



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE LETRAS

O RAP E O PÓS-COLONIALISMO: AS REMINISCÊNCIAS E RESÍDUOS DE UM
SISTEMA EM RACIONAIS MC'S

BEATRIZ ASSIS E SILVA

Rio de Janeiro

2022

BEATRIZ ASSIS E SILVA

O RAP E O PÓS-COLONIALISMO: AS REMINISCÊNCIAS E RESÍDUOS DE UM
SISTEMA EM RACIONAIS MC'S

Monografia submetida à Faculdade de
Letras da Universidade Federal do Rio de
Janeiro, como requisito parcial para
obtenção do título de Licenciado em Letras
na Habilitação Português/Literaturas

Orientador: Prof. Dr. Paulo Roberto Tonani do Patrocínio

RIO DE JANEIRO

2022

Silva, Beatriz Assis e.

O Rap e o pós-colonialismo: as reminiscências e resíduos de um sistema em Racionais MC's / Beatriz Assis e Silva – Rio de Janeiro, 2022.

32f.

Orientador: Paulo Roberto Tonani do Patrocínio

Monografia (graduação em Letras habilitação Português – Literaturas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f 32

1. Hip Hop. 2. Rap. 3. Pós-colonial. 4. Racionais MC's. I. Silva, Beatriz Assis e. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, 2022. III. Título

AGRADECIMENTOS

Estar na linha de chegada não foi simples, sequer fácil para uma moradora de Magé. A persistência, no entanto, faz parte da pessoa que me tornei, graças à graduação, pude conhecer mais sobre mim mesma e sobre os caminhos que busco trilhar. Não seria quem hoje sou se não fosse a Faculdade de Letras, um espaço libertador. Desde o início, o principal suporte para o meu ingresso e permanência na universidade veio da minha família.

Por isso, quero agradecer à minha mãe Christiane, por ser a mulher mais amorosa, por ter estado do meu lado, por passar horas e horas, na época da escola, estudando comigo, fazendo com que valorizasse a educação e aprendesse que o conhecimento é o bem mais precioso que temos. Agradeço ao meu pai do coração, Marcelo, por ter sempre muita confiança no meu potencial, do qual até eu mesma, às vezes, duvido. E, por conta dessa confiança, passou anos sendo acordado por mim às 5h00 da manhã, para me levar ao ponto de ônibus. Sem esses pais, eu jamais chegaria aonde cheguei.

Isabela, minha irmãzinha, que também aturou muitos momentos em que fui chata e ranzinza ao longo desses anos, mas que sempre soube me alegrar, tirar boas risadas minhas em momentos de estresse. Muito obrigada por estar comigo, você é o melhor presente que eu já ganhei. Além dela, outra alegria da casa é a Nina, minha cachorra, nos meus momentos de estudo, lá estava ela, deitada ao meu lado, fazendo-se a maior companheira de todas.

Nada disso seria possível também sem a minha avó paterna Celícia, a primeira a me incentivar a adentrar os caminhos da licenciatura, fundamental para a minha permanência na universidade, sempre presente para me apoiar nos momentos mais difíceis, nunca me deixou desistir, passando para mim toda a sua garra e determinação de uma vida de muitos sacrifícios. Tenho certeza de que meu pai, Luis Cláudio, está muito feliz, lá do céu, por tudo o que a vovó está fazendo por mim.

Aos meus avós maternos, Paulo e Maria Eunice, por terem ajudado a minha mãe a me criar e por serem verdadeiros pais para mim. O amor que me deram durante toda a minha vida me faz ter forças para seguir em frente e a batalhar por meus sonhos. Serei sempre a “querida” de vocês e vocês, os amores da minha vida.

Não posso deixar de mencionar o professor Paulo Tonani, meu orientador, que há muito tempo está comigo nessa, sempre atento, gentil e presente. Graças a ele pude tornar concreto o meu sonho de viver devidamente as oportunidades que a universidade pública poderia me proporcionar. Obrigada por me incentivar a participar de todas os eventos

científicos, por ter me mostrado que posso ser uma pesquisadora e por ter sido um orientador presente até mesmo nos momentos mais sombrios da pandemia.

Quero agradecer ao meu amor Lorrán, que, desde o início da nossa relação, soube me dizer as palavras certas, as quais me fortaleciam nos momentos bons e ruins. Saber que tenho a admiração dele é uma das coisas mais importantes para mim, meu maior porto seguro.

Deixo meu profundo agradecimento às minhas amigas que ganhei de presente na faculdade, em especial, Yngrid, Maria Julia, Maria Rita, Laura, Amanda e Larissa, vocês passaram por todas as matérias comigo e juntas construímos uma amizade que eu quero levar para a vida toda. Larissa, você é minha irmã e minha maior inspiração pessoal e profissional, sua serenidade, força e doçura são um exemplo para mim, obrigada por ter me dado a honra de ser sua amiga, saiba que, sem você, tudo não seria a mesma coisa. Sou muito grata também à minha outra irmã da vida, Geovana, por nunca duvidar das minhas capacidades, por mostrar em cada palavra, cheias de amor, que acredita em mim e no meu valor. Meninas, vocês são incríveis!

Sou feliz por todos em minha vida, nada disso seria possível sem eles! Obrigada por tanto!

RESUMO

De forma recorrente, a crítica cultural que se debruça sobre as produções discursivas do rap utiliza o conceito de crônica urbana enquanto forma de ancoragem a esta manifestação cultural. O uso deste conceito surge em decorrência de seu teor testemunhal que pode ser entrevisto nas produções poético-musicais que buscam retratar a realidade de locais e sujeitos marginalizados. Baseando-se nisso, a pesquisa se direciona a analisar as composições do Rap brasileiro enquanto forma de subjetivação e, principalmente, enquanto recurso para a produção de uma identidade cultural baseada na afirmação de uma territorialidade que se constrói em oposição a uma ideia de centro. Além disso, a partir de um referencial teórico fundado em pensadores Pós-Coloniais objetiva-se analisar as letras dessas composições poético-musicais enquanto representações dos resíduos e das reminiscências do imperialismo, da colonização e da escravidão na sociedade brasileira – especialmente nas periferias de São Paulo, o local que pode ser considerado o berço dessas composições. A partir desse horizonte nosso olhar será direcionado principalmente às músicas do grupo Racionais MC's – um dos principais nomes do rap brasileiro. Para além do ponto mais evidente da colonização, que é a segregação racial, em nossa análise serão observadas questões como a ocupação do espaço urbano, o sonho da liberdade e as diversas formas em que as violências atmosférica e física ocorrem atualmente no Brasil, e que têm raízes no passado colonial e escravocrata do país. Como um desdobramento, a pesquisa direcionou o olhar, de modo mais objetivo, para as composições que formam o álbum duplo “Nada como um dia após o outro dia”, quinto álbum de estúdio do grupo Racionais MC's, lançado em outubro de 2002, o qual introduz a figura emblemática do “Vida Loka”, abordando as perspectivas cíclicas das conseqüentes produções, que caracterizam uma nova fase do grupo, já consolidado nacionalmente.

Palavras Chaves: Hip Hop, Rap, Pós-colonial, Racionais Mc's

ABSTRACT

Cultural critique focusing on rap's discursive productions uses repeatedly the concept of urban chronicle in order to support their analysis. The use of this concept derives from the testimonial tenor sensed in the poetic-musical productions that seek to portray the reality of marginalized places and subjects. Taking this hypothesis as a starting point, this research analyses Brazilian Rap songs as a production of cultural identity based on the inscription of territoriality built in the songs, as opposed to the idea of center. In addition, the present research uses post-colonial theory in the analysis of these poetic-musical songs, in order to look at representations of residues and memories of imperialism, colonization and slavery in Brazilian society – especially those located in the outskirts of São Paulo, considered the cradle of the musical form in Brazil. This said, our gaze will be directed mainly at the songs of the Racionais MC's – one of the main names in Brazilian rap. Beyond colonization's most obvious manifestation, racial segregation, our analysis will focus on the occupation of urban space, the dream of freedom and the various forms in which physical violence currently occur in Brazil, rooted in the country's colonial and slave-holding past. More objectively the research focuses on the double album "Nothing like one day after the other", the group's fifth studio album released in October 2002, which introduces the emblematic figure of "Vida Loka", addressing the cyclical perspectives of subsequent productions, and defining the group's new phase, after it's national reputation was already consolidated.

