

“COMBINARAM DE NOS MATAR, COMBINAMOS DE FICAR VIVOS”: RACISMO E RESISTÊNCIA NEGRA NO RAP BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO*

Henrique da Rosa Müller  

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Lucas Lazzarotto Vasconcelos Costa  

Universidade Federal de Santa Maria

O Hip Hop é uma expressão cultural multifacetada, que tradicionalmente pode ser decomposta em quatro elementos: o grafite, enquanto vertente ligada às artes visuais; a dança de rua, representada principalmente pelo *break* e por personagens como os *b-boys* e *b-girls*; o *Disc-Jockey* (DJ), que comanda as *pick-ups* (toca-discos); e o Mestre de Cerimônia (MC), que compõe rimas e poesias. Estes dois últimos são os principais responsáveis pelo que é chamado de rap (*rhythm and poetry* – ritmo e poesia). Diversos *hip hoppers*, sobretudo o influente DJ Afrika Bambaataa, propuseram a existência do chamado “quinto elemento”, que envolveria o reconhecimento da realidade histórica, cultural e social dos grupos oprimidos.¹ Desde sua origem, o rap funciona como uma ferramenta para a expressão daquilo que os sujeitos periféricos veem, sentem e sabem, refletindo sobre a realidade ao seu redor.² Ao inserir-se na realidade brasileira, o rap incorpora em seu discurso elementos singulares dos processos raciais locais, marcados por um longo período escravocrata

* Pesquisa realizada com recursos de bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento do Pessoal de Nível Superior (Capes).

1 Derek Pardue, “Hip hop as pedagogy: A look into ‘heaven’ and ‘soul’ in São Paulo, Brazil”, *Anthropological Quarterly*, v. 80, n. 3 (2007), pp. 673-709 .

2 Afrika Bambaataa, “Interview w/ Afrika Bambaataa, Hip Hop’s Ambassador, by Davey D”, *Davey D’s Hip Hop Corner* .

seguido de uma integração precária dos negros à sociedade.³ Considerando a capacidade organizadora do rap em seus aspectos culturais e sociais, e que o rap é um importante instrumento social que incorpora as denúncias dos problemas raciais de nossa sociedade, o objetivo deste trabalho será analisar como os múltiplos elementos culturais, históricos e sociais relacionados à questão racial brasileira são articulados no discurso do rap brasileiro contemporâneo. Sustentamos que este gênero musical pode ser pensado como uma forma de resistência cultural, a serviço de um projeto difuso de ressignificação do lugar do negro na sociedade brasileira e de resgate da autoestima e da consciência racial negra. Partiremos do pressuposto de que a realidade sócio-histórica na qual se desdobram as relações raciais no Brasil é atravessada pelo racismo estrutural, tal como conceitualizado por Almeida. Segundo o autor, o racismo é um processo histórico, estrutural e racional de legitimação de poder político, econômico, social e cultural, além de se apresentar como um processo subjetivo. Portanto, ele se traduz de forma constitutiva na organização do poder e no surgimento do moderno Estado-nação, tocando tanto as macroestruturas quanto as microrrelações.⁴

Preliminarmente, apresentaremos um panorama sobre a consolidação do rap enquanto um dispositivo de denúncia racial, assim como algumas considerações históricas e conceituais sobre a situação do negro na sociedade brasileira. Em seguida, faremos uma análise temática de composições de rap brasileiro contemporâneo, visando sublinhar as articulações entre o discurso presente nessas músicas e o debate racial brasileiro.

Hip Hop: da periferia americana à periferia brasileira

O Hip Hop, assim como a totalidade das manifestações culturais afro-diaspóricas, contempla em sua matriz as realidades sociais,

3 Florestan Fernandes, *A integração do negro na sociedade de classes: ensaio de interpretação sociológica*, São Paulo: Globo, 2008, v. 1: O legado da “raça branca”.

4 Sílvio Almeida, *O que é racismo estrutural*, Belo Horizonte: Letramento, 2018.

políticas, econômicas e culturais a que estes grupos étnicos estão condicionados. Surgida nos anos 1970 no Bronx, periferia de Nova Iorque, a cena Hip Hop é constituída principalmente por negros americanos e imigrantes jamaicanos e hispânicos. A paisagem social que propuliona o surgimento desta manifestação cultural é marcada por diversas contradições sociais, como a guerra do Vietnã, a crise econômica dos anos 1970 e a segregação racial.⁵ Têm papel fundamental nesse contexto os inúmeros projetos de reurbanização e limpeza social do bairro, que forçaram as populações negra e hispânica a viverem em uma paisagem em destroços.⁶ Os grupos não brancos, que vivenciavam cotidianamente aquela atmosfera de preconceito, discriminação e segregação socioespacial, encontravam no Hip Hop uma forma de lazer e, principalmente, de manifestação da sua realidade racializada:

Nesse contexto, o sentimento de pertencer a uma identidade étnica, encontra-se associado no *hip hop*, politicamente, a uma abordagem crítico-emancipatória de diálogo com o espaço público, de se compreender parte de uma história e de se territorializar no espaço de forma representativa. A questão da negritude ressurge como tema central no *hip hop* para se pensar, criticar e enfrentar a exclusão social, o que tem levado, por consequência, à racialização da discussão.⁷

Os bailes de Hip Hop espalharam-se por quase todos os centros urbanos dos Estados Unidos. Em 1980, o rap alcança sucesso nacional através da sua comercialização pela indústria fonográfica e consequente massificação do gênero, que acaba perdendo algumas características iniciais e passa a dar espaço para mensagens de consumismo, violência e sexo. Data deste período a globalização do rap e sua absorção por

5 Juliana Dutra, “RAP: identidade local e resistência global”, Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2007 [🔗](#).

6 Cheryl L. Keyes, “At the Crossroads: Rap Music and Its African Nexus”, *Ethnomusicology*, v. 40, n. 2 (1996), p. 223 [🔗](#).

7 Rosana Martins, “Hip hop, arte e cultura política: expressões culturais e representações da diáspora africana”, *Em Questão*, v. 19, n. 2 (2013), p. 261 [🔗](#).

outras culturas: assim como a realidade social, política e econômica do Bronx influenciou a primeira fase do rap, as realidades locais nas quais ele se desenvolvia fora dos Estados Unidos foram incorporadas por essa expressão cultural.⁸

No final dos anos 1980, surgem em São Paulo os primeiros grupos de rap, mas o gênero musical só ganha projeção nacional a partir dos anos 1990, com os álbuns *Sobrevivendo ao Inferno* (1997), do grupo Racionais MC's, e *Preste Atenção* (1995), de Thaide. Os grupos da primeira fase do rap nacional apresentavam um nítido tom de protesto e contestação social em seu discurso, refletindo sobre a desigualdade e o preconceito racial, a violência policial, a exclusão social e o cotidiano da periferia.

Assim como aconteceu nos Estados Unidos, o rap brasileiro também incorpora em seu discurso mensagens ligadas ao consumismo, à ostentação e à objetificação feminina.⁹ Mesmo assim, o rap voltado para os temas raciais nunca perdeu espaço, mantendo-se como a vertente mais prolífica tanto nas cenas locais quanto entre grupos que alcançam sucesso nacional. Neste trabalho, nos interessa sobretudo o rap ligado à expressão dos elementos basilares que possibilitaram o surgimento deste gênero musical, como a denúncia da injustiça social e a ênfase no debate racial. Portanto, ao nos referirmos ao rap, privilegiaremos este subgênero, também conhecido como rap social,¹⁰ rap consciência¹¹ ou rap de mensagem.¹²

8 Dutra, “RAP: identidade local e resistência global”.

9 Ricardo Indig Teperman, “O rap radical e a ‘nova classe média’”, *Psicologia USP*, v. 26, n. 1 (2015), pp. 37-42 .

10 Leslie Colima e Diego Cabezas, “Análise do rap social como discurso político de resistência”, *Bakhtiana*, v. 2, n. 12 (2017) .

11 Sales Augusto dos Santos, “Os rappers e o ‘rap consciência’: novos agentes e instrumentos na luta anti-racismo no Brasil na década de 1990”, *Sociedade e Cultura*, v. 11, n. 2 (2008), pp. 169-182 .

12 Theo de Sá Guimarães Cancellato, “RAP: insistência, resistência e (re)existência: Relatos de Rappers da Baixada Santista”, Dissertação (Mestrado em Educação), Universidade Católica de Santos, Santos, 2019 .

O rap e o protesto negro

No Brasil, o rap apresenta características particulares, refletindo as especificidades do cenário político e racial do país. Dessa forma, a vertente brasileira do rap pode ser entendida como um elemento de continuidade do movimento musical popular negro, que teve raízes de norte a sul do país e valorizava a “busca da autoestima da população negra, diante do preconceito racial”.¹³ Esse processo “compreende a valorização da ascendência étnica negra, o conhecimento histórico da luta dos negros e de sua herança cultural e o combate ao preconceito racial”.¹⁴ Em síntese, pode-se afirmar que o discurso do Hip Hop articula as dimensões históricas, culturais, políticas e sociais da questão racial.

Nesse contexto, o hip-hop, concebido através de ações artísticas, culturais e políticas, constituiu-se como exemplo de cultura contemporânea de resistência negra, possibilitando a expressão da voz do marginalizado, do excluído, além de uma reflexão acerca daquilo que reprime as classes menos favorecidas. Observa-se especificamente a construção do estilo rap como relato da exclusão, da violência, e também da riqueza cultural e da resistência.¹⁵

Inúmeras manifestações culturais dos grupos subordinados pela opressão racializada adquirem um caráter de resistência e contestação em relação aos elementos políticos, econômicos e ideológicos que alicerçam as sociedades de origem escravocrata. Hall chama este fenômeno de *estratégia cultural*, entendido como um espaço possível de disputa e proliferação de ideias de contestação.¹⁶ Esta é uma característica ainda muito viva no rap brasileiro contemporâneo: observa-se que MC's e grupos de rap garantem

13 Alberto T. Ikeda, “Música, Política e ideologia: algumas considerações”, *V Simpósio Latino-Americano de Musicologia*, Curitiba, 2001 .

14 Bruno Zeni, “O negro drama do rap: entre a lei do cão e a lei da selva”, *Estudos Avançados*, v. 18, n. 50 (2004), pp. 225-241, p. 230 .

15 Rhuann Fernandes, “O rap nacional e o caso Djonga: Por uma sociologia das ausências e das emergências”, *RELACult*, v. 5, n. 3 (2019), pp. 1-25, p. 2 .

16 Stuart Hall, *Da diáspora: identidades e mediações culturais*, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

seu sucesso e sua produção sonora ligados aos elementos de contestação negra, por meio do reforço dos valores culturais negros, da busca pela identidade racial, do protesto contra o racismo e do resgate da ancestralidade e da história negra. Dessa maneira, compreendemos que o rap se posiciona como uma das vertentes artístico-culturais do protesto negro.

Enquanto elemento da cultura popular negra, o rap caracteriza-se também como um “local de contestação estratégica”, na medida em que “tem sempre em sua base experiências, prazeres, memórias e tradições do povo” e que se liga às “esperanças e aspirações locais, tragédias e cenários locais que são práticas e experiências cotidianas de pessoas comuns”.¹⁷ Assim, o rap é um ponto de acesso privilegiado às vivências da população negra, em um contexto em que suas necessidades mais elementares de subsistência e dignidade muitas vezes não estão dadas e precisam ser conquistadas através da luta. A mensagem veiculada pelo rap não só faz emergir os problemas raciais das periferias, mas constitui-se como um importante espaço de reafirmação da identidade étnica nacional. Essa identidade fora escamoteada pelo Estado brasileiro desde o surgimento da ideologia da democracia racial, que se estabeleceu como característica central do *ethos* nacional e garantiu o encobrimento das desigualdades raciais gestadas na história social do Brasil.¹⁸

Por terem se desenvolvido enquanto uma tarefa cultural e política, o rap e a cultura Hip Hop se fortalecem como um exemplo contemporâneo do que Castells chamará de *cultura de resistência*.¹⁹ No caso do rap, a cultura de resistência possibilita a manifestação da voz de uma população marginalizada e excluída da estrutura social e a construção de sujeitos preparados para enfrentar as discriminações e as desigualdades que definem “o lugar do negro” em nossa sociedade. A arte torna-se um dispositivo cultural e político na busca de mudar a situação não só dos atores

17 Hall, *Da diáspora*, p. 340.

18 Clóvis Moura, *Sociologia do negro brasileiro*, São Paulo: Ática, 1988.

19 Manuel Castells, *O poder da identidade. A era da informação: economia, sociedade e cultura*, São Paulo: Paz e Terra, 1999.

mais diretamente associados à cultura Hip Hop, mas de todo o grupo social a que pertencem.²⁰ Nesse contexto, destacam-se as comunidades periféricas, que são frequentemente retratadas nas letras de rap e fazem parte do universo de pertencimento destes atores sociais.

O rap brasileiro contemporâneo apresenta algumas características particulares que o diferenciam parcialmente do rap produzido no final do século XX. Como aponta Teperman, o rap contemporâneo, ou “nova escola de rap”, perde força enquanto dispositivo de crítica social ao se aproximar da indústria cultural.²¹ Rocha, por sua vez, compreende que o discurso político do rap complexifica-se na contemporaneidade, pois articula o debate de questões raciais, de classe e de gênero. A partir desse ponto de vista, compreende-se que a “nova escola” não abandona a vocação do rap para a crítica social, mas a adapta ao contexto atual, de forma que não se observa uma ruptura radical entre a “velha escola” e o rap contemporâneo.²²

Contexto político e racial brasileiro

Para compreender o contexto racializado que o rap brasileiro insistentemente denuncia, é necessário retomarmos os quadros históricos e sociais que fundamentam o chamado *racismo estrutural* enquanto modelo morfológico que garante a subalternização de negros e negras na sociedade brasileira.²³ Com o fim da escravidão em 1988, o pensamento social nacional é fortemente influenciado pelas teses do racismo científico, que se reproduziam de forma hegemônica em todos os centros intelectuais do mundo.²⁴ Ao passo

20 Lorrán Douglas Silva, “A política por trás do som: uma análise do rap como narrativa política do movimento de resistência negro”, *Revista do Instituto de Ciências Humanas*, v. 16, n. 25 (2020), pp. 37-64 [↗](#).

21 Teperman, “O rap radical e a “nova classe média””.

22 Róbson Peres Rocha, “A Velha Escola de Rap e a Nova Escola de Rap: problemas de método na análise de grupos culturais”, *Revista Contraponto*, v. 7, n. 2 (2020), pp. 25-45 [↗](#).

23 Almeida, *O que é racismo estrutural*.

24 Clóvis Moura, *Escravidão, colonialismo, imperialismo e racismo*, São Paulo: IBEA, 1983.

que as elites e o Estado adotavam tais teses enquanto modelo organizador, reproduzia-se no pensamento social e nas estratégias de Estado um projeto que visava acabar com o “elemento negro” do cenário sociocultural brasileiro. Assim, as produções intelectuais e ideológicas desse período, bem como as estratégias de embranquecimento nacional, impediram a incorporação dos negros no sistema ocupacional e os submeteram à marginalização social, excluindo-os da riqueza, da cultura e do poder.²⁵

A partir dos anos 1930, com a instauração do Estado Novo, houve uma mudança significativa dos projetos nacionais em torno da questão racial. Essa mudança é caracterizada principalmente pela adoção da democracia racial enquanto discurso público oficial, situação que perdurou até a constituição da Nova República. O mito da democracia racial e a construção do ideário nacional de um país miscigenado serviram como mote para uma série de ataques à cultura afro-brasileira, que incluíram a desafri-canização dos elementos culturais negros e o consequente enfraquecimento da identidade negra.²⁶ No campo social, o racismo velado e a miscigenação como proposta administrativa buscaram estabelecer o Brasil como um país que aboliu o preconceito racial, colocando as expressões do racismo e da desigualdade racial como um tabu difícil de ser acessado pela população.²⁷ Mesmo que, na atualidade, a democracia racial não seja considerada um discurso público oficial, as estratégias ideológicas adotadas até o final dos anos 1980 ainda estão presentes no pensamento social brasileiro.

Em síntese, os projetos racializados a que a população negra foi submetida ao longo da história do Brasil produziram efeitos profundos e duradouros, manifestando-se na marginalização dos negros no pós-abolição,²⁸ na construção do mito da democracia racial,²⁹ na perseguição dos

25 Florestan Fernandes, *Significado do protesto negro*, São Paulo: Cortez, 1989; e *A integração do negro na sociedade de classes*.

26 Abdias do Nascimento, *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

27 Moura, *Escravidão, colonialismo, imperialismo e racismo*.

28 Fernandes, *A integração do negro na sociedade de classes*.

29 Nascimento, *O genocídio do negro brasileiro*.

movimentos negros³⁰ e na integração subordinada desse grupo ao sistema capital-trabalho.³¹ Os marcadores sociais e a bibliografia especializada são unânimes ao constatarem as inúmeras desvantagens sociais enfrentadas pela população negra no Brasil contemporâneo, como as altas taxas de evasão escolar, trabalho infantil e encarceramento, dificuldades em acessar o sistema de saúde, menor remuneração e a condição de cercamento socioespacial, que isola essa população nas periferias.³² Além disso, dentre os mortos em intervenções policiais violentas, quase 80% são jovens negros periféricos.³³ O caráter violento e sistemático do assassinato de negros e negras no Brasil pode ser entendido como expressão de uma política de extermínio e genocídio.³⁴

Mas a população negra nunca esteve passiva diante da barbárie organizada da história social brasileira, dado que estratégias de resistência política e cultural são registradas desde o período colonial e se estendem até o contemporâneo.³⁵ As estratégias de luta difusas que ocorreram durante o período colonial assumem, durante as primeiras décadas da República Velha, a forma de um movimento negro organizado e articulado a partir de inúmeras ações de resistência, como a imprensa negra, os partidos políticos e os grupos artísticos e religiosos. No contemporâneo, o rap assume uma posição de destaque enquanto elemento artístico-cultural do

30 Petrônio Domingues, “Movimento negro brasileiro: alguns apontamentos históricos”, *Tempo*, v. 12, n. 23 (2007), pp. 100-122 .

31 Octavio Ianni, “Escravidão e racismo”, *Revista de Antropologia*, v. 23, n. 0 (1980), pp. 197-201 ; Carlos Hasenbalg, “A pesquisa sobre desigualdades raciais no Brasil” in Carlos Hasenbalg e Nelson do Valle Silva (orgs.), *Relações raciais no Brasil contemporâneo* (Rio de Janeiro: Rio Fundo e IUPERJ, 1992), pp. 9-16.

32 Almeida, *O que é racismo estrutural*; Moura, *Sociologia do negro brasileiro*; Marcelo Weishaupt Proni e Darcilene Claudio Gomes, “Precariedade ocupacional: uma questão de gênero e raça”, *Estudos Avançados*, v. 29, n. 85 (2015), pp. 137-151 .

33 Clara Velasco *et al*, “Nº de pessoas mortas pela polícia cresce no Brasil no 1º semestre em plena pandemia; assassinatos de policiais também sobem”, *G1* .

34 Nascimento, *O genocídio do negro brasileiro*; Marcelo Paixão, “Antropofagia e racismo. Uma crítica ao modelo brasileiro de relações raciais” in Sílvia Ramos e Leonarda Musumeci (orgs.), *Elemento suspeito: abordagem policial e discriminação na cidade do Rio de Janeiro* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005), pp. 283-322.

35 Clóvis Moura, *Dialética radical do Brasil negro*, São Paulo: Anita, 1994.

movimento negro. Domingues afirma, inclusive, que a utilização política do rap o posiciona como o elemento central de uma hipotética quarta etapa do movimento negro brasileiro:

Trata-se de um movimento cultural inovador, o qual vem adquirindo uma crescente dimensão nacional; é um movimento popular, que fala a linguagem da periferia, rompendo com o discurso vanguardista das entidades negras tradicionais. Além disso, o hip-hop expressa a rebeldia da juventude afrodescendente, tendendo a modificar o perfil dos ativistas do movimento negro; seus adeptos procuram resgatar a autoestima do negro, com campanhas do tipo: Negro Sim!, Negro 100%, bem como difundem o estilo sonoro rap, música cujas letras de protesto combinam denúncia racial e social, costurando, assim, a aliança do protagonismo negro com outros setores marginalizados da sociedade.³⁶

O autor afirma, entretanto, que o Hip Hop “ainda é um movimento desprovido de um programa político e ideológico mais geral de combate ao racismo” e que, por isso, “não define explicitamente qual é o eixo central da luta”.³⁷ Nós compreendemos que o rap, enquanto manifestação não só política, mas também artística, não está na posição de sustentar um discurso inteiramente coerente, mas sim de funcionar como um caleidoscópio de sons e imagens que permitem deslocamentos e condensações de sentidos. Em consonância com essa perspectiva, Santos entende que a luta afro-brasileira contra o racismo se realiza no rap de forma difusa, sem a necessidade de se organizar formalmente por meio de instituições.³⁸ De acordo com o autor, essa característica não deslegitima o rap enquanto uma nova forma de movimento social negro. Assim, embora o rap brasileiro contemporâneo não seja um movimento político tradicional, com um eixo central organizado, consideramos que é possível identificar as linhas gerais de reivindicações e lutas adotadas pelos rappers, a serem inferidas a partir das imagens e argumentos evocados por eles.

36 Domingues, “Movimento negro brasileiro”, pp. 119-120.

37 Domingues, “Movimento negro brasileiro”, p. 120.

38 Santos, “Os rappers e o ‘rap consciência’”.

A investigação acadêmica a respeito do rap tem demonstrado sua potência política enquanto local de debate sobre a questão racial brasileira, através do resgate da religiosidade afro-brasileira,³⁹ da produção de saberes emancipatórios,⁴⁰ da narrativa política das populações marginalizadas⁴¹ e do incremento da consciência racial e da autoestima da população negra.⁴² Portanto, considera-se que o rap funciona como uma importante arena de debate sobre a questão racial brasileira, apresentando contribuições cruciais para a organização do movimento negro.

O discurso racial no rap brasileiro contemporâneo

Com o objetivo de compreender como o debate racial é abordado no rap brasileiro contemporâneo, realizamos uma análise temática. A partir de um conhecimento prévio sobre o panorama do rap brasileiro, selecionamos canções de rap compostas por rappers negros e negras, privilegiando aqueles que sistematicamente abordam a questão racial em suas produções. Essa seleção não pretendeu ser exaustiva: procuramos selecionar artistas e composições que fossem representativos do rap brasileiro e que tivessem reconhecimento a nível nacional. Isso significa que os artistas analisados/as se inserem de alguma forma no contexto de uma estratégia de resistência cultural, como proposto por Hall e Castells.⁴³ O recorte temporal adotado

39 Rita Amaral e Vagner Gonçalves da Silva, “Foi conta para todo canto: as religiões afro-brasileiras nas letras do repertório musical popular brasileiro”, *Afro-Ásia*, v. 34, n. 34 (2006), pp. 189-235 [📄](#); Raquel Turetti Scotton e Sônia Regina Corrêa Lages, “Ogum, a voz do gueto: o orixá do Rap e da rima nas letras de Criolo e Emicida”, *PLURA*, v. 11, n. 1 (2020), pp. 169-186 [📄](#).

40 Fernandes, “O rap nacional e o caso Djonga”.

41 Silva, “A política por trás do som”.

42 Joseli Aparecida Fernandes e Elaine de Souza Pinto Rodrigues, “Rap: instrumento de libertação e reconhecimento da identidade negra”, *Revista (Entre Parênteses)*, v. 1, n. 7 (2018) [📄](#); Silva, “A política por trás do som”; Gabriel Delphino Fernandes de Souza, Thiago Campos da Silva e Fernando Rodrigues da Silva, “Cultura popular negra: decolonialidade no rap e em produções audiovisuais”, *Tropos*, v. 9, n. 2 (2020), p. 1-24 [📄](#); Fernandes, “O rap nacional e o caso Djonga”.

43 Hall, *Da diáspora*; Castells, *O poder da identidade*.

abrangeu canções divulgadas entre 2014 e 2021. Para esta análise, consideramos apenas as letras das composições, desconsiderando os elementos musicais intrínsecos, como timbre, melodia, harmonia e ritmo. A seleção final contou com 49 composições, relacionadas no Quadro 1.

Quadro 1
Músicas analisadas

Intérprete(s)	Álbum	Ano	Música
Eduardo Taddeo	A Fantástica Fábrica de Cadáveres	2014	Eu Acredito
Eduardo Taddeo	A Fantástica Fábrica de Cadáveres	2014	Aprendendo com os Corpos Desfigurados
Thiago Elniño	Fundamento	2015	Amigo Branco
Emicida	Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa	2015	Boa Esperança
Emicida, Marcelino Juvêncio Freire	Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa	2015	Trabalhadores do Brasil
Emicida, Drik Barbosa, Amiri, Rico Dalasam, Muzzik e Raphão Alaafin	Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa	2015	Mandume
ADL, Sant, Raillow e Froid	Favela Vive (Cypher) ⁴⁴	2016	Favela Vive
ADL, BK, Funkero e MV Bill	Favela Vive 2 (Cypher)	2016	Favela Vive 2
Thiago Elniño	Filhos De Um Deus Que Dança	2016	Diáspora
Yzalú	Minha Bossa É Treta	2016	Mulheres Negras
Thiago Elniño, part. Sant e KMKZ	Rotina do Pombo	2017	Pegadoginga
Djonga	Olho de Tigre (Single)	2017	Olho de Tigre

⁴⁴ No contexto deste trabalho, entendemos álbuns como um conjunto de composições lançadas juntas, que podem ou não estar relacionadas entre si, e *singles*, como músicas lançadas individualmente, fora do contexto de um álbum. *Cypher* refere-se a uma composição da qual participam vários artistas apresentando rimas inéditas e que, em geral, é mais extensa do que um *single*.

Quadro 1 - continuação

Intérprete(s)	Álbum	Ano	Música
ADL, Choice, Djonga, Menor da Chapa e Negra Li	Favela Vive 3 (Cypher)	2018	Favela Vive 3
Emicida	Pantera Negra (Single)	2018	Pantera Negra
Djonga	O Menino Que Queria Ser Deus	2018	DE LÁ
Djonga	O Menino Que Queria Ser Deus	2018	JUNHO DE 94
Djonga	O Menino Que Queria Ser Deus	2018	CORRA
BK, part. Baco Exu do Blues e Luccas Carlo	Gigantes	2018	Vivos
BK	Gigantes	2018	Julius
BK	Gigantes	2018	Exóticos
BK	Gigantes	2018	Titãs
GABZ	Do Bataque ao Bass (Single)	2018	Do Bataque ao Bass
Thiago Elniño part. Tiago Mac	Pedras, Flechas, Lanças, Espadas e Espelhos	2019	Filhos do Sol
Thiago Elniño, Vibox, Anarka, D'Ogum, DenVin e Projeto Preto	Pedras, Flechas, Lanças, Espadas e Espelhos	2019	Pretos Novos
Thiago Elniño	Pedras, Flechas, Lanças, Espadas e Espelhos	2019	BENÇA!
Thiago Elniño e Natache	Pedras, Flechas, Lanças, Espadas e Espelhos	2019	Atlântico (Calunga Grande)
Emicida, part. Larissa Luz e Fernanda Montenegro	AmarElo	2019	Ismália
Emicida, part. Dona Onete, Jé Santiago e Papillon	AmarElo	2019	Eminência Parda
Emicida, part. Majur e Pablllo Vittar	AmarElo	2019	AmarElo
Djonga	Ladrão	2019	Falcão
Djonga	Ladrão	2019	Bença
Djonga	Ladrão	2019	Ladrão

Quadro 1 - continuação

Intérprete(s)	Álbum	Ano	Música
Djonga	Ladrão	2019	Voz
Coruja Bc1	Psicodelic	2019	Fogo
Coruja Bc1 e Diomedes Chinaski	Psicodelic	2019	Ogum
Coruja Bc1	Psicodelic	2019	Lágrimas de Odé
Coruja Bc1 e Zudzilla	Psicodelic	2019	Um Acorde
Drik Barbosa	Drik Barbosa	2019	Rosas
Drik Barbosa, part. Anna Tréa	Drik Barbosa	2019	Herança
Drik Barbosa, part. Denise D’Paula	Drik Barbosa	2019	Renascer
ADL, MC Cabelinho, Kmila CDD, Orochi, Cesar MC, Edi Rock	Favela Vive 4 (Cypher)	2020	Favela Vive 4
Djonga, part. Cristal	Histórias da Minha Área	2020	Deus Dará
Coruja Bc1	Antes do Álbum	2020	VIP
Eduardo Taddeo	O Necrotério dos Vivos	2020	Mês de Maio
Eduardo Taddeo	A Fantástica Fábrica de Cadáveres	2020	Depósito dos Rejeitados
BK	O Líder em Movimento	2020	Movimento
Drik Barbosa, part. Rashid	Sobre Nós (Single)	2020	Sobre Nós
Cristal	Ambição (Single)	2020	Ambição
Djonga	NU	2021	Nós

As músicas selecionadas foram escutadas a partir de serviços de *streaming* – o principal meio de divulgação do rap contemporâneo – e transcritas na íntegra, resultando em 156 páginas de dados brutos. Na transcrição, procuramos respeitar o estilo oral da recitação. As transcrições foram analisadas a partir da análise temática reflexiva proposta por Virginia Braun e Victoria Clarke.⁴⁵ Essa estratégia analítica pressupõe um trabalho criativo e

45 Virginia Braun e Victoria Clarke, “Reflecting on Reflexive Thematic Analysis”, *Qualitative Research in Sport, Exercise and Health*, v. 11, n. 4 (2019), pp. 589-597 .

reflexivo dos pesquisadores, através do qual constrói-se sentidos ao longo do material. Inicialmente, efetuamos leituras sucessivas dos dados brutos, seguidas de uma codificação rigorosa, em que foram selecionados extratos significativos relacionados aos aspectos raciais abordados nas canções. Adotamos uma concepção ampla sobre a “questão racial”, entendida como um arranjo complexo de fatores históricos, culturais, sociais, econômicos e políticos que organizam as relações entre sujeitos racializados. Os extratos selecionados foram organizados em grupos de acordo com seu sentido. Os agrupamentos de extratos foram, então, trabalhados a fim de produzirem temas bem delimitados, internamente coerentes e distintos entre si. No contexto deste referencial metodológico, “temas” são entendidos como “padrões de sentido compartilhado fundamentados por um conceito organizador central”.⁴⁶ Após a definição e nomeação dos temas, iniciou-se o processo de redação, que consistiu na seleção de extratos vívidos e representativos do material, que foram analisados em maior detalhe e relacionados à bibliografia pertinente. Uma característica fundamental deste processo de trabalho é seu caráter recursivo e flexível, de forma que não houve uma sucessão rigorosa entre as diferentes etapas.⁴⁷

Devido à natureza do *corpus* de dados e às particularidades de nosso objetivo, optamos por centrar a análise no nível semântico ou explícito do discurso, embora sempre atentos às suas implicações e pressupostos subjacentes.⁴⁸ Produzimos, assim, três temas, que serão apresentados a seguir. No primeiro, analisaremos o recurso à religião afro-brasileira como estratégia de resistência cultural; em seguida, serão abordados os elementos históricos mencionados nas composições; por fim, nossa investigação se centrará no posicionamento do rap em relação aos aspectos contemporâneos do racismo, da violência e da resistência negra.

46 Braun e Clarke, “Reflecting on Reflexive Thematic Analysis”, p. 589, tradução nossa.

47 Virginia Braun e Victoria Clarke, “Using Thematic Analysis in Psychology”, *Qualitative Research in Psychology*, v. 3, n. 2 (2006), pp. 77-101 [DOI](#); Braun e Clarke, “Reflecting on Reflexive Thematic Analysis”.

48 Braun e Clarke, “Reflecting on Reflexive Thematic Analysis”; e “Using Thematic Analysis in Psychology”.

“Nunca foi sorte, sempre foi Exu”: religião e resistência cultural negra

Neste tema, nosso objeto de análise será a utilização política de elementos culturais negros através do rap. No discurso do rap, esse processo compreende a revalorização do patrimônio cultural afro-diaspórico e o posicionamento dos negros enquanto agentes de produção de cultura. A revalorização do patrimônio cultural afro-brasileiro centra-se, nas músicas analisadas, no resgate da religiosidade africana e afro-brasileira, que funciona como dispositivo para a promoção de autoestima e de consciência racial aos sujeitos negros.

De acordo com Bastide, os negros escravizados puderam trazer ao Brasil apenas seus valores e crenças, em outras palavras, sua cultura.⁴⁹ Por isso, a religiosidade e as divindades são elementos particularmente importantes no estudo das culturas afro-brasileiras. O contato desses elementos com o cristianismo dos colonizadores produziu, no pensamento social brasileiro, uma imagem depreciativa das religiões africanas, que foram interpretadas como representações pagãs, demoníacas, inferiores e animalizadas. Tal processo legitimou a perseguição política e cultural que culminou na criminalização dessas práticas religiosas no código penal brasileiro de 1890.⁵⁰

Esse arranjo legal só foi revertido em 1940, após a criação de um novo código penal no contexto das reformas constitucionais getulistas.⁵¹ Nascimento relata a repressão policial e o franco vandalismo a que eram submetidos os templos de religiões afro-brasileiras: “seus terreiros (templos) localizados no interior das matas ou disfarçados nas encostas de morros distantes, das frequentes invasões da polícia, tinham confiscados

49 Roger Bastide, *As religiões africanas no Brasil: contribuição a uma sociologia das interpretações de civilizações*, São Paulo: Editora da USP, 1971.

50 Brasil, *Decreto nº 847, de 11 de outubro de 1890*, Código Penal dos Estados Unidos do Brasil ☒.

51 Ana Cristina de Souza Mandarino, *(Não) deu na primeira página: macumba, loucura e criminalidade*, São Cristóvão: Editora da UFS, 2007.

esculturas rituais, objetos do culto, vestimentas litúrgicas, assim como eram encarcerados sacerdotes, sacerdotisas e praticantes do culto”.⁵² No contemporâneo, a espiritualidade afro-brasileira ainda sofre perseguições fundadas no racismo e na intolerância religiosa. Nas músicas analisadas, podemos observar o discurso de contestação a essa realidade: “[Podem] atacar nossas religiões, acusar de feitiços / Menosprezar a nossa contribuição na cultura brasileira / Mas não podem arrancar o orgulho de nossa pele negra”.⁵³ A música do rapper BK aponta no sentido de uma positivação desse estereótipo: “E hoje nós que somos bruxos, feitiçeiros”.⁵⁴

As estratégias estatais de coerção e desvalorização dos traços étnico-culturais negros culminaram na fragmentação da identidade negra e na depreciação dessa ascendência racial, deixando marcas que são percebidas no contemporâneo das relações raciais.⁵⁵ O rapper Emicida insere esse movimento de deslegitimação como um dos elementos do aviltamento da população negra: “Primeiro sequestra eles / Rouba eles / Mente sobre eles / Nega o Deus deles / Ofende, separa eles / Se algum sonho ousar correr, cê pára ele”.⁵⁶

Ainda assim, a cultura africana resistiu ao tráfico negreiro e à escravidão, de forma a representar ela mesma a resistência. A partir dessa perspectiva, é possível compreender que seus símbolos sejam incorporados ao protesto enunciado no rap contemporâneo. Nas músicas analisadas, as referências à religiosidade afro-brasileira são abundantes, sobretudo através da menção aos orixás. É importante observar que não se trata de uma mera menção à história da religião da população negra, como quem aponta para uma peça de museu: a religião afro-brasileira é uma religião viva e, como tal, adapta-se continuamente às necessidades

52 Nascimento, *O genocídio do negro brasileiro*, p. 103.

53 Eduardo Taddeo, “Mulheres Negras” in Yzalú, *Minha Bossa é Treta*: Raposo Records, 2016.

54 Abebe Santos, Jonas Ribeiro Chagas, “Movimento” in BK, *Líder em Movimento*, Rio de Janeiro: Pirâmide Perdida Records, 2020.

55 Moura, *Sociologia do negro brasileiro*.

56 Emicida, Nave, Renan Samam; part. Larissa Luz, Fernanda Montegro, “Ismália” in Emicida, *AmarELO*, Rio de Janeiro, Sony Music Entertainment, 2019.

e às demandas de seus seguidores.⁵⁷ Neste trecho, Thiago Elniño aborda a relação entre religiosidade e autoestima da população negra: “Conversando com Exu sobre eternidade / Um dia ele disse que todo menino preto é um deus, então entenda / Que autoestima é tipo fé, uma prova é tipo uma oferenda”.⁵⁸

Na contramão dos projetos racializados, o rap propõe a revalorização da cultura negra e rompe com as barragens impostas pelo racismo estrutural brasileiro: “Ontem eu servi um padê pra Exu / Pedi pro Orixá abrir os meus caminhos / Que Omulu me dê saúde pra não ser / Um Dom Quixote negro a enfrentar moinhos”;⁵⁹ “Nossa fé é imensurável e transformador em motivação”.⁶⁰ Nos versos de Thiago Elniño, observa-se o elemento religioso negro como organizador da força necessária para se vencer os obstáculos impostos pelo racismo. Dessa maneira, o rap não só serve como dispositivo de positivação dos traços culturais afro-brasileiros, mas também relaciona a devoção aos orixás à motivação para superar as contradições impostas pelo racismo estrutural.

É importante observar que os usos sociopolíticos das religiões afro-brasileiras não são inerentemente revolucionários e nem sempre correspondem a um movimento de resistência cultural. Como apontaram Amaral e Silva, o projeto de unificação nacional através da constituição de uma “cultura brasileira”, por volta dos anos 1930, incluiu a elevação de alguns elementos culturais afro-brasileiros ao status de valores nacionais.⁶¹ A política identitária do rap, que ganhou forma nos anos 1990 com os Racionais e que de certa forma permanece viva no rap contemporâneo, segue em uma direção contrária, expressando o descontentamento

57 Bastide, *As religiões africanas no Brasil*.

58 Thiago Elniño, Vibox, Anarka, D’Ogum, DenVin; part. Vibox, Anarka, D’Ogum, DenVin, “Pretos Novos” in Thiago Elniño, *Pedras, Flechas, Lanças, Espadas e Espelhos*, Rio de Janeiro: Abre Caminhos, 2019.

59 Thiago Elniño; part. Tiago Mac, “Filhos do Sol” in *Pedras, Flechas, Lanças, Espadas e Espelhos*.

60 Thiago Elniño, Sant, KMKZ, “Pedagoginga” in *Rotina do Pombo*, [s.l.]: independente, 2017.

61 Amaral e Silva, “Foi conta para todo canto”.

dos grupos marginalizados face ao “sistema”.⁶² No rap contemporâneo, a religiosidade afro-brasileira surge reafrikanizada e dessincretizada, o que, neste contexto, tem um sentido não só cultural e religioso, mas também político e ideológico, uma vez que reafirma o lugar do negro na sociedade brasileira.⁶³ No excerto a seguir, são mencionados vários orixás, evocados na qualidade de auxiliares nas múltiplas tarefas ligadas ao projeto de emancipação negra:

Que Iansã nos faça gira da prosperidade / Pra cada moleque preto nos canto dessa cidade / [...] / Certoiro como a flecha de Oxóssi, eu vim pela posse / Do povo preto, de tudo aquilo que é seu / Sentiu que o céu estremeceu / Trovão, machado de Xangô (a justiça chegou) / E pra vocês, a lâmina de Ogum, e aos pretos, um por um / Conforto ao colo de Oxum e respeito comum / E que busquemos a paz de Oxalá pela rota de Iemanjá / Retorno ao que nos foi tomado / E que Nanã nos receba de volta no solo sagrado.⁶⁴

No trecho apresentado acima, logo após a menção a Xangô, o orixá da justiça, há uma referência a Ogum, orixá associado à guerra. Bastide informa que, na época da escravidão, os negros escravizados fizeram de Ogum o patrono de sua vingança: “contra o sincretismo católico que o identificava a São Jorge, a esse São Jorge louro como o sol, cujo cavalo branco pisava um demônio preto, preservaram o Ogum de seus antepassados, armado apenas com a faca dos assassinos”.⁶⁵ O rapper parece atualizar esse atributo do orixá quando invoca, contra seus algozes, a lâmina de Ogum. Essa noção é expressa de forma particularmente nítida no trecho seguinte, no qual são mencionados, novamente, Ogum e Xangô, sugerindo que a justiça social só será conquistada através de uma postura combativa:

62 Teperman, “O rap radical e a “nova classe média”.

63 Aislan Vieira de Melo, “Reafrikanização e dessincretização do candomblé: movimentos de um mesmo processo”, *Anthropológicas*, v. 19, n. 2 (2008), pp. 157-182 [↗](#).

64 Thiago Elniño, “Diáspora” in *Filhos de um Deus que Dança*, [s.l.]: independente, 2016.

65 Bastide, *As religiões africanas no Brasil*, p. 222.

Meu pai Ogum mandou chamar / Eu vim, eu vim de lá / Ele me ensinou coisas sobre amor / E que na paz só se chega com a guerra / E que toda bonança do trono do rei Xangô / Só vai conhecer quem for justo na Terra.⁶⁶

Como aponta Bastide, as divindades africanas, ao serem trazidas para o Brasil colonial, são imersas, assim como seus fiéis, em um contexto radicalmente diferente daquele vivenciado em sua terra de origem. Assim, de acordo com o autor, serão selecionadas as divindades mais aptas a interceder em prol da causa dos negros. Nesse sentido, foram valorizados particularmente Exu, Xangô, Iansã e Ogum, que sofreram adaptações em seus atributos e passaram a se ocupar sobretudo da regência da ordem social e do conflito racial que se instaura.⁶⁷

A dessincretização e a valorização de elementos tradicionais africanos e afro-brasileiros são características distintivas do rap brasileiro contemporâneo.⁶⁸ A título de comparação, os Racionais MC's lançaram, no álbum *Sobrevivendo ao inferno* (1997), uma versão da música “Jorge da Capadócia”, que consiste em uma espécie de oração que pede proteção contra os assédios dos inimigos. Um de seus versos diz “pois eu estou vestido com as roupas e as armas de Jorge”. O rapper Coruja Bc1 faz uma referência a essa música, porém, substituindo o santo católico pelo orixá correspondente: “Tô protegido com as roupas e as armas de Ogum”.⁶⁹ No trecho seguinte, temos outro interessante exemplo de releitura de uma referência religiosa. É feita uma menção ao samba interpretado por Leandro Sapucahy, intitulado “Nunca foi sorte, sempre foi Deus”. Na música de Emicida, no entanto, Deus é substituído por Exu: “Só quem driblou a morte pela morte saca / Que nunca foi sorte, sempre foi Exu”.⁷⁰

66 Djonga, “De Lá” in *O Menino que Queria Ser Deus*, São Paulo: Ceia Ent. 2018

67 Bastide, *As religiões africanas no Brasil*.

68 Scotton e Lages, “Ogum, a voz do gueto”.

69 Coruja Bc1; part. Diomedes Chinaski, “Ogum” in Coruja Bc1, *Psicodelic*, [s.l.]: independente, 2019.

70 Emicida, Jé Santiago, Nave, Papillon; part. Dona Onete, Jé Santiago, Papillon, “Eminência Parda” in Emicida, *AmarELO*.

De acordo com Prandi, Exu é o responsável pela comunicação entre os humanos e os outros orixás, estando, portanto, sempre presente nos cultos. Ainda segundo o autor, “na época dos primeiros contatos de missionários cristãos com os iorubás na África, Exu foi grosseiramente identificado pelos europeus com o diabo e ele carrega esse fardo até os dias de hoje”.⁷¹ É significativo que um orixá errônea e pejorativamente associado ao mal pelos cristãos seja posto em paralelo a Deus.

Em síntese, compreende-se que aspectos da religiosidade afro-brasileira têm sido consistentemente utilizados como ferramentas simbólicas de resistência frente a ideologias racistas, de luta contra a injustiça social e de fortalecimento da identidade racial negra. Assim, o rap alinha-se à proposta de Fernandes, que entende que a construção de uma sociedade efetivamente multirracial e democrática depende de que os negros reformulem seus valores e atitudes em relação ao mundo cultural em que vivemos, particularmente no que diz respeito às culturas ancestrais afro-brasileiras e africanas.⁷² O resgate da religião afro-brasileira tem um papel central na promoção do senso de autoestima e de identidade negra, servindo inclusive como um dispositivo de transformação social.

“Busca sua raiz”: a (re)escrita de uma história negra

Neste tema, foram agrupados os extratos que tematizam a história e as raízes da população negra. O processo histórico é entendido, neste contexto, como um sistema aberto a reinterpretções e cujos efeitos podem ser sentidos na sociedade contemporânea. A revisitação de temas históricos é, também, uma estratégia que objetiva a promoção da autoestima e da consciência racial da população negra, de forma que as violências da diáspora, da escravidão e do racismo são apresentadas a partir da perspectiva de interpretes negros. O rap contemporâneo propõe, assim,

71 Reginaldo Prandi, *Mitologia dos orixás*, São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 21.

72 Fernandes, *Significado do protesto negro*.

a recolocação do negro na posição de sujeito da historicidade, capaz de narrar sua própria história.

Na perspectiva apresentada pelas músicas analisadas, a história dos negros não se inicia na escravidão, e sim na África. O tema da saudade e da nostalgia não figura aqui senão na forma de um saudosismo de África, ou seja, de uma época mítica anterior à escravidão, sugerindo que a história dos negros no Brasil não é um objeto para a saudade. A música de Thiago Elniño aponta nesse sentido ao afirmar que a África, e não o Brasil, é o verdadeiro lar da população negra:

O mais próximo de casa que eu estive foi o mar / Boto os meus pés na água e me lanço a pensar / Como é a vida aqui, como é a vida lá / Sinto que eu não sou daqui, pra casa eu quero voltar / [...] / Eu me sinto a um oceano de casa / É como se faltasse um pedaço meu.⁷³

A história da escravidão é retratada a partir do ponto de vista dos negros escravizados. No trecho a seguir, o sofrimento do escravo é representado pelo banzo: “É sobre o toque não mais machucar / E a dor do banzo virar cicatriz”.⁷⁴ Segundo Bastide, o banzo foi uma espécie de adoecimento espiritual que acometeu os negros que não puderam se adaptar à organização ecológica da colônia. Esses sujeitos, então, definhavam e acabavam por morrer.⁷⁵ No contexto do escravismo, o banzo adquire uma significação colateral de resistência: se o escravo era considerado uma posse do senhor, sua morte representava um prejuízo. Algumas estratégias tinham uma conotação de resistência mais explícita, embora muitas vezes representassem perdas enormes para os escravos. Foi o caso dos abortos praticados por mulheres escravizadas, como representado no excerto a seguir: “A colônia produziu muito mais que cativos / Fez heroínas que pra

73 Thiago Elniño; part. Natache, “Atlântico (Calunga Grande)” in *Pedras, Flechas, Lanças, Espadas e Espelhos*.

74 Drik Barbosa, Damien Seth, Marissol Mwaba, Rashid; part. Rashid, “Sobre nós” in Drik Barbosa, São Paulo: Laboratório Fantasma, 2020.

75 Bastide, *As religiões africanas no Brasil*.

não gerar escravos matavam os filhos”.⁷⁶ A vida reprodutiva dos escravos era um dos campos de incidência do poder senhorial:

O branco estimulava a procriação de seus escravos: a mulher que tinha posto no mundo 10 crianças era libertada, posteriormente o número foi diminuído para 7. Mas sabemos que, não obstante essas vantagens, a natalidade foi bastante baixa; era em parte devida às práticas anticoncepcionais e mesmo aos abortos voluntários, como forma de resistência.⁷⁷

Na canção, o aborto é entendido como uma forma de heroísmo. Além do aborto, os negros e negras escravizados adotaram uma série de atos de resistência à barbárie a que eram submetidos, desde a ação individual, como o suicídio e as fugas, até as mobilizações coletivas, como as revoltas e o quilombismo.⁷⁸

Segundo Fernandes, “a camada senhorial encarava o escravo como uma coisa, um ‘fôlego vivo’, ou seja, um animal e uma mercadoria”.⁷⁹ O trecho a seguir introduz a questão da vergonha e da humilhação a que a situação de escravidão submetia os negros: “Pra superação, tanta humilhação / Atravessar o oceano para tramar na sua plantação / Café, algodão, cana, escravidão”.⁸⁰ Veremos adiante que essa humilhação produziu marcas profundas na subjetividade negra, que podem ser sentidas ainda no contemporâneo. Ainda assim, as músicas analisadas afirmam uma atitude de superação dessas marcas, sublinhando os aspectos positivos da identidade negra: “Por fim, permita que eu fale, não as minhas cicatrizes / Achar que essas mazelas me definem é o pior dos crimes / É dar o troféu pro nosso algoz e fazer nós sumir”.⁸¹ Ou seja, o crime fundamental contra os negros seria relegá-los à posição subjetiva de vítimas.

76 Eduardo Taddeo, “Mulheres Negras”.

77 Bastide, *As religiões africanas no Brasil*, p. 98.

78 Moura, *Dialética radical do Brasil negro*.

79 Fernandes, *Significado do protesto negro*, p. 9.

80 Thiago Elniño, Sant, KMKZ, “Pedagoginga”.

81 Emicida, DJ Duh, Felipe Vassão; part. Majur, Pablo Vittar, “AmarELO” in Emicida, *AmarELO*.

O rapper Eduardo Taddeo sugere que o apagamento seletivo de certos aspectos da história do negro no Brasil está diretamente relacionado à situação contemporânea, ao afirmar que “Quando levantes e abolicionistas não são estudados / Só sobra o ABC da Mauser⁸² pra ser decorado”.⁸³ O apagamento dos negros enquanto atores sociais na história do Brasil é denunciado também por Emicida: “Mas mano, sem identidade somos objeto da História / Que endeusa ‘herói’ e forja, esconde os pretos na história / Apropriação a eras, desses tá na repleto na história”.⁸⁴

Apesar das atrocidades cometidas contra a população negra durante os mais de trezentos anos de regime escravocrata, as músicas analisadas preocupam-se em enfatizar a resiliência e a resistência dos negros face às tentativas de aviltamento:

Dores e espinhos sem flores, desde os ancestrais / Horrores de senhores que atrasaram nossa história / O legado é mais / Jamais mancharam nossa memória / Navios negreiros e apelidos dados pelo escravizador / Falharam na missão de me dar complexo de inferior / Não sou a subalterna que o senhorio crê que construiu / Meu lugar não é nos calvários do Brasil / Fique de pé pelos que no mar foram jogados / Pelos corpos que nos pelourinhos foram descarnados.⁸⁵

Os acontecimentos do pós-abolição também são objeto de crítica nas músicas analisadas. O fim do regime escravocrata não significou imediatamente uma modificação da situação subjetiva dos negros, muito menos do aspecto racista do pensamento social brasileiro. Os ex-escravos foram privados das condições econômicas,

82 Mauser é uma fabricante de armas alemã.

83 Eduardo Taddeo, “Aprendendo com os Corpos Desfigurados” in *A Fantástica Fábrica de Cadáveres*, [s.l.]: independente, 2014.

84 Adriana Souza, David Santos, Jefferson Silva, Leandro Oliveira, Philipe Cunha, Rafael Tudesco, Rafael Sena; part. Amiri, Drik Barbosa, Muzzi, Raphão, Alaafin, Rico Dalasam, “Mandume” in Emicida, *Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa*, São Paulo: Laboratório Fantasma, 2015.

85 Eduardo Taddeo, “Mulheres Negras”.

sociais, culturais e morais para reivindicar o estatuto de cidadãos.⁸⁶ Nas palavras de Thiago Elniño, “Alforriaram o nosso corpo, mas deixaram as mentes na prisão”.⁸⁷ Assim, entende-se que o rap propõe uma articulação entre a emancipação política e cultural e a libertação da subjetividade negra, o que seria o primeiro passo para a transformação social.

Debruçando-se sobre o processo de transição do regime escravista para a sociedade de classes, Fernandes pondera que a Lei Áurea foi meramente um ato de romantismo político, pois não garantiu aos ex-escravos condições mínimas de subsistência e de dignidade humana, de forma que o trabalho livre foi entendido por eles como um simples prolongamento das humilhações impostas pelo trabalho forçado.⁸⁸ As músicas analisadas procuram contestar a importância dessa lei, desmascarando o mito da benevolência da classe senhorial: “Se um dia eu tiver que me alistar no tráfico do morro / É porque a Lei Áurea não passa de um texto morto”.⁸⁹ Através desse excerto, compreende-se que a história reverbera e produz efeitos reais no cotidiano da população negra, abrindo certas possibilidades e proibindo outras. Outro comentário relacionado à negligência e à falta de políticas de indenização e assistência aos negros libertos é feito por Eduardo Taddeo: “Escraviza o boy por quatrocentos anos, depois liberta / Sem reparação financeira, cultural, pedaço de terra / Pra ver se ele não acaba num raio / Dando quarenta estocadas no agente penitenciário”.⁹⁰

Há um explícito convite, nos raps analisados, para que os negros se reapropriem de sua identidade racial, abandonando conceitos depreciativos a respeito da população negra. No trecho a seguir, esse chamado é feito pela via da busca das raízes: “Busca sua raiz

86 Fernandes, *Significado do protesto negro*.

87 Thiago Elniño, Sant, KMKZ, “Pedagoginga”.

88 Fernandes, *Significado do protesto negro*.

89 Eduardo Taddeo, “Mulheres Negras”.

90 Eduardo Taddeo, “Eu Acredito” in *A Fantástica Fábrica de Cadáveres*.

(ou morra pela raiz) / Irmão, me diz qual é o receio / De saber de onde tu veio / De saber quem você é / Irmão, fizeram tu achar feio / Você vir de onde tu veio”.⁹¹

Reinterpretar a história do negro no pós-abolição implica inevitavelmente posicionar-se em relação ao mito da democracia racial. De acordo com Nascimento,

Devemos compreender “democracia racial” como significando a metáfora perfeita para designar o racismo estilo brasileiro: não tão óbvio como o racismo dos Estados Unidos e nem legalizado como o apartheid da África do Sul, mas eficazmente institucionalizado nos níveis oficiais de governo assim como difuso no tecido social, psicológico, econômico, político e cultural da sociedade do país.⁹²

A democracia racial significou para o Brasil o desenvolvimento de uma ