura militar, José Sarney, promulgou a Lei que tornou crime punível o racismo no Brasil, como também a discriminação por religião ou nacionalidade. Mas, na maioria das vezes, na denúncia de racismo é a vítima que termina considerada como culpada. O antropólogo congolês Kabengele Munanga, radicado no Brasil, disse que

nosso racismo é um crime perfeito, porque a própria vítima é que é responsável pelo seu racismo, quem comentou não tem nenhum problema (Munanga, 2012).

O negro, além disso, constituiu-se no alvo de um *apartheid* social não legalizado, mas incorporado ao urbanismo que passa a criar zonas destinadas aos pobres, distantes dos centros urbanos, e a isolar as favelas, que historicamente ocuparam as zonas mais centrais nas cidades brasileiras, através de “enclaves fortificados” para as classes mais abastadas (Sousa, 2012: 211). A politização da segregação racial em todos os seus níveis e matizes foi tomada como causa pela cultura *hip-hop* que, pioneiramente, surgiu nos guetos de Nova Iorque, nos anos 1970-1980, de onde alcançou as periferias brasileiras e, na década de 1990, encontra tanto o seu apogeu enquanto cultura global como a sua criminalização. Essa mesma década se caracteriza por ter sido o auge das políticas neoliberais que atingiram diretamente as periferias do sistema capitalista com o desemprego, a redução de acesso a direitos civis, a ausência de políticas sociais e o aumento da violência policial, que se somaram ao conjunto das outras violências históricas. Tal realidade, que se estabeleceu de modo globalizado, evidenciou as semelhanças da desigualdade socioeconômica responsável não apenas pelo caos social, mas também pela reação a ele com o surgimento de agentes sociais produtores de uma particular cultura de contestação e resistência nas diversas periferias do capitalismo contemporâneo.

O hip-hop e a radicalização das lutas negras nos anos 1980 e 1990

O *hip-hop* desenvolveu, no contexto da globalização neoliberal dos anos 1980, a solidariedade coletiva e buscou controlar a violência fratricida entre os “irmãos dos guetos”. Essa década é, portanto, emblemática para o RAP por vários motivos, mas

⁷³ Os *Bailes Black* eram festas onde a juventude negra *Black Power* brasileira se reunia em torno de um repertório musical afro-americano e do *break dance*, este um dos elementos do movimento *hip-hop*.

destacarei neste artigo, sobretudo, a repercussão estrondosa do estilo mais combativo e visceral de fazer RAP, no caso do Brasil, com o surgimento dos grupos Racionais MC's e Facção Central. Ambos os grupos surgiram nas periferias da cidade de São Paulo, nos anos de 1980. Racionais MC's fez o seu aparecimento no ano de 1987 e desde então manteve a sua formação inicial com Mano Brown, Edi Rock, Ice Blue e o DJ KL Jay. Em 1988, o grupo participou da coletânea *Consciência Black* e a sua discografia conta com 8 álbuns, nos 30 anos de carreira completados em 2017. O grupo Facção Central foi formado no ano de 1989 e a composição mais duradoura foi a de Eduardo Taddeo, Dum Dum e o DJ Erik 12. Com a participação de Taddeo, até 2013, o grupo lançou 6 álbuns. Em 2014, este lançou seu álbum a solo com dois CDs, *A Fantástica Fábrica de Cadáver*.

O RAP no Brasil, como em qualquer lugar do mundo, tem muitos estilos identificados por vários nomes, mas não é comum que uma determinada vertente brasileira seja chamada de RAP de protesto, comparativamente ao que ocorre em Portugal, sobretudo no contexto dos movimentos anti-austeridade ou anti-troika ocorridos nos últimos anos (Simões & Campos, 2016) ou em países africanos como parte das lutas locais por liberdades democráticas e justiça social. A primeira vez que ouvi essa expressão foi relacionada ao RAP angolano, moçambicano e cabo-verdiano. Um estudo comparativo mais amplo entre os estilos existentes no Brasil e algumas vertentes do RAP africano, permite-nos entender que o conceito de RAP de protesto, extremamente potente para identificar um tipo de ativismo social, abraçado pelo RAP africano, seja também observado na realidade brasileira.

O princípio da adaptação deste conceito nos leva à percepção de outros conceitos similares como o RAP de intervenção, RAP consciente ou RAP de atitude (Souza, 2016) que também explicitam a mesma natureza ativista do RAP de protesto. Todos estabelecem a compreensão de que o RAP produz, de facto, uma intervenção política, tanto porque tematiza e narra a realidade de uma perspectiva própria como porque cria uma base discursiva onde essa realidade pode ser discutida e confrontada. Por sua vez, esses conceitos que transitam no RAP em língua portuguesa ou no crioulo cabo-verdiano se assemelham ao *knowledge* RAP e ao RAP *underground*, vertentes conhecidas do RAP afro-americano nos Estados Unidos por serem ativas nas causas negras e críticas à polícia, ao consumo e aos média, mesmo que isso seja paradoxal naquele contexto, pois também para os *rappers* politicamente engajados daquele país sabe-se que:

O sucesso comercial e suas ostentações podem funcionar essencialmente como sinais de uma independência econômica, a qual possibilita livre expressão política e artística, ao mesmo tempo que é possibilitada por essa mesma expressão. Uma dimensão maior dessa celebrada independência econômica é a sua independência do crime (Schusterman, 1998: 158-159).

O RAP de protesto no Brasil também contém a particularidade desse paradoxo, mesmo porque grande parte dos *rappers* brasileiros se inspiram nos *rappers* afro-

americanos e buscam a independência económica pelos mesmos motivos. Porém, há também opções mais radicais por parte dos *rappers* afro-americanos que defendem “que *somente* a propriedade possibilita a expressão” (Baker, 1984 In Schusterman, 1988: 158), enquanto muitos *rappers* brasileiros optam por manter o compromisso da independência a qualquer custo, mesmo que seja colocando em risco a conquista da propriedade, mas mantendo a causa das lutas negras como prioridade.

É o caso dos grupos de RAP Racionais MC's e Facção Central, que melhor representam essa perspectiva, mas também o seu contrário, muito bem explicitado no paradoxo supracitado por Schusterman (1998). Ambos os grupos no início de suas carreiras firmaram o compromisso de lutar pela causa sem se deixar envolver pela indústria fonográfica e pelos média. Tanto que as suas produtoras musicais foram, e ainda são, independentes e formadas por eles próprios. Mas essa opção foi, de alguma forma, compensadora, tanto financeira quanto politicamente. O sucesso comercial da cena fora do *mainstream* acabou por consagrar a causa política com um impressionante reconhecimento duradouro e crescente, de público e de crítica. Assim, no RAP brasileiro pode-se afirmar que não a propriedade, mas a independência política possibilitou a livre expressão e esta os levou à independência económica, pelo menos no caso dos Racionais MC's e dos Facção Central.

Por isso, no Brasil, nem o sucesso comercial e a consequente conquista da propriedade por um lado, nem a falta de ambição ou protagonismo político, por outro, seriam distinções válidas em si mesmas no sentido de fazer diferir o RAP de protesto do estilo conhecido como RAP ostentação, este, equivalente a uma das variantes do *Gangsta* RAP dos Estados Unidos. A questão é mais complexa do que esse binarismo poderia explicar. Inclusive, a lógica desse binarismo é justamente rompida pela carreira premiada de um dos precursores da cena *Gangsta* RAP, o *rapper* estadunidense Ice-T, que efetivamente introduziu a problematização política da vida nos guetos, a *Thug Life*, e a violência policial nas letras, seguido de seus contemporâneos, incluindo o lendário *rapper* Tupac Shakur, assassinado em 1996, não por acaso uma das principais influências dos Racionais MC's e Facção Central.

Tupac⁷⁴, conhecido como um dos mais importantes *rappers* dos Estados Unidos,

⁷⁴ O *rapper* Tupac Amaru Shakur, nascido em Nova Iorque, em 1971, filho de uma ex-integrante dos Panteras Negras, Afeni Shakur, que foi presa, julgada, inocentada e libertada aos oito meses da gravidez de Tupac e, por isso, pôde criá-lo e transmitir-lhe quotidianamente o conhecimento da luta e os valores acumulados pelos Panteras Negras. Com o fim dos Panteras Negras, Afeni Shakur enfrentou com seus filhos, Tupac, Sekyiwa e Komani Shakur, também *rapper*, a miséria e a violência no Harlem. Ela se envolveu com drogas, se viciou em *crack*, mas continuava lutando para educá-los. Mesmo na situação limite em que viviam, Tupac aprimorava o seu talento como ator e *rapper*. Nas aulas de teatro e poesia da professora Leila Steinberg, em 1989, ele destacou-se e foi ajudado por ela, que o levou para morar com sua família, tornando-se na sua grande referência profissional, ao lado da sua mãe Afeni que, ao final das contas, foi sempre a sua grande mentora intelectual. Entre 1991 e 1996, ano da sua morte, lançou seis álbuns. Em 1995, Tupac tornou-se o primeiro artista a ter um álbum na Billboard 200, enquanto cumpria pena na prisão. Em 1996, ele foi indicado para dois Grammy de melhor álbum de RAP (Me Against the World) e de melhor RAP ("Dear Mama", em homenagem a Afeni Shakur).

estabeleceu, para além do engajamento e militância na luta dos negros pobres dos guetos, uma estética de ostentação do seu poder económico. Essa combinação mostrou-se extremamente influente no RAP surgido da década de 1990. De alguma forma, estilo e atitude são palavras com uma conotação precisa no RAP a partir de Tupac, e caracterizam não apenas o artista, mas um modo de ser *rapper* e fazer RAP, dando *glamour* à *Thug Life*, usando a ostentação como modo de responder à sociedade do consumo e seus fetiches elitizados que reforçam sem cessar a violência da exclusão: “preto e dinheiro são palavras rivais”, diz Mano Brown em *Vida Loka II*.

A ostentação financeira do *rapper* pretende devolver na mesma moeda a violência simbólica que é a ostentação da elite (Guerra, 2017). Esse novo poder simbólico do dinheiro e da fama é abraçado com vigor pela cena *Gangsta*, influenciando uma geração inteira pelo mundo, como ocorreu com os grupos brasileiros Racionais MC's e Facção Central, entre outros. Com o importante destaque a ser feito de que, no caso dos grupos citados, a ostentação não se efetiva da mesma forma que em Tupac, mas é problematizada exatamente por aquilo que é: um fetiche negado ao negro para quem historicamente foi proibida a ascensão social, e quando ela acontece recai sobre ele o peso do racismo como uma maldição. E, pela primeira vez, a subjetivação da oposição entre “preto e dinheiro” passa a ser tratada como trauma e desejo de superação. O RAP *Negro Drama* é o exemplo mais bem elaborado dessa subjetivação:

Negro drama
Entre o sucesso e a lama
Dinheiro, problemas
Inveja, luxo, fama
Negro drama
Cabelo crespo
E a pele escura
A ferida, a chaga
À procura da cura
Desde o início
Por ouro e prata
Olha quem morre
Então veja você quem mata
Recebe o mérito, a farda
Que pratica o mal
Me ver
Pobre, preso ou morto
Já é cultural (Racionais MC's, *Negro Drama*, 2002).

Contudo, a ligação entre Tupac e os grupos brasileiros Racionais MC's e Facção Central verifica-se menos pela ostentação do estilo *Gangsta* e mais pelas formas discursivas, subliminares e explícitas que se pode ouvir em alguns versos de Mano Brown, dos Racionais MC's, e de Eduardo Taddeo, ex-Facção Central, em que Tupac ou situações de sua vida são mencionados direta ou indiretamente. Tais versos expressam também semelhanças na intenção da narrativa dos *rappers*, que é falar diretamente aos guetos ou aos gangues, por meio de uma linguagem e uma língua própria, característica do *Gangsta* RAP (variante local do *Black English*, no caso de

Tupac), estabelecendo uma relação de ética dentro da coletividade dos ‘niggaz’ e dos ‘manos’.

A característica fundamental desse endereçamento ético é certamente o uso da linguagem e a variante local da língua com predominância de gírias ou uma espécie de dialeto, conforme explica Mano Brown em *Negro Drama*, onde a figura de Tupac é citada como referência para o *rapper* negro e parte da interpelação ao seu interlocutor, branco e rico:

Cola o pôster do Tupac aí
Que tal?
Que cê diz?
Sente o negro drama
Vai, tenta ser feliz (Mano Brown, *Negro Drama*, 2002).

Outra citação direta de Tupac ocorre, por exemplo, em *Vida Loka I*, onde Mano Brown aponta a suposta traição sofrida por Tupac pelo seu parceiro Jack, o que possivelmente o teria levado à cadeia e depois a ser baleado com os tiros que o matariam aos 25 anos:

Até Jack! Tem quem passe um pano
Impostor, pé de breque, passa por malandro
A inveja existe e a cada 10, 5 é na maldade
A mãe do pecado capital é a vaidade (Mano Brown, *Vida Loka I*, 2002).

Em *Jesus Chorou*, Tupac é mencionado no grupo das influências políticas de Mano Brown:

Gente que acredito, gosto e admiro
Brigava por justiça e paz, levou tiro
Malcolm X, Ghandi, Lennon, Marvin Gaye
Sabotage, Tupac, Bob Marley
E o evangélico Martin Luther King (Mano Brown, *Jesus Chorou*, 2002).

E aqui, vale o registo de que o personagem Jesus tematizado nesse RAP é o mesmo Jesus negro de Tupac do seu clássico *Black Jesus* (1996). Facção Central tem apenas uma referência direta a Tupac no RAP *A Bactéria*:

Não quero o rol da fama
Quero o grupo dos eternos
Ser lembrado igual Tupac
Isso que é sucesso
O cão pode morder que a caravana não para
Sou a gota d'água estremecendo o deserto do Saara (Facção Central, *A Bactéria*, 2006).

Em continuidade, no seu livro intitulado *A guerra não declarada na visão de um favelado*, Eduardo Taddeo revela ter sido influenciado pelo *Gangsta RAP*:

Por intermédio do Rap rotulado como Gangsta, do qual eu tenho muito orgulho de fazer parte há mais de vinte anos, o locutor do inferno aqui tenta demonstrar que não há a menor possibilidade da retirada dos dedos dos gatilhos em panorama repartido à espada, à faca, à caneta e a BROWNING entre oprimidos e opressor. Nesse cenário de alta dramaticidade, injustiça e ausência de piedade a riqueza sempre será fruto direto da pobreza e a felicidade repugnante dos poucos, todavia, será consequência da tristeza cotidiana de muitos (Taddeo, 2012: 40).

Fora as referências nominais diretas a Tupac Shakur e ao *Gangsta* RAP que caracteriza a releitura brasileira do RAP violento, crítico e politizado de Ice-T e Tupac, e que entendo aqui como integrante da linha do *RAP* de protesto, há que se destacar a presença da questão ideológica e temática. Ao se tornar um *rapper* de talento reconhecido, dizendo o que ninguém dizia e a quem ninguém se dirigia – por um lado, aos excluídos do gueto e, por outro, aos inimigos e poderosos – Tupac Shakur acumulou fama e rivalidades. Envolvido com gangues, protagonizou cenas de violência contra opositores, atirou em policiais e chegou, inclusive, a ser julgado e condenado à prisão, mas se pronunciou inocente até sua morte. A violência fez parte da vida do *rapper*, compondo o seu universo de símbolos, mas também ressignificando os valores da *Thug Life* que, ao contrário do que sugerem algumas imagens e declarações sensacionalistas do *rapper*, era muito mais do que a ostentação do estilo de vida de bandido, pois a *Thug life* de Tupac tem inspiração no *Gangsta* RAP e também no programa de autodefesa dos *Black Panthers*. Trata-se, simultaneamente, de criar uma atitude reativa dos que vivem nos guetos e uma formulação de um código de conduta no qual eles devem se basear para enfrentar coletivamente as dificuldades que são comuns a todos ao invés de se enfrentarem entre si, roubarem os próprios vizinhos e se matarem por rivalidades diversas. Logo, o verdadeiro inimigo estaria fora do gueto e seria aquele mesmo que o produz enquanto território de exclusão.

Nesse sentido, a violência defendida por ele no manifesto *Thug Life* é parte de um código de conduta mais amplo – com cerca de 21 itens – em que a resposta violenta do desfavorecido é legítima e deve ser dirigida contra o opressor que mata e oprime nas periferias, e não aos irmãos e irmãs do gueto⁷⁵. Observa-se particularmente que dois RAPs de Mano Brown têm a *Thug Life* como inspiração: *Vida Loka I* e *Vida Loka II*, gravados simultaneamente pelos Racionais MC's no álbum duplo *Nada Como Um Dia Após O Outro Dia* (2002). Nessas composições poéticas são pautadas a conduta ética entre os irmãos do gueto, a lealdade e a coragem, bem como a necessidade de defender a honra e a causa da coletividade das traições motivadas pela inveja e ganância em meio à precariedade da vida e aos desejos de consumo:

Vida Loka, eu não tenho dom para a vítima

⁷⁵ 1) All new Jacks to the game must know: a) He is going to get rich. b) He's going to jail. c) He's going to die. 2) Crew Leaders: You are responsible for legal/financial payment commitments to crew members; your word must be your bond. 3) One crew's rat is every crew's rat. Rats are now like a disease; sooner or later we all get it; and they should too. 4) Crew leader and posse should select a diplomat and should work ways to settle disputes. In unity, there is strength! 5) Carjacking in our Hood is against the Code. 6) Slinging to children is against the Code. 7) Having children slinging is against the Code. 8) No slinging in schools. 9) Since the rat Nicky Barnes opened his mouth; ratting has become accepted by some. We're not having it. 10) Snitches is outta here. 11) The Boys in Blue don't run nothing; we do. Control the Hood and make it safe for squares. 12) No slinging to pregnant Sisters. That's baby killing; that's genocide! 13) Know your target, who's the real enemy. 14) Civilians are not a target and should be spared. 15) Harm to children will not be forgiven. 16) Attacking someone's home where their family is known to reside, must be altered or checked. 17) Senseless brutality and rape must stop. 18) Our old folks must not be abused. 19) Respect our Sisters. Respect our Brothers. 20) Sisters in the Life must be respected if they respect themselves. 21) Military disputes concern...

*Justiça e Liberdade
A causa é legítima
Meu rap faz o cântico dos Loucos e dos românticos
Vou pôr um sorriso de criança aonde for
Pros parceiros tenho a oferecer minha presença
Talvez até confusa mas leal e intensa
Meu melhor Marvin Gaye
Sabadão na Marginal
O que será, será
É nós
Vamo até o final (Racionais MC's, *Vida Loka I*, 2002).*

O “Vida Loka” é antes um “guerreiro no RAP”, um “guerreiro de fé” que se distingue do “injusto” e “não amarela”, ou seja, não trai os seus irmãos e não os abandona (Racionais, 2006). A imagética escolhida para representar a profundidade ética deste mandamento em *Vida Loka II* é a crucificação de Jesus Cristo e de Dimas, este último o bandido que, segundo a passagem bíblica, foi crucificado ao lado de Jesus e perdoado antes de morrer. Ambos sofreram o intenso flagelo da guarda pretoriana de Pilatos, sendo Dimas o único sentenciado por ter cometido, de facto, um crime enquanto Jesus sangrou pelo crime de outro, que o traiu. O homem traído que sangra e o homem criminoso que obtém o perdão e a salvação são duas imagens poderosas que se cruzam na letra como se traduzissem a vida de toda uma coletividade que se equilibra entre os valores morais da lealdade e da traição nela exposta. Mano Brown dedica simbolicamente o RAP *Vida Loka II* a Dimas como o primeiro “Vida Loka” ou *Thug Life* da história.

*Aos 45 do segundo arrependido,
Salvo e perdoado,
É Dimas o bandido.
É loco o bagulho,
Arrepia na hora
Oh, Dimas, primeiro vida loka da história.
A vida é loka, nego,
E nela eu tô de passagem.
A Dimas o primeiro.
Saúde guerreiro!
Dimas... Dimas... Dimas... (Racionais MC's, *Vida Loka II*, 2002).*

Aos bandidos, cujas histórias são contadas em inúmeros RAPs, a única justiça, perdão e redenção possível não é dada pelo Estado nem pela sociedade. A imagem do bandido mais célebre que se conhece e que obtém um julgamento que o salva em seu último momento é a evocação de que a justiça humana não existe para os excluídos. No entanto, Mano Brown não trata apenas da crucificação de Dimas, mas aprofunda essa ideia de que a justiça humana não é confiável através do próprio exemplo de Jesus, que foi tratado como um bandido comum pela sociedade sem sê-lo e foi, assim, tornado vítima da injustiça e da violência do Estado. Mano Brown coloca a polícia de Pilatos no centro da cena da crucificação de Jesus de modo inegável:

*O promotor é só um homem
Deus é o juiz.
Enquanto Zé Povinho,
Apedrejava a cruz,*

E o canalha, fardado,
Cuspiu em Jesus (Racionais MC's, *Vida Loka II*, 2002).

A comparação da polícia que mata nas periferias à guarda pretoriana de Pilatos e a violência que ela aplica ao próprio Jesus Cristo, enquanto a Dimas se reserva a justiça do perdão divino, justiça inatingível por outros meios, cria um quadro de confronto moral entre Estado e justiça. Enfim, as metáforas de justiça formal como falta e como crime, e as narrativas diversas de uma visão outra de justiça como reparação na visão dos “vida loka”, ocorrem nos RAPs muitas vezes por meio da evocação de imagens e narrativas mítico-religiosas ocidentais e africanas. Várias expressões culturais e filosóficas são incorporadas ao RAP de protesto estendendo o seu alcance discursivo com uma forte carga de subjetividade que se entrelaça ao engajamento político. Portanto, é importante dizer que o caráter de protesto aqui compreendido extrapola o posicionamento crítico e alcança o fortalecimento subjetivo sem o qual a conduta ética não acontece. A intenção é demonstrar resistência moral sobre uma trincheira material que oprime e segrega, criando outra trincheira de ideias e valores a qual se coloca como arma contra um inimigo que, em geral, não negocia no campo ideológico.

Protestos contra as guerras, contra as armas, contra o G20, contra o desemprego, contra os bancos, contra a fome, contra o racismo, contra a violação de direitos humanos e contra a violência policial, são exemplos de como o que efetivamente conta no protesto não é o êxito, mas a denúncia e o confronto ideológico e político diante de um poder maior. Muitas vezes, é o protesto, violento ou pacífico, coletivo ou mesmo solitário, como uma greve de fome, que coloca em xeque esse poder. O valor do protesto é a coragem. Segundo o filósofo Slavoj Žižek:

A verdadeira coragem não é imaginar uma alternativa, mas, sim, aceitar as consequências do facto de que não há uma alternativa claramente discernível: o sonho de uma alternativa é um sinal da covardia teórica, suas funções são como um fetiche que evita que pensemos até o final de nossa elaboração. Em outras palavras, a verdadeira coragem é admitir que a luz ao final do túnel é a luz de outro trem que se aproxima de nós na direção oposta (Žižek, 2015).

Alinhada a essa característica subjetiva da coragem, que pode se reconhecer seja num protestante solitário ou num grupo de ativistas, está a legitimidade da causa que se toma frente a um inimigo que é mais forte, mais poderoso e muitas vezes tem ao seu arbítrio a possibilidade de uma reação letal. O ponto máximo de um protesto é contra o Estado ou, mais especificamente, contra o seu braço armado: a polícia. Dessa perspectiva é que se configura a abordagem do caráter de protesto no RAP brasileiro, e para tanto é importante salientar também as palavras de Mano Brown:

Eu acho que a polícia persegue os Racionais. Persegue sim, mas é uma maneira de inibir o povo, oh meu. Os Racionais é um representante do povo. Do povo que tem reclamações a fazer sobre a polícia. Uma maneira deles perseguirem a gente, ameaçar, é uma maneira de inibir o povo. Tipo dizendo assim, aí, vocês não têm direito de reclamar de porra nenhuma, cada um entra nos seus barracos come o que tiver e cala a boca, sem falar nada, o resto é a gente que faz. Os Racionais só fala isso, fala a história do outro lado. A história de quem está sendo perseguido. A história de quem está preso, a história de quem já foi preso. A gente não é ... Os Racionais não é advogado, os Racionais é como se fosse um cronista (morou meu?). A gente fala o que a gente vê e poucas vezes a gente dá uma opinião própria. A gente tenta usar a música para provocar as pessoas a discutirem o assunto e elas darem a opinião delas (Mano Brown, 1998, In Silva, 2012: 8).

No mesmo ano de 1998, em que Mano Brown denunciava a perseguição da polícia ao seu grupo por ser, também, “representante do povo”, o sociólogo Fernando Henrique Cardoso, então presidente da República e candidato à reeleição, fez o seguinte comentário em referência à participação dos Racionais MC's nos programas de televisão do candidato do PT, Lula da Silva, às eleições presidenciais:

Achei que o Lula fosse aproveitar a queda das bolsas de valores para atacar a política económica liberal. Em vez disso, ele apareceu ao lado de um bando de jovens com ares de marginal (FHC, 1998, In Sousa, 2012: 165).

Esse comentário do então presidente é emblemático daquele contexto por vários motivos, especialmente porque legitima a perseguição policial aos *rappers* ao mesmo tempo em que evidencia problemas cruciais e estruturais da história do país, conforme destaca Sousa:

Algumas questões sabidamente caras para o universo da periferia estão implicitamente colocadas nas entrelinhas dessa fala: *cor*, preconceito, juventude e marginalidade rondam como um espectro as conturbadas relações sociais da periferia. A associação – intencional ou não – que se faz dessas questões com a violência compõem as bases de um discurso criminalizante em torno do qual o pobre tem sido preferencialmente responsabilizado pelas mazelas sociais da nação (Sousa, 2012: 165).

O sujeito da periferia, pobre e, na maioria das vezes, negro, sofre dupla criminalização: a social e a racial, além de ser responsabilizado pelos problemas decorrentes de sua própria exclusão. Destaca-se pela fala emblemática do presidente que, no final dos anos 1990, essa dupla criminalização alcançaria também o *rapper* que, além de negro e pobre, “com ar de marginal” passa a ser também criminalizado e desautorizado justamente por denunciar de quem é, de facto, a responsabilidade pela exclusão.

Naquele mesmo ano em que Mano Brown e FHC deram declarações opostas, porém convergentes para o entendimento da cena do RAP naquela altura, é também o ano que consagra um dos melhores álbuns de RAP brasileiro e, sem dúvida, o mais icónico: *Sobrevivendo no Inferno*, lançado em 1997. Este é o quarto álbum dos Racionais MC's. Na terceira faixa, *Capítulo 4, Versículo 3*, na voz de Mano Brown, está a apresentação da intenção do grupo:

Eu tenho uma missão e não vou parar
Meu estilo é pesado e faz tremer o chão
Minha palavra vale um tiro... eu tenho muita munição
Na queda ou na ascensão, minha atitude vai além
E tem disposição pro mal e pro bem (Racionais MC's, *Capítulo 4, Versículo 3*, 1997).

Esses primeiros versos mostram o limite a que o jovem negro e pobre no Brasil é levado a viver: entre a necessidade de sobreviver no inferno diário e a esquiva da polícia e do crime, e para quem não existem soluções fáceis. Os versos seguintes enunciam a luta entre mal e bem a partir dos paradoxos morais que assombram a identidade do jovem negro transformado em sujeito lírico na voz de Mano Brown:

Talvez eu seja um sádico, um anjo, um mágico
Juiz ou réu, um bandido do céu
Malandro ou otário, quase sanguinário
Franco atirador se for necessário
Revolucionário, insano ou marginal
Antigo e moderno, imortal
Fronteira do céu com o inferno
Astral imprevisível, como um ataque cardíaco no verso
Violentamente pacífico, verídico
Vim pra sabotar seu raciocínio
Vim pra abalar seu sistema nervoso e sanguíneo (Racionais MC's, *Capítulo 4, Versículo 3*, 1997).

A incerteza e o dilema moral são tratados como constitutivos da subjetividade dos jovens negros que, sem perspectivas de mudarem a condição em que vivem, se imaginam na vida do crime, cujo destino inevitável é a cadeia ou a morte. A violência e o racismo impõem uma dinâmica da qual o jovem negro da periferia não consegue sair. Assim, na letra do RAP não se encontra apenas a denúncia da violência, do crime e do genocídio da juventude negra, que geralmente são apresentadas apenas como estatísticas e como uma consequência advinda da alegada repressão ao tráfico e ao crime, mas nela está o depoimento de quem sobrevive diariamente a uma prática quotidiana de extermínio. Quem sobrevive é aquele que pode falar. Dessa forma, o grande alcance do RAP não é explicar ou contestar as estatísticas, mas mostrar o que é sobreviver no inferno, e este é também um aspecto subjetivo e intimista da violência que confere aos Racionais MC's a sua principal característica. A sobrevivência e a possibilidade de sua narração ganham destaque na abertura desse RAP que, embora tenha sido lançado há mais de vinte anos, ainda representa a atualidade:

60% dos jovens de periferia sem antecedentes criminais já sofreram violência policial. A cada 4 pessoas mortas pela polícia 3 são negras. Nas universidades brasileiras apenas 2% dos alunos são negros. A cada 4 horas um jovem negro morre violentamente em São Paulo. Aqui quem fala é Primo Preto, mais um sobrevivente... (Racionais MC's, 1997).

Nesta que é uma das letras mais simbólicas e representativas do grupo, Mano Brown declara-se também um sobrevivente, há “27 anos contrariando as estatísticas” e toma o RAP como uma arma poderosa frente à luta aberta que precisa enfrentar: “o RAP venenoso é uma rajada de PT”, diz. E afirma que não está sozinho: “Sou apenas um rapaz latino-americano apoiado por mais de cinquenta mil manos” (Racionais MC's, 1997). No mesmo álbum, a letra de “Diário de um Detento” escrita por Mano Brown a partir do diário do ex-detento do Presídio do Carandiru, Jocenir, aborda a rebelião de presos que ocorreu nesse local e o massacre que o sucedeu, no dia 2 de outubro de 1992. Naquele dia, 111 presidiários (segundo fontes oficiais) foram mortos pela polícia do Estado de São Paulo no conhecido Massacre do Carandiru.

As denúncias da violência quotidiana, que antecedem a entrada na vida do crime, são expostas no RAP *Capítulo 4, Versículo 3*, e a descrição do dia do Massacre, que estão em *Diário de Um Detento*, estabelecem uma espécie de continuidade da violência: entre aquela da fome, do desemprego e da exclusão que levam ao dilema

moral, e a outra, praticada pela polícia nos presídios, transformando a todos em vítimas fatais de uma mesma lógica. No RAP *Diário de Um Detento* essa dimensão de encadeamento é assim abordada:

Cada detento uma mãe, uma crença
Cada crime uma sentença
Cada sentença um motivo, uma história de lágrima
Sangue, vidas e glórias
Abandono, miséria, ódio
Sofrimento, desprezo, desilusão, ação do tempo
Misture bem essa química
Pronto: eis um novo detento (Racionais MC's, *Diário de Um Detento*, 1997).

Sobrevivendo no Inferno deu o sucesso definitivo aos Racionais MC's sem depender da indústria fonográfica ou redes de televisão. Esse êxito musical extrapola as linhas deste texto, mas impõe que se perceba que a politização da periferia sob a perspectiva dos negros, a partir daquele momento, se tornou um facto consumado e irreversível, produzindo também a contundência das reações contrárias. A seguir, foi a vez do grupo Facção Central, em 1999, experimentar um estrondoso sucesso com o álbum *Versos Sangrentos*. Nesse álbum, também icónico para o RAP brasileiro, estão as composições que levaram Eduardo Taddeo a ser nacionalmente conhecido como um dos mais representativos *rappers* da cena do RAP de protesto. A música que se destaca é *Isso Aqui É Uma Guerra*, que dá título a este artigo e cuja história sintetiza o processo da tríplice criminalização que foi abordada anteriormente. O grupo de RAP Facção Central foi processado por apologia ao crime após o videoclipe da referida música ter sido exibido pela MTV⁷⁶, seis meses após o lançamento do álbum, que tem quinze músicas, e foi retirado do mercado, bem como foi proibida a sua execução pública.

O videoclipe do RAP *Isso Aqui É Uma Guerra* foi considerado como apologia ao crime por mostrar um assalto à mão armada encenado pelos dois *rappers* do grupo Facção Central, Eduardo Taddeo e Dum-Dum. A letra justifica a ação criminosa dos assaltantes porque a pobreza é, na visão de Taddeo, uma guerra não declarada aos pobres, a qual impõe uma segunda violência: a de não permitir que os pobres tenham outra alternativa além da criminalidade, para a qual a resposta do Estado não era o combate à pobreza e à exclusão, mas a prisão ou a morte. A situação de guerra imposta pelos ricos contra os pobres cobra uma reação que, para os jovens com poucas chances, se resume a ter uma arma. Já para o *rapper*, a única alternativa é expor essa realidade a partir da trincheira das palavras:

É uma guerra onde só sobrevive quem atira
Quem enquadra a mansão quem trafica
Infelizmente o livro não resolve
O Brasil só me respeita com um revólver
Essa é a lei daqui, a lei do demônio
Isso aqui é uma guerra (Facção Central, *Isso Aqui É Uma Guerra*, 1999).

⁷⁶ O videoclipe foi lançado em 2000, dirigido pelo premiado diretor Dino Dragone e produzido pela Firma Filmes.

A violência histórica da escravidão e do racismo estrutural, que culmina com a violência policial de índices genocidas no final do século XX e início do século XXI, é também repercutida no RAP como violência do oprimido contra o opressor. Essa violência de reação das periferias toca no aspeto mais explosivo com o qual se confrontam os governos neoliberais: a segurança pública como um problema das elites. Como política de Estado, a segurança pública é uma espécie de tentativa de dar cabo ao monstro criado das suas próprias entranhas, combatendo-o com o que o alimenta, ou seja, mais exclusão e mais violência:

A violência é uma das bases do discurso do rap. Ela é comumente utilizada para justificar as ações do criminoso contra o “sistema opressor” que, em alguns casos, pode ser representado pela polícia e, em outros, está simbolizado no preconceito da elite contra os favelados (Sousa, 2012: 213).

Eduardo Taddeo rima a violência do oprimido com o universo de significantes que o criminalizam: as classes sociais, a pobreza, a riqueza, o racismo, o dinheiro, o desemprego, as prisões, as armas, a polícia e o extermínio. Deste modo, o criminoso surge como vítima do sistema e essa vítima reage devolvendo a opressão. A lógica perversa da segurança pública é invertida para mostrar que as mortes que ela espetaculariza e os muros que ergue ao redor de condomínios não têm nenhum poder de mudar a realidade enquanto a causa da criminalidade for sistémica: “Quem viu a mãe pedindo esmola tem sangue no raciocínio”, diz Taddeo no RAP *Minha Voz Tá No Ar* (Facção Central, 1999).

Nesse mesmo RAP, ele se apresenta como “outro brasileiro transformado em monstro, semianalfabeto, armado e perigoso” que não tem ao seu alcance uma escolha justa entre bem e mal, entre certo e errado, mas a violência, que se coloca imperativa como consequência da desigualdade social, e as vítimas que ela faz estão tanto nas classes mais abastadas quanto nas classes mais pobres e marginalizadas. Para isso, ele se apresenta como aquele que ouve e depois se torna o próprio locutor das vozes dos oprimidos:

O meu assunto é favela, farinha, detenção
Sou locutor do inferno
Até a morte Facção
É uma gota de sangue em cada depoimento
Infelizmente é rap violento (Facção Central, *Minha Voz Tá No Ar*, 2009).

O lamento que o RAP contém por ser “infelizmente” violento, ao mesmo tempo que chama a atenção sobre o facto de que é a exclusão social que produz o faminto, é o mesmo que se volta contra o sistema que exclui e gera a violência em cadeia como resposta:

É isso que eu tento evitar
Com meu verso, que defende quem não pode se defender
Que tá do lado de quem assalta pro filho comer
Não ascendo bandeira, não colo adesivo
Não tenho partido, odeio político
A única campanha que eu faço é pelo ensino

E pro meu povo se manter vivo (Facção Central, *Minha Voz Tá No Ar*, 2009).

A fome física é também a fome de justiça que o RAP assimila e da qual se nutre simbolicamente. Por isso, o RAP adverte que a violência da letra, na verdade, não supera a violência da fome:

Meu ódio, meu verso
Combinação perfeita
A revolta do meu povo é o veneno da letra
Menos violenta que um prato com migalha (Facção Central, *Minha Voz Tá No Ar*, 2009). (Facção Central, *Minha Voz Tá No Ar*, 2009).

Portanto, a maior violência e o maior crime não são do RAP que protesta contra eles, e sim da brutal exclusão social no Brasil, que sucedeu à escravidão no século XIX e foi acrescida de políticas neoliberais no final do século XX, as quais geraram o desemprego e o aumento da criminalidade, associada ao tráfico de drogas. A solução encontrada pelo neoliberalismo foi o encarceramento em massa e a militarização das favelas, juntamente com o aumento da letalidade da atuação policial, ao ponto de chegarmos a índices genocidas de negros mortos no Brasil. No último *Atlas da Violência* (2018), os negros correspondem a 71,5% dos 62.500 homicídios violentos cometidos no Brasil entre 2006 e 2016.

O RAP de protesto como afirmação da identidade negra

O RAP de protesto é a expressão da luta contra o genocídio negro que ocorre desde o fim da ditadura militar no Brasil e, longe de ser um efeito da redemocratização do país é, ao contrário disso, a denúncia de que essa democracia liberal nunca existiu para os negros, e que a escravidão se perpetua cada vez que a viatura da polícia se transforma em “navio negreiro”. A herança histórica da escravidão aparece no genocídio negro contemporâneo que, para ser a realidade que é, precisou de todas as formas jurídicas e políticas de exclusão criminosa ligadas aos interesses que o capitalismo liberal pós-abolição criou, e que o capitalismo neoliberal pós-industrialização utiliza agora para se beneficiar desse crime.

Entretanto, pode-se destacar, sem dúvidas, que o RAP de protesto produziu as condições de afirmação da identidade negra brasileira para além da sua função de ativismo e denúncia do racismo estrutural e da violência policial, pois em toda a sua produção narrativa o RAP investiga a própria história da escravidão como elemento definidor do lugar subalterno dos negros na história do Brasil. Assim, as bases de uma democracia que assenta em princípios de meritocracia e privilégios das elites brancas, não podem ser referendadas como valores universais sem que sirvam à manutenção da exclusão e do racismo. A identidade negra brasileira coloca-se contemporaneamente na luta por direitos através de sua própria narrativa histórica, intensamente transmitida pelo RAP, como um ponto de inflexão do discurso que define o Brasil como uma democracia racial. O campo de investigação aberto pelo RAP

de protesto no Brasil aponta para essa encruzilhada política e epistemológica onde o protagonismo negro tende a rediscutir o próprio conceito de democracia.

Referências Bibliográficas

Facção Central (1999). *Versos sangrentos* [CD]. São Paulo: Discoll Box.

Guerra, P. (2017). A canção ainda é uma arma: ensaio sobre as identidades na sociedade portuguesa em tempos de crise (pp. 149-172). In F. A. S. Nascimento; J. C. Silva; R. Ferreira da Silva (orgs.). *História e arte: Teatro, cinema, literatura*. Teresina: EDUFPI.

Lei nº 3.353, de 13 de maio de 1888, *Lei Áurea - Declara extinta a escravidão no Brasil*.
Acedido em: 25 abr. 2018. Disponível em:
http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lim/LIM3353.htm.

Mbembe, A. (2014). *Crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona.

Munanga, K. (2012). O nosso racismo é um crime perfeito. *Revista Fórum*, 77. Acedido em: 10 mai. 2018. Disponível em: <https://www.revistaforum.com.br/nosso-racismo-e-um-crime-perfeito/>

Oliveira, F. (2015). *Ditadura perseguiu até bailes black no Rio de Janeiro*. Acedido em: 18 mai. 2018. Disponível em:
<https://mamapress.wordpress.com/2015/07/12/ditadura-perseguiu-ate-bailes-black-no-rio-de-janeiro/>

Racionais MC's (2002). *Nada como um dia após o outro dia* [CD 2]. São Paulo: Cosa Nostra.

Racionais MC's. (1997). *Sobrevivendo no Inferno* [CD 1]. São Paulo: Cosa Nostra.

Silva, J. C. (2012). Rap, a trilha sonora do gueto: um discurso musical no combate ao racismo, violências e violações aos direitos humanos na periferia. In *Colóquio Culturas Jovens Afro-Brasil Américas: Encontros e Desencontros*, São Paulo, Faculdade de Educação da USP, 10-13 abr. 2012. Disponível em: <http://www.proceedings.scielo.br/pdf/cjaba/n1/20.pdf>

Schusterman, R. (1998). *Vivendo a arte*. São Paulo: Editora 34.

Simões, J.A. & Campos, R. (2016). Juventude, movimentos sociais e redes digitais de protesto em época de crise. *Revista Comunicação, mídia e consumo*, 13(38), pp. 130-150.

Sousa, R. L. (2012). *O movimento hip hop. A anticordialidade da "república dos manos" e a estética da violência*. São Paulo: Annablume.

Souza, A. (2016). *A caminhada é longa e o chão tá liso. O movimento hip-hop em Florianópolis e Lisboa*. São Leopoldo: Trajetos Editorial.

Taddeo, E. (2012). *A guerra não declarada na visão de um favelado*. São Paulo: edição do autor.

Žižek, S. (2015). A coragem da desesperança. *Carta maior*. Disponível em:
<https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Internacional/A-coragem-da-desesperanca/6/34142>