Keywords: Hip Hop, Rap, Post-colonial, Racionais MC's

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	p.9
1. Breves comentários sobre o surgimento de um dos cinco elementos do Hip Hop, Rap	p.12
1.1 Como a crítica cultural e especializada interpreta o grupo Racionais Mc's	p.13
1.2 A recepção social direcionada ao grupo	p.19
2. As reminiscências de um sistema colonialista nas músicas do grupo Racionais MC's	p.21
3. “Nada como um dia após o outro dia”, do grupo Racionais MC's, proporcionada pelo pós-colonialismo	p.25
3.1 Entra em cena o “Vida Loka”, representativo das dualidades do ser marginalizado ...	p.27
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	p.30
5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	p.31

INTRODUÇÃO

Surgindo em cena como dos elementos fundamentais e constitutivos do movimento cultural Hip Hop, o Rap tem como primeiro palco o espaço do Bronx, bairro pertencente à cidade de Nova Iorque. Valendo-se de tal informação, logo a princípio, já se pode delimitar que as suas origens tiveram total ligação com a vivência periférica - marcadas pela desigualdade social e racial - de indivíduos deixados à margem da sociedade. As diversas formas de expressão dessas experiências e estilos de vida que fazem parte do movimento estão relacionadas com a construção da identidade desses sujeitos que buscavam, e ainda buscam, reafirmar-se diante da sociedade. Ainda que haja particularidades que tornam o processo de colonização – e suas efetivas consequências – dos Estados Unidos distinto do que se sucedeu no Brasil, pode-se traçar um paralelo entre a realidade dura e brutal que esses bairros norte americanos sofreram – ou sofrem ainda – e a vivência de zonas periféricas das cidades brasileiras. Sendo assim, o Rap brasileiro opera para além de uma produção musical cuja finalidade principal é o entretenimento, em verdade, a composição musical desse gênero acompanha o fomento de uma identidade que só pode ser evidenciada e vista se posta em contraposição à ideia de homogeneidade brasileira, incutida no pensamento social, servindo como discurso que, embora aparentemente inocente e abrangente, é capaz de velar todas as formas de segregação e exclusão racial como um dos pilares sustentadores do sistema excludente e racista do país.

Esse sistema, no entanto, não é algo que resulta de conflitos contemporâneos, é consequência de um longo processo de colonização, do qual o Brasil não se desvencilhou, sendo o discurso homogeneizador uma maneira de se manterem mascaradas as engrenagens desse passado escravista que ampara a formas de segregação atuais brasileiras. As cidades brasileiras, portanto, nada mais são do que os resultados do regime e pensamento colonial que perdurou até mesmo após o fim do império, já que se pode notar a separação e hierarquização racial através da própria geografia urbana. O centro, nesse sentido, é o espaço em que os direitos são garantidos e usufruídos pelo que se considera aqui por elite, enquanto que, para a parcela populacional considerada “inferior”, restaram as localidades ao redor desses centros – tendo em vista que, em uma sociedade capitalista, é necessária a existência de desigualdades raciais e sociais como forma de preservar a existência de uma elite. Às referidas regiões que tangenciam os centros políticos, culturais e econômicos, convencionou-se chamar de periferia.

O Rap funcionará como um meio de revelar a contraposição existente entre os espaços que compõem a geografia das cidades brasileiras. O combate a esse centro é evidente nas composições do gênero e, a partir desse contraponto, são perceptíveis as reminiscências do procedimento de subalternização pelo qual passou grande parte da população brasileira, especialmente a cidade de São Paulo, aqui evidenciada por ser o local de origem do Rap brasileiro, onde nasceu o grupo Racionais Mc's, o grande foco da presente pesquisa. A partir das composições do grupo, considerado como um dos – se não o maior – representante do Rap do país, foram analisadas, não somente questões ligadas à segregação racial, como também o modo como o indivíduo posto à margem social e racial se relaciona com seu próprio espaço e o centro da cidade. Assim, no interior dessas canções, mesclam-se o posicionamento combativo com as marcas de subjetividade de um sujeito capaz de representar a sua dor e a de toda uma população.

O caos da cidade e essa delimitação entre centros urbanos - locais onde os direitos são tratados como naturais de seus habitantes (as classes mais abastadas) - e periferia - local a que as políticas públicas não chegam - se tornou um terreno fértil para as produções musicais de jovens marginalizados que encontram no Rap uma saída para a reivindicação de seus direitos e como estratégia de “sobrevivência social”, conceito postulado por Homi K. Bhabha em *O local da cultura*. Ou seja, o gênero surge como uma construção cultural em espaços sociais onde os indivíduos são subjugados, “sentenciados” e que, por isso mesmo, têm algo a dizer. Assim, pôde-se observar que esse estilo musical também configura um estilo de vida e autorrepresentação, por meio da qual o rapper incorpora aspectos cotidianos e vivenciados por indivíduos periféricos para as suas letras, associando com suas escolhas estéticas, tornando vida e arte quase inseparáveis, diferenciando-se de todos os outros gêneros musicais do país.

Como objetivos, a pesquisa buscou analisar as produções poético-musicais pertencentes ao grupo Racionais Mc's – bem como a trajetória do grupo – como uma forma de subjetivação profunda, em que o “eu” se vê diante de processos de subjugação racista e segregacionista, resultado, em maior parte, do período colonial. As letras, portanto, ao denunciarem a realidade atual da periferia, apontam para a existência de resíduos do colonialismo.

Para tanto, a pesquisa contou com as contribuições de Ricardo Teperman presentes em seu livro: *Se liga no som, as transformações do rap no Brasil*. Além disso, também usamos como aparato teórico as formulações de Roberta Estrela D'Alva em *Teatro Hip-Hop* para tratar da função social do Rap através do seu caráter testemunhal e de autorrepresentação.

Posteriormente, com o auxílio do livro *Rap e política, percepções da vida social brasileira*, de Roberto Camargos, foi estudada a trajetória do Rap no Brasil, as raízes para seu surgimento e também a recepção dessas produções pela crítica que não foi, muitas vezes, positiva. Foi necessário então observar as questões históricas e socioeconômicas do país como motivações para o conteúdo presente nas letras do Rap, uma vez que a realidade brasileira marcada pela permanência de resíduos coloniais e pelo neoliberalismo acentua as diferenças sociais, econômicas e raciais que já existiam. A necessidade de um discurso potente, firme e contestador que reflita o cotidiano vivido se faz presente e a crítica negativa a ele mostra como a questão da vivência racial é desqualificada como produção cultural. O estudo contou também com pesquisadores, como Acauam Silvério de Oliveira, João César de Castro Rocha que possuem obras fundamentadas no estudo e análise do Rap, como produções que refletem vivências marcadas pela marginalização, provocada por um sistema, de certos grupos sociais, e que também buscam transformar a sua expressão artística em uma forma de combate a essa realidade.

Para tratar da questão Pós-Colonial, foram utilizadas teorias pós-coloniais que corroboram com as narrativas presentes no Rap e pontuam as problemáticas sociais que possuem origens em um longo período colonial e violento. Formulações que fazem parte das obras de teóricos como Homi K. Bhabha, Frantz Fanon presentes no artigo "Pós-colonial: a ruptura com a história única", de Rosane Vieira Pezzodipane, contribuíram profundamente com a pesquisa. O conceito de Necropolítica, do teórico Achille Mbembe em contraposição com o de Biopolítica, de Michel Foucault, e as reflexões de Peter Pál Pelbart sobre o biopoder contemporâneo foram, do mesmo modo, também fundamentais.

Por fim, como representação dessa memória e poética do vivido, foram analisadas as letras das faixas "Racistas Otários", do álbum "Holocausto Urbano", "Homem na estrada", pertencente ao álbum "Raio x do Brasil", "Periferia é periferia (Em qualquer lugar)" e "Qual mentira vou acreditar" do álbum "Sobrevivendo no Inferno", as faixas "Otus 500", "Sou + Você", "Negro Drama", "Na fé firmão", "Vida Loka, Pt.2" consituíntes do álbum "Nada como um dia após um outro dia" e a canção "A praça", do álbum "Cores & Valores", pertencentes ao grupo Racionais MC's

CAPÍTULO 1

Breves comentários sobre o surgimento de um dos cinco elementos do Hip Hop, o Rap

É fundamental observar o espaço urbano como um ambiente definido por diversos aspectos culturais e sociais que, mesmo convivendo diariamente, são antagônicos e marcados por realidades sociais distintas, ainda que constantemente se tente atribuir à cidade características gerais que podem trazer a noção de unidade e coesão urbana. Partindo desse ponto de vista, direciono-me a analisar as produções artísticas e culturais do mundo do *Hip Hop*. Como expressão cultural e representação de um estilo de vida, o *Hip Hop* se constrói a partir do Rap, da dança e do grafite. Soma-se a isso, outro elemento que o músico Afrika Bambaataa, segundo Teperman (2015), denomina de “conhecimento”. Este simboliza o caráter político e compromissado do movimento *Hip Hop* e, mais especificamente para esta pesquisa, do Rap. Ressalta-se que são várias as teorias acerca das origens dessa expressão musical, uma delas defende que a ancestralidade do gênero se encontra no continente africano, personificada na figura do *griots*, considerados sábios que propagam narrativas de forma oral, em formato quase que poético. Há, também, a crença de que o Rap tenha se consolidado, de fato, a partir de influências musicais norte-americanas, como o blues, a música disco, o *street funk*, entre outros que possuem um tipo específico de canto mais falado (TEPERMAN, 2015).

Ainda que não se tenha uma resposta definitiva sobre os verdadeiros ancestrais do Rap, justamente pelo gênero ser um amálgama de estilos e, também, por suas produções iniciais estarem fora dos grandes meios de reprodução midiática – por se darem em espaços periféricos –, é, como Camargos (2015) aponta, consideravelmente complexo desvendar esse mistério. Porém, é convencional que o Rap propriamente dito tenha começado a aparecer nos Estados Unidos, na década de 1970, no Bronx. O bairro é periférico da cidade de Nova Iorque e recebeu muita influência de elementos culturais afro-americanas, sendo habitado majoritariamente por negros e latinos que acabaram por conviver. O gênero musical foi incorporado no Brasil a partir da identificação e semelhanças que apresenta com as experiências próprias de moradores das periferias brasileiras e ganha força no fim dos anos 1980. Assim como nos Estados Unidos, o aparecimento do Rap no Brasil ocorreu em bairros/localidades simbolicamente distanciados dos grandes centros da cidade, onde geralmente a população carece de políticas públicas. Dessa maneira, os bailes *blacks*, geralmente produzidos pelos próprios residentes da periferia, fizeram-se como alternativas de lazer e descontração. Homi K. Bhabha, teórico pós-colonial,

em seu livro “O local da cultura”, faz uma importante análise sobre o que ele chama de "cultura como estratégia de sobrevivência", a qual não é somente definida como um conjunto de conteúdos canônicos:

Nesse sentido salutar, toda uma gama de teorias críticas contemporâneas sugere que é com aqueles que sofreram o sentenciamento da história - subjugação, dominação, diáspora, deslocamento - que aprendemos nossas lições mais duradouras de vida e pensamento. Há mesmo uma convicção crescente de que a experiência afetiva da marginalidade social - como ela emerge em formas culturais não-canônicas - transforma nossas estratégias críticas. Ela nos força a encarar o conceito de cultura exteriormente aos *objets d'art* ou para além da canonização da "ideia" de estética, a lidar com a cultura como produção irregular e incompleta de sentido e valor, frequentemente composta de demandas e práticas incomensuráveis, produzidas no ato da sobrevivência social. (Bhabha, 1998, p.240)

Foi nesse contexto de lutas simbólicas no espaço urbano que surge uma forma de cultura proveniente das áreas mais marginalizadas, cujo objetivo principal não era a pura contemplação estética, mas o compromisso com a realidade social de grupos também marginalizados. O Rap – *Rhythm and Poetry* – brasileiro começou a se construir seguindo essa mesma ótica e, através do seu caráter documental, é observado como uma cultura que pode emergir e ser constituída a partir de demandas e necessidades de um grupo de indivíduos que a produz durante um ato de sobrevivência.

1.1 Como a crítica cultural e especializada interpreta o grupo Racionais Mc's

Corroboro aqui com o que Teperman (2015) define ser o Rap nasce como cultura de rua, em bairros pobres e estigmatizados socialmente e, em muitos casos, racialmente. Essas produções não assumem o papel de mero entretenimento ou a função de trilha sonora de um mundo ideal, mas sim como um meio de denúncia e transformação do ambiente social. Como mencionado anteriormente, a cidade é marcada por muitos problemas cotidianos que afetam a maior parte de uma população urbana, as minorias. Estas que sofrem constantemente com discriminação, violência e repressão, em maior parte policial, têm os direitos mais básicos negados e que, ao serem garantidos a uma parcela abastada da sociedade, tornam-se privilégios.

O que podemos observar dessa conjuntura espacial e cultural da cidade é que ela é resultado de processos históricos encadeados cujos objetivos obedeciam à vontade das elites sociais ao longo dos anos. E foi a partir das letras dos *rappers*, com tom de denúncia, contestação e reivindicação, que a pesquisa se dedicou, uma vez que, com essas composições, podemos perceber os resquícios de um tempo colonialista que ainda afeta muitos indivíduos e com elas os *rappers* anseiam transformar a realidade vivida por sua comunidade.

Em 1988 surge o grupo que, em pouco tempo, viria a ser o primeiro maior representante do *rap* brasileiro: o Racionais Mc's. Diante disso, em um primeiro momento, é fundamental discutir as perspectivas e interpretações que se construíram acerca do Rap, mais especificamente sobre o grupo em questão, formado por Mano Brown, Ice Blue, Edi Rock e KL Jay, quatro indivíduos que já atuavam pelas regiões de São Paulo antes da existência do grupo em si – Mano Brown e Ice Blue vindos do Capão Redondo e Edi Rock e KL Jay, promovendo bailes nas áreas periféricas da Zona Norte, como aponta Teperman (2015). Ainda segundo o autor, com a junção das duas duplas, o grupo recebeu o devido nome por influência do disco Racional do cantor Tim Maia. É inegável que se observa, desde o princípio, uma postura consciente e de assimilação da própria cultura e referência negra, como uma forma de valorização e fortalecimento da construção dessa identidade. Se antes, muitos *rappers* e até mesmo os integrantes do grupo não tinham, de certa maneira, a consciência da potência política que seus discursos possuíam, com a criação do Racionais, o engajamento se tornou o mais evidente e explícito possível, encontrando, ainda segundo o estudioso acima referido, em Mano Brown, a figura da liderança, a qual conseqüentemente não se limitou apenas aos limites do grupo musical em si, mas se estendeu ao próprio Rap. Assim, Brown acabou se tornando a maior referência do gênero, como também de tudo o que representa o comportamento de um *rapper*.

Nos anos iniciais da gênese do Racionais, a recepção por parte dos jovens das favelas brasileiras foi consideravelmente forte, tendo em vista a “(...) intensa divulgação nas dezenas de rádios comunitárias da periferia e de centenas de apresentações em clubes, casas de show e vários tipos de palcos improvisados nas ‘quebradas’”(TEPERMAN, 2015, p.66). Não se pode, portanto, olhar para a formação do grupo com ingenuidade e superficialidade, pois, a partir dos anos da década de 80, o Brasil – grande parte da população – estava experimentando o amargo sabor do neoliberalismo triunfante, uma vez que o fim da União Soviética marcou concretamente a derrota do inimigo “comunismo”. Acompanhando o ideal neoliberal, tivemos

o processo de redemocratização do país, ironicamente comandado pelos próprios militares, configurando mais uma das inúmeras contradições típicas do Brasil.

Pode-se dizer, em vista disso, que não é difícil compreender as razões das problemáticas sociais consequentes da junção da forma como a redemocratização se deu, juntamente com a ideologia de mercado, na qual há uma intensa pretensão de modernização tecnológica e avanço econômico unido à manutenção da miséria das camadas já menos, ou nada, favorecidas da sociedade. Isso se deve ao fato de que, para que o neoliberalismo se sustente, é preciso que haja concentração de renda nas mãos de uma pequena parcela e pobreza para a maioria numérica da população, acentuando a desigualdade social e racial.

Teperman (2015) traça, ainda, brevemente um valioso e esclarecedor comparativo entre a MPB e o Rap brasileiro, o que nos permite concluir que suas diferenças vão muito além da estética, elas provêm de motivações distintas. Quando falamos de MPB e de seu simbolismo, remontamos logicamente à época da ditadura civil-militar brasileira, período em que foi indispensável, à canção brasileira, a capacidade de fortalecer os valores políticos e idealistas (de esquerda) da população frente a um regime violento. Para tanto, a música popular teve de lançar mão da sua capacidade de transformação em nome da sobrevivência de uma luta a partir da arte, visto que, a cada ano que se passava, principalmente com o Ato Institucional nº 5, a censura se fazia mais forte. No entanto, não se pode encontrar na MPB o que se descobre nas composições do Rap e isso se dá pelo fato de que as motivações dos gêneros são distintas. De certo modo, o que a música popular combatia na época era o sistema ditatorial e sua censura, direcionada, em sua maior parte, aos defensores de uma ideologia de esquerda que se contrapunha à extrema direita. Após a questionável e incoerente redemocratização que o país obteve, ainda permaneceram e se tornaram mais explícitas e cruéis as violências por motivações raciais, problemática que se percebe não ser, em sua maioria, abordada pelas letras da música popular brasileira. A qual, após a redemocratização, tornou-se até mesmo uma “etiqueta de mercado”, (SANDRONI, 2004, *apud* TEPERMAN, 2015, p.67).

Portanto, se com a MPB eram reivindicados direitos políticos relacionados à liberdade de expressão e de ideologia, o que se pretendia com o Rap era, e ainda é, algo que mexe com a estrutura social brasileira relacionada a questões raciais. Não havia mais como ser condescendente com a subalternização praticada contra os indivíduos considerados inferiores por sua cor de pele, os quais muitos até hoje, por consequência do colonialismo e a escravidão, foram destinados a residirem em periferias, carregando o peso do estigma racial. O embate

promovido pelo Rap, por conta disso, é diferente e precisa ser feito de forma muito mais direta e agressiva, não podia seguir os passos da tradição musical brasileira, não havia como reivindicar por meio de jogos de palavras, duplo sentido ou ironias, as motivações dos *rappers* traduzem a urgência de séculos, a qual reverbera até hoje, com o racismo explícito na organização e na linguagem social brasileira. A violência destinada aos grupos periféricos não podia ser combatida com sutileza. Não há, portanto no Rap o dito pelo não dito, há somente o dito, o “papo direto e reto”. Levando tudo isso em consideração, Teperman (2015, p.68) lança um olhar muito atento ao fato de que o que o Racionais Mc’s faz é reivindicar “(...) identidades de raça e de classe (...)” e, por conta disso, vai de encontro, segundo pontua assertivamente o autor, ao retrato miscigenado brasileiro. O qual é resultado do processo de miscigenação e de suas violentas consequências – que são encarados de forma romantizada e até positiva –, servindo como justificativa para negação de que o Brasil seja um país extremamente racista. Em “Júri Racional”, faixa pertencente ao álbum “Raio X do Brasil”, fica evidente a tensão e desconforto dos locutores ao abordarem a temática da valorização da identidade negra frente a uma sociedade que busca apagá-la de todas as formas:

Do que vale a negritude, se não pô-la em prática?
 A principal tática, herança de nossa mãe África
 A única coisa que não puderam roubar
 Se soubessem o valor que a nossa raça tem,
 Tingiam a palma da mão pra ser escura também
 Mas nosso júri é racional, não falha!
 Não somos fã de canalha!

(...)

Quero nos devolver o valor, que a outra raça tirou
 Esse é meu ponto de vista, não sou racista, morô?
 Escravizaram sua mente e muitos da nossa gente,
 Mas você, infelizmente, sequer demonstra interesse em se libertar.
 Essa é a questão: autovalorização
 Esse é o título da nossa revolução.

Capítulo 1:

O verdadeiro negro tem que ser capaz
 De remar contra a maré, contra qualquer sacrifício.

O que Brown pretende, a partir desses versos, é o apelo à identidade, e que seu interlocutor, o jovem negro, alcance o valor que tem sua negritude, sem qualquer tipo de

assimilação ou miscigenação com a cultura branca, opressora e violenta. Violenta, pois, diante do apelo e julgamento que Brown faz, podemos perceber as marcas cruéis da escravidão e do racismo que violentam a própria liberdade de aceitação dos sujeitos a sua identidade negra, o que se confirma nos versos finais do julgamento:

(...)

“Por unanimidade, o júri deste tribunal declara a ação procedente.
E considera o réu culpado por ignorar a luta dos antepassados negros
Por menosprezar a cultura negra milenar
Por humilhar e ridicularizar os demais irmãos
Sendo instrumento voluntário do inimigo racista
Caso encerrado.”

Como forma de ampliar a visão sobre a temática que envolve o *rap* frente à organização social brasileira, recorro à proposta de Oliveira (2015) em sua tese de doutorado, em que o autor afirma ser o Rap brasileiro, protagonizado, no final do século XX, pelo Racionais MC's, a efetiva representação do fim da canção. Essa afirmação categórica parece soar ao leitor um tanto quanto estranha ou até mesmo incoerente, pois, se o Rap é música – constantemente reivindicado como tal, em face às tentativas de deslegitimar o gênero –, como pode simbolizar o fim da canção? De fato, o que o autor assume como canção é aquela expressão musical cuja estrutura segue a tradição do sistema cancionero brasileiro, ou seja, de conformidade, certa passividade em que nem mesmo a estética se mostra verdadeiramente transgressora. O que o grupo faz é romper totalmente com esse sistema, na medida em que a proposta para as composições é o alinhamento da estética à ética, construindo música e, ao mesmo tempo, rememorando e reivindicando uma identidade. Para isso, não havia, ou sequer há ainda, espaço para o diálogo. O único meio encontrado pelo grupo, para combater a miséria social era, a cada verso, deixar nítida a abominável situação contemporânea brasileira. Indiscutivelmente, o Racionais transforma a música em palco de lutas reais e essa metáfora não fica só na definição das músicas, ela permeia o processo criativo desses quatro artistas. Porém o caráter metafórico não consiste em camuflar, ele é usado para desvelar, evidenciar os abusos cometidos pelo próprio sistema contra a parcela periférica da população. Para tanto, há a narração dos eventos do dia a dia dos indivíduos marginalizados, seja no espaço periférico, seja em qualquer outro por onde eles circulem, através de uma perspectiva que busca representar e atingir a sua coletividade.

Soma-se a esses espaços abordados pelo grupo os espaços de privação de liberdade, considerando que a finalidade do sistema prisional brasileiro é cercar a liberdade dos corpos de pessoas pretas desde o fim de outro sistema, o escravocrata. Não à toa, esses ambientes são referenciados em diversas composições do Racionais, sendo “Diário de um detento” a que mais esmiúça o cotidiano de um desses espaços, algo que a torna única, complexa e necessária.

A faixa referida tem como delimitação espacial a Casa de Detenção de São Paulo, mais conhecida como Carandiru, cenário do massacre ocorrido em 2 de outubro de 1992, o qual provocou a morte, por ação policial, de 111 pessoas, todos detentos. A perspectiva que se assume na canção nos leva ao que sente e ao que pensa o sujeito que teve sua liberdade cercada pelo cárcere, de modo incômodo e envolvente, a partir de vozes que captam as experiências coletivas compartilhadas nesse dia fatídico. Cria-se então, a partir desse caráter coletivo, o “ponto de vista épico” (GARCIA, 2007, p.181 *apud* Oliveira, 2015, p.209), ou seja, a essência da música brasileira se modificou, surgiu uma canção que, no então momento, enunciava, não só os eventos ocorridos no massacre, mas também perpassava toda a trajetória daquele dia, aparentemente comum, um comum que, na voz de Mano Brown, denuncia a inversão de valores e hipocrisias do sistema social brasileiro:

(..)

Ratatatá, mais um metrô vai passar
 Com gente de bem, apressada, católica
 Lendo jornal, satisfeita, hipócrita
 Com raiva por dentro, a caminho do centro
 Olhando pra cá, curiosos, é lógico
 Não, não é não, não é o zoológico
 Minha vida não tem tanto valor
 Quanto seu celular, seu computador

Uma sociedade de bem, em dia com seus deveres cristãos, seguindo o seu trajeto. O que percebemos é a outra face social, neste momento, fica nítido de onde parte o ódio e o desconforto social, ele vem justamente da típica classe social “de bem”, que atribui valor à sua propriedade privada, transformando-a quase que em uma extensão de si, o que a torna indubitavelmente mais importante que a vida de um jovem negro. O tom ácido, a capacidade de enunciar vivências experienciadas por outros sujeitos, criando-se a voz coletiva, de certa forma, acompanhará o grupo, algo que fez com que Oliveira (2015) identificasse o caráter de ruptura e de não-conciliação do grupo e da canção que estavam propondo ao país: uma canção

que não mais articulasse com os mecanismos de opressão. Para isso, era fundamental que o *rapper*, segundo o autor, concebesse a complexidade do ser marginal, do ser periférico, lançando-se quase que a “um caminhar para a morte” (OLIVEIRA, 2015, p.215), como forma de alcançar o saber, o conhecimento sobre o sistema, com o fim de fortalecer a resistência, que só podia se fazer a partir da radicalidade discursiva e do tom aconselhador, propagando o verdadeiro proceder. Por essa razão, o Racionais estabelece uma nova expressão musical, “que não aposta no caminho da conciliação, pois reconhece que o projeto do Brasil contemporâneo é um imenso Carandiru, e o lugar que cabe aos marginalizados é o de mercadoria descartável” (OLIVEIRA, 2015, p.216).

Há, portanto, a delimitação de um lugar de fala e de existência que não fazem parte do discurso nacional, nunca fizeram e, agora, é preciso mostrar essa cisão que sempre existiu, mas que era encoberta.

1.2 A recepção social direcionada ao grupo

Além da perspectiva de críticos culturais especializados na temática, coube analisar também o tipo de recepção que o rap obteve das camadas sociais brasileiras, principalmente pela mídia e meios jornalísticos. Os canais de comunicação, em suma, promoveram, em suas páginas culturais, duras críticas sobre as composições do gênero que estavam surgindo no cenário musical brasileiro e as justificativas sempre se baseavam no que consideravam como a propagação de uma violência exacerbada e no uso de linguagens e gírias inapropriadas, nada típicas de uma canção tradicionalmente aceita e que cumpra sua função de objeto de deleite do ouvinte. Seria esse então o grande problema dessas produções?

Dentro da composição musical do Rap, podemos considerar que cada palavra é selecionada, pensada e repensada no intuito de se construir, não só a forma da canção, mas também de serem carregadas de um valor representativo muito forte, potente, por meio das quais possam ser elencados os conflitos raciais e sociais muito bem mascarados. Ao ir de encontro com a perfectibilidade e polidez da vida das camadas mais ricas, a proposta combativa e consciente do Rap se torna o principal problema. Como uma “solução”, foi sugerido aos *rappers*, durante muito tempo, que o gênero se adequasse aos limites impostos pela indústria cultural, transformando tais produções em tudo aquilo que não são: alienadas e deslocadas da experiência cotidiana. Por trás das duras críticas, revelam-se preconceitos e racismo muito bem

enraizados. Isso se justifica pela razão de que a exposição do que realmente era Brasil não era bem-vinda, versos como os a seguir não podiam ser considerados música, pois eram agressivos demais:

Crianças vão nascendo
 Em condições bem precárias
 Se desenvolvendo sem a paz necessária
 São filhos de pais sofridos
 E por esse mesmo motivo
 Nível de informação é um tanto reduzido
 Não
 É um absurdo
 São pessoas assim que se fodem com tudo
 E que no dia a dia vive tensa e insegura
 E sofre as covardias humilhações torturas

Entretanto, é questionável o porquê desse incômodo, já que a violência urbana é constante, brutal e direcionada. Como pode ser aceitável a existência de crianças que verdadeiramente sofrem – as crianças das periferias –, como aborda a canção? A violência urbana não é tão simples quanto parece e sequer pode ser “solucionada” da maneira como é até os dias atuais, ela tem lados e um deles sofre sem poder recorrer aos seus direitos, em vista de que o Estado não está para esses sujeitos, ele, em verdade, promove, através da violência policial, principalmente, o massacre, a verdadeira violência urbana.

O que se esperava do Rap é que ele se transformasse, perdesse sua identidade. Por se tratar de uma produção artística, logicamente há uma recriação da realidade, mas sem qualquer tipo de deslocamento, funcionando, em verdade, como um recorte, a verdadeira apreensão subjetiva – e, nesse caso, coletiva – da experiência da vida (CAMARGOS, 2015). Sob essa ótica, não havia como requerer ou exigir que os *rappers* despoltizassem seu discurso ou deixassem de incorporar a violência às suas letras, pois ela nada mais é que o reflexo do que se coloca diante desses sujeitos e a exposição nua e crua disso pode gerar tremores, causar incômodo à falsa crença de simetria social. O Rap não é alheio, por meio dele, seus autores encontram um modo de dialogar com o mundo ao seu redor intencionalmente.

CAPÍTULO 2

As reminiscências de um sistema colonialista nas músicas do grupo Racionais MC's

A partir das concepções expostas e assumindo a perspectiva crítica pós-colonial, tornam-se transparentes e válidas as temáticas abordadas pelas composições. Por mais que o conteúdo seja parte também de um processo criativo que necessita de certa subjetividade e é um produto de escolhas criativas e técnicas, essas produções são dotadas de um caráter visivelmente testemunhal, em que o rapper aparece como protagonista ao “emprestar” a sua voz com intuito de representar outras vozes pertencentes a indivíduos que, com ele (na maior parte dos casos), compartilham a vivência de situações que fazem parte da vida da periferia. É também com a análise dessas obras que podemos observar questões imprescindíveis e que fazem parte da cultura Hip-Hop, como a autorrepresentação, a valorização da memória e a construção de uma narrativa em que vida e arte não se separam, pelo contrário, caminham juntas, a vida é a própria matéria prima. Desse modo, deparamo-nos com; "(...) uma estética cada vez mais imbricada com sua ética. Uma retórica ritmada persuadindo corpos, sentidos, com ideias de convencimento imediato, pois iam ao encontro das necessidades de um público ávido por vozes que os representassem” (D'ALVA, 2014, p.51).

A partir de um conjunto de letras que narram essas cenas do cotidiano, podemos notar a recorrência do tema da violência que se faz presente de diversas maneiras, direta ou indiretamente. A constante retomada ao temário da violência gera uma reflexão sobre como o período colonial e suas características mais profundas e problemáticas não desapareceram por completo com a descolonização. Pelo contrário, esta se deu de forma lenta e até hoje deixa resquícios que se fazem presentes na reprodução das relações desiguais de dominação nos países que foram em outra época colonizados. Segundo Frantz, em seu livro “Os condenados da terra”, a violência de instâncias ligadas ao poder afeta as classes mais pobres e marginalizadas, que se encontram nos níveis mais baixos da hierarquia social, no momento em que esses próprios cidadãos começam a incorporar a violência sofrida por eles às suas rotinas e, em muitos casos, a reproduzem. Na faixa “Homem na estrada” do grupo Racionais MC's, é frequente a retomada do tema e o modo como os indivíduos hostilizados pelo sistema agregam ao seu dia a dia a violência.

A Justiça Criminal é implacável
Tiram sua liberdade, família e moral
Mesmo longe do sistema carcerário

Te chamarão para sempre de ex-presidiário
 Não confio na polícia, raça do caralho!!!
 Se eles me acham baleado na calçada
 Chutam minha cara e cospem em mim é
 Eu sangraria até a morte (já era, um abraço)
 Por isso a minha segurança eu mesmo faço

Ao mencionar a Justiça Criminal como “implacável”, e a política como não digna de confiança, Mano Brown estabelece uma relação entre elas e a periferia. Tal relação é marcada por constante violência e brutalidade cometidas por esses agentes de Estado. Em outros versos, como “Na madrugada da favela não existem leis” é possível notar o modo como a favela é negligenciada por parte do Poder Público e assim as práticas violentas como “Vieram pra arregaçar” ou “Matar na crocodilagem” tornam-se constantes e diárias, fazendo com que os habitantes do local se sintam desprotegidos e acabam por praticar atos violentos.

Em outras composições do grupo também é apontada de forma clara a consciência histórica ao abordarem questões como a escravidão e o legado extremamente negativo que ela deixou para uma parte da população. Essa consciência histórica se dá justamente pelo fato dos rappers pertencerem a essas comunidades e conseqüentemente vivenciarem situações que normalmente não ocorreriam em partes mais valorizadas da cidade, principalmente porque esses espaços são em sua maioria ocupados por indivíduos de classes mais abastadas que não sofrem com as conseqüências e marcas de um passado colonial e escravista. A música “Otus 500” é um exemplo de como ainda há no presente vestígios dessa época. A faixa retoma a um passado histórico logo nos primeiros versos: “500, 500, 500 anos, tudo igual”/ “América...justiça”/ “500, 500, 500 anos depois, tudo igual”/ “Justiça...o ódio”. Ao mencionar os 500 anos do “descobrimento” do Brasil e associar esse fato à justiça e ódio, o grupo, com tom de crítica, deixa nítida sua visão de país que, desde seu descobrimento, é constituído por discriminação, ódio e uma justiça que, se de fato existe, é para poucos. Em outra passagem “500 anos o Brasil é uma vergonha” há a afirmação da perspectiva dos rappers que enxergam a história brasileira e sua contemporaneidade de modo negativo, como uma vergonha.

Foi analisado e é importante destacar como o significado de uma obra também é atribuído a partir do modo como o seu ouvinte a interpreta (Camargos, 2015). Em muitos casos confundem-se os relatos do cotidiano e das experiências de vida que muitos desses rappers possuem como um convite a práticas de violência, fazendo com que algumas dessas músicas não circulassem em grandes meios midiáticos e de entretenimento. A faixa “A praça”, do álbum “Cores e Valores”, do grupo Racionais, é um excelente exemplo de crítica a tal percepção.

Nesta temos o relato do confronto com a polícia que ocorreu durante um show do grupo pela perspectiva dos próprios rappers. Mais do que um relato de práticas violentas, a faixa expõe a violência e truculência policial.

Nesse sentido, exigia-se do discurso e da postura dos rappers certo polimento, atitudes e letras mais brandas, não tão “pesadas” como muitos as definiam. Isso mostra, como já mencionado, a falta de iniciativa a fim de compreender o porquê da recorrência do aparente aspecto “violento” do Rap. Entretanto, são em versos como os apresentados acima ou como: “Se a escravidão acabar pra você”/ “Vai viver de quem, vai viver de que?”/ “O sistema manipula sem ninguém saber”, que fazem parte da música “Periferia é periferia” do grupo, que retratam muito bem a postura de indivíduo engajado, a tomada de consciência da condição de cidadão marginalizado e explorado pelo sistema. É como se fosse formado pelos rappers um “tribunal da opinião”, como conceitua Camargos (2015), a partir do qual criticam, julgam e “sentenciam” os agentes do Estado e as instituições políticas pelo modo negligente com que tratam das questões sociais e coletivas, privilegiando um pequeno grupo da sociedade, detentor do capital. Os abismos sociais e as relações de dominância são percebidas e sentidas pelos produtores do Rap a partir de experiências de suas rotinas.

Como já abordado anteriormente, observamos também como o Rap, ao surgir no cenário musical brasileiro, marcou o que Acauam Silvério de Oliveira defendeu em sua tese de doutorado como “o fim” do sistema cancionero tradicional brasileiro e seus elementos estéticos e de conteúdo. Trazendo a perspectiva de forma mais detalhada, corroboro com a visão do autor de que, com o caráter emancipatório das composições, sua fala contra-hegemônica e uma postura que é necessária para transmitir uma mensagem de conscientização, o Rap se distingue das canções que seguem uma tradição baseada em certa cordialidade em relação à visão de Brasil como mestiço.

O rap brasileiro aposta na construção de uma identidade a partir da ruptura, da afirmação de uma comunidade negra que se desvincula do projeto de nação mestiça tal como concebida até então. Ele irá se reconhecer enquanto um gênero cantado por negros que reivindicam uma tradição cultural negra por meio de um discurso de demarcação de fronteiras que denuncia o aspecto de violência e dominação contido no modelo cordial de valorização da mestiçagem. (...). Seu projeto civilizatório pressupõe a construção de um lugar de fala para a comunidade negra periférica, a se construir, que por sua vez só pode existir a partir do desenvolvimento de um mecanismo formal radicalmente distinto. (Oliveira, 2015, p.5)

Assim, Oliveira afirma que tal tradição do sistema cancionero acaba seguindo um “modelo conciliatório de dissolução de fronteiras” com o qual o rap romperá e a partir disso tornará visíveis as barreiras existentes nesse modelo de Brasil híbrido. O compromisso assumido pelos rappers é em criar um lugar de fala para as múltiplas vozes da periferia e, para tanto, o modelo de canção se desvincula do ideal de Brasil cordial a partir de uma visão da sociedade como um campo de conflitos étnicos e de classes. A faixa “Qual mentira vou acreditar” pertencente ao álbum “Sobrevivendo no inferno”, do Racionais, consegue tornar nítida a hipocrisia presente nessa mentalidade de Brasil em apenas um trecho: “Escuta aqui...”/ “O primo do cunhado do meu genro é mestiço”/ “Racismo não existe, comigo não tem disso”/ “É pra sua segurança”. Os versos representam a fala de um policial que na música aborda um homem negro e periférico. Assim, observa-se que o grupo cria uma identidade periférica e esta se dá a partir de uma construção narrativa, sendo o poder de narrar, imprescindível porque contribui para a formação de identidades.

As experiências periféricas revelam um modo de vida que se sustenta através da constante tentativa de sobreviver ao sistema que, como formulou Achille Mbembe (2016) – ao mudar a perspectiva de biopoder construída por Michel Foucault – afirma que o Estado se constitui não por seu poder de garantir e permitir a vida, mas sim a morte como um meio de controle populacional. As relações de poder que marcam a organização social se sustentam pela violência com certos grupos sociais, configurando o que o autor chama de “necropolítica”. Tais grupos moldam sua vida com intuito de resistir, criando a categoria de sobreviventes, uma vez que “(...) aparece a perversão de um poder que não elimina o corpo, mas o mantém numa zona intermediária entre a vida e a morte, entre o humano e o inumano: o sobrevivente.” (Pelbart, 2013, p.25). Podemos observar que a questão da sobrevivência é tema central do grupo Racionais MC's, em especial no álbum “Sobrevivendo no Inferno”, uma vez que, em todas as faixas, os rappers tentam apresentar, de alguma forma, meios para sobreviver ao cotidiano, dialogando com todas as vidas da periferia. Dessa maneira, a partir das teorias Pós-coloniais e dos trechos citados que as corroboram, podemos compreender o rap além de um gênero musical sendo uma forma de expor a dinâmica social vivida por indivíduos marginalizados pelo sistema

CAPÍTULO 3

A realidade cíclica presente no álbum “Nada como um dia após o outro dia”, do grupo Racionais MC’s, proporcionada pelo pós-colonialismo

Com o avanço do grupo, surgem consequentes mudanças, das sutis para as mais evidentes, e, com o intuito de abranger esse desenvolvimento do Racionais MC’s, é importante o desdobramento que se direciona com mais atenção a uma obra específica dos *rappers*, o disco duplo intitulado “Nada como um dia após o outro dia”, com o objetivo de analisar seus traços constitutivos que, embora sinalizem uma certa mudança do grupo em alguns aspectos, continuam compondo um formato cuja estética ainda é e precisa ser altamente combativa. Sendo assim, a manifestação desse caráter violento nas composições do grupo permanece como uma estratégia de sobrevivência em que, por meio da cultura, surgem discursos que simbolizam disputas. Trata-se de uma guerra, um combate que não está somente no campo das palavras.

Sendo assim, o álbum se faz um importante instrumento de análise, na proporção em que confirma as formulações acima citadas a partir das reflexões do próprio indivíduo periférico sobre si mesmo. “Nada como um dia após o outro dia” surge em cena no mês de outubro de 2002, entregando ao público uma perspectiva mais subjetiva que, no entanto, não deixa de considerar seus iguais, como uma voz que ecoa por muitos. Como já mencionado, isso se sucede por uma transição enunciativa pela qual passam as canções. A figura do “pastor-marginal” (OLIVEIRA, 2015), muito presente em “Sobrevivendo no Inferno”, dá espaço para uma outra perspectiva que surge, uma perspectiva mais intimista. Nesse sentido, a voz mais coletiva e pedagógica do grupo se torna, neste álbum, uma voz de um sujeito mais voltado para si próprio. Esse mergulho do “eu” na própria subjetividade é sinalizado por Oliveira (2015) e comparado a uma postura de narrador autodiegético, à medida que, nas canções do álbum, em especial “Negro Drama”, as angústias dessa voz são reveladas por uma autorreflexão profunda sobre as contradições vividas pelo sujeito periférico que consegue sair da periferia, mas a própria periferia continua na sua condição de miséria e abandono. “Nada como um dia após o outro dia” evidencia como a postura de produzir um Rap compromissado com a periferia é a missão do grupo, que, mesmo alcançando o reconhecimento nacional, sente, o peso do “fracasso dentro da vitória” (OLIVEIRA, 2015, p.359), já que essa vitória ainda não é coletiva, mas uma exceção à cruel regra.

A partir de uma estética que se funda na ciclicidade do cotidiano, a contradição é tema chave e alcança proporções consideráveis. A perspectiva cíclica pode ser observada pelo próprio nome do álbum, o qual denota uma noção temporal que se dá pelas escolhas vocabulares, como o advérbio “após”, trazendo a noção de sucessão de eventos que é reforçado pela repetição do substantivo “dia”, já sugerindo de início que a temporalidade é um fator crucial para as vozes que se manifestarão. Além disso, o subtítulo, “Chora agora, ri depois”, também configura um importante marcador dessa ideia de movimento e sequencialidade de acontecimentos que se quer criar. O cotidiano, portanto, continua sendo central para o grupo, que consegue mimetizar a noção fluida e rotineira do dia a dia da periferia por meio da própria estrutura. Já na primeira faixa, “Sou + você”, o cotidiano é representado pela saudação inicial “Estamos iniciando nossas transmissões”/ “Essa é a sua rádio Êxodos”. O ato de recorrer à figura democrática do rádio já introduz indiscutivelmente a pretensão do grupo em se fazer presente na vida dos cidadãos periféricos, que são seu público-alvo, de modo contundente, sendo um veículo informativo e que promove reflexão. A sonoplastia também transmite um espaço de correria e ciclicidade, simbolizados pelos sons do carro derrapando e dos latidos dos cães que interrompem o silêncio da madrugada, dando, logo em seguida, espaço para a imagem do nascer do sol representada pelo canto do galo.

Com a construção formal do cotidiano como pano de fundo nas canções, fica evidente uma dualidade que emerge da rotina do “eu” que canta. Essa dualidade se dá pelo paradoxo que sustenta o modelo racial, social e político do Brasil, um país outrora colonizado e que ainda preserva valores colonialistas responsáveis por promover a opressão e controle sobre a vida marginalizada. Sem deixar de lado o tom de denúncia e a postura radical contra as subjugações e mecanismos perversos do Estado, as faixas evidenciam uma subjetividade maior em relação às obras anteriores, a qual reflete as angústias de um indivíduo que vive nessa complexidade entre o desejo de vencer, mas sem se deixar ser absorvido pelo sistema, algo bem explícito no trecho de “Negro Drama”: “O dinheiro tira um homem da miséria” / “Mas não pode arrancar de dentro dele a favela”. Esse desafio coloca, não só o *rapper*, mas todas as pessoas em condição de marginalidade, em uma posição de “não lugar”.

Para tratar dessa questão paradoxal, recorro novamente à formulação de que o sistema cria suas bases por meio do seu poder de decidir quem “pode viver e quem deve morrer”, a partir da já citada necropolítica, e isso acontece pelo direito de matar do qual o Estado se dispõe. O “dever morrer” aparece como um destino que ronda a vida do sujeito periférico, estabelecido como um inimigo. A imagem que se constrói sobre esses sujeitos é de ameaça, o que dá ao

Estado o direito de exercer seu poder de matar. Essa relação tensa e de violência direcionada a esses grupos sociais é ainda presente nas produções do grupo, sendo evidenciada por Edi Rock em “Na Fé Firmão”, quando afirma “Nos deram a pobreza, a favela, a bola” / “Tráfico, tiro, morte, cadeia e um saco de cola”, deixando explícitas as condições de vida a que estão fadados. Diante dessa realidade de negligência e violência, o sujeito periférico se vê na posição de lutar por sua autonomia e pelo seu direito de fala, de afirmação de sua identidade, o qual deveria ser natural. Assim, é fundamental que a postura de combate permaneça, a fim de buscar a conquista da sua cidadania e da sua condição de ser. Camuflar as barreiras, apagar as diferenças é apagar séculos de subjugação e violência, como também velar a desigualdade social e racial gritante. Com “Nada como um dia após o outro dia”, os rappers cumprem o seu papel de assumirem-se marginais, de ter a consciência da sua posição à margem e de vulnerabilidade diante da sociedade, promovendo e propagando o que João César de Castro Rocha sustenta ser uma estratégia de sobrevivência com base no combate e não em uma conciliação “descontraída e jovial”, típica da figura do malandro, constituindo uma dialética própria, a “dialética da marginalidade” (ROCHA, 2006).

3.1 Entra em cena o “Vida Loka”, representativo das dualidades do ser marginalizado

De fato, a recusa da assimilação à cultura da miscigenação por parte dos Racionais MC's simboliza a recusa da apatia perante os muros construídos e propõe um novo olhar sobre o “pensamento social brasileiro” (ROCHA, 2006, p.26). É nesse sentido que se constrói a dialética da marginalidade, a partir da exploração e exposição da violência como forma de denunciar a realidade imposta e suas contradições. Assumo, então, aqui que o grupo de fato incorpora a dialética da marginalidade que se consagra na figura do “Vida Loka”, presente na faixa “Vida Loka, Pt. 2”, permeando a questão da injustiça social e do racismo. Logo em um dos versos iniciais: “Eu durmo pronto pra guerra” / “E eu não era assim, eu tenho ódio” / “E sei o que é mau pra mim” é perceptível a tensão constante que há entre o ser marginalizado e a sociedade, tensão simbolizada pelo vocábulo “guerra”, pressupondo dois pólos antagônicos e um sujeito que sabe o seu lugar e contra o que ele precisa combater. Revela-se uma vida transformada pela violência e que opta pela ruptura em vez do ato de se subjugar, como um compromisso dessa “Vida loka cabulosa”.

A partir desse cenário extremamente hostil, é incorporada uma reflexão do sujeito periférico sobre a possibilidade de alcance da felicidade em que “O caminho da felicidade ainda existe” / “É uma trilha estreita” / “Em meio à selva triste” mostra uma postura esperançosa em si mesmo e nos seus, já que a sua voz é o coletivo, é a busca pela sua superação de seus irmãos e não uma conquista individual. Em seguida, Mano Brown constrói um diálogo impecável com a Bíblia, ao recorrer ao personagem bíblico Dimas, também conhecido como o bom ladrão, dando voz a uns dos versos mais sensíveis em questões de forma e de conteúdo: “Enquanto Zé Povinho apedrejava a cruz” / “E o canalha, fardado cuspiu em Jesus” / “Aos quarenta e cinco do segundo arrependido” / “Salvo e perdoado, é Dimas, o bandido”. Dimas, o ladrão que, à beira da morte, renuncia aos seus pecados e pede perdão a Jesus, é crucificado junto com ele pelos representantes políticos da época. Tal escolha surge como um modo de estabelecer uma metáfora com as vidas periféricas contemporâneas que, como ele, crescem em espaços onde transitam entre poder Estatal e poder paralelo, sofrendo conseqüentemente com a injustiça social implacável, capaz de destinar à morte quem transgride ou perturbe a ordem social. Usando o próprio fato bíblico como um meio de se questionar essa visão de mundo maniqueísta, Brown contesta implicitamente as noções de bem e de mal, estabelecendo a identificação do sujeito marginalizado com Dimas, quando profere “Dimas, primeiro vida loka da história”, concretizando mais ainda essa associação, logo após, com a afirmação em coro de que “Programado pra morrer nós é” / “(Ao lado direito do pai)”. Ou seja, é o necropoder brasileiro se fazendo presente na vida dessa população a partir de “formas contemporâneas que subjagam a vida ao poder da morte” (MBEMBE,2016, p.146), sendo necessárias estratégias de resistência. Por isso a imersão no tema da violência é um meio encontrado pelo grupo como uma forma de compreender o sistema que os exclui para poder superá-lo. Brown canta para outros Vidas Lokas assim como Dimas que estão atrás e lutando radicalmente por sua salvação, só que agora em meio à guerra na selva de pedra “Porque o guerreiro de fé nunca gela” / “Não agrada o injusto, e não amarela”, nas palavras de Brown.

O Vida Loka, portanto, é aquele que se vê na urgência por estabelecer estratégias de sobrevivência contra as forças públicas de opressão, principalmente dentro de espaços tradicionalmente marginalizados, mas que também atuam sobre sua liberdade ir e vir. Sendo detentor da palavra armada, chega até as comunidades periféricas com um compromisso social capaz de fazer com que elas enxerguem nessas canções as suas próprias vidas, promovendo a assimilação entre as suas vivências a partir da fala coletiva dos rappers. Essa identificação revela como o discurso da canção é uma forma de pensar a si mesmo e aos seus, visto que,

citando Paul John Eakin em seu livro “Vivendo autobiograficamente”, as identidades, ainda que com seus traços individuais e próprias, se constituem a partir do outro, assim, as experiências compartilhadas por esses sujeitos constroem uma identidade coletiva necessária para a sua sobrevivência. Por isso, quando Brown assume “Nosso espírito é imortal, sangue do meu sangue”, ele promove, por meio da narrativa, a consciência da identificação coletiva com seus interlocutores que compartilham vivências semelhantes à dele. Sendo assim, “Vida Loka, Pt.2”, como o álbum todo, dá luz a um modo de ser e de viver, segundo os versos, “Entre o corte da espada e o perfume da rosa” em busca da luta por seus direitos naturais, autonomia e dignidade “Sem menção honrosa, sem massagem” e, apelando mais uma última vez à Brown, “Porque a vida é loka”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A ruptura social e racial evidenciada pela geografia urbana e negada pelo tradicional discurso homogeneizador passou a ser o principal motivador do Rap brasileiro, sobretudo na voz do grupo Racionais MC's. As canções surgem, não ao acaso, em um momento de intensa contradição brasileira, a qual na realidade revela as facetas mais brutais do neoliberalismo no país, aliado à manutenção de resíduos do sistema colonialista que, com o passar dos anos, perdurou na construção do pensamento social, refletindo-se em práticas violentas contra grupos historicamente marginalizados. Sendo assim, o que observamos nas produções do grupo é a construção de uma voz que ecoe as experiências vividas em um cenário periférico, delimitando sempre o contraste com o que as camadas mais abastadas vivenciam nos centros urbanos.

A ruptura é evidentemente a principal característica do grupo, já que é uma atitude derivada de um compromisso fundamental assumido pelos *rappers* em relação à sua comunidade e, principalmente, com os seus valores advindos da periferia. As letras são a forma de fazer o seu proceder, a sua “visão” serem ouvidos a partir de uma conduta altamente combativa, a qual até então não se via em nenhuma produção musical do país.

Instaura-se, assim, de fato o fim do sistema cancional tradicional do Brasil, parafraseando Oliveira (2015), tanto em relação às dimensões estéticas quanto de conteúdo. Ou seja, é posto o fim de uma tradição musical que refletia um projeto político de nação homogênea, o qual se fundamentava em uma conciliação e dissolução de fronteiras responsáveis por reforçar uma visão cordial de Brasil mestiço, como pontua o autor acima citado. O grupo irá afirmar a existência dessas barreiras, evidenciando toda a violência e racismo outrora velados, denunciando o processo de dominação e subalternização por trás do discurso de Brasil híbrido.

A conscientização presente nas canções do grupo Racionais MC's aqui referenciadas é necessária para que as barreiras impostas há séculos sejam vistas e destruídas. Nelas é criado um lugar de fala para as múltiplas vozes da periferia e, para tanto, o modelo de canção não poderia estar mais vinculado à cordialidade, já que, sendo o espaço urbano um campo de conflitos étnicos e de classes, a atitude que se espera é o verdadeiro combate.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

CAMARGOS, Roberto. *Rap e Política: percepções da vida social brasileira*. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2015.

D'ALVA, Roberta E. *Teatro Hip-Hop: a performance poética do ator-mc*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

EAKIN, Paul John. *Vivendo autobiograficamente – A construção da nossa identidade narrativa* Tradução Ricardo Santhiago. São Paulo: Letra e Voz, 2019.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. Arte & Ensaios, n.32, p.123-151, dezembro 2016

OLIVEIRA, Acauam S. de. *O fim da canção? Racionais MC's como efeito colateral do sistema cancional brasileiro*. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo. 2015.

PELBART, Peter P. *O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento*. São Paulo, N-1 edições, 2013.

PEZZODIPANE, Rosane V. (2013). *Pós-colonial: a ruptura com a história única*. Simbiótica. Revista Eletrônica, 1(3). Recuperado de <https://periodicos.ufes.br/index.php/simbiotica/article/view/5494>.

RACIONAIS MC'S. *Júri Racional*. São Paulo: Zimbabwe Records, 1993.

_____. *Diário de um detento*. São Paulo: Cosa Nostra, 1997.

_____. *Racistas Otários*. São Paulo: Zimbabwe Records, 1990.

_____. *Homem na Estrada*. São Paulo: Zimbabwe Records, 1993.

ROCHA, João César de Castro. *A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: “a dialética da marginalidade”*. Letras, [S. l.], n. 32, p. 23–70, 2006. DOI: 10.5902/2176148511909. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11909>. Acesso em: 5 out. 2022.

SANDRONI, Carlos. *Adeus à MPB*. In: CAVALCANTE, Berenice; EISENBERG, José; STARLING, Heloisa (Orgs). *Decantando a República*, v.1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

TEPERMAN, Ricardo. *Se liga no som: as transformações do rap no Brasil*. 1. ed. São Paulo: Claro Enigma, 2015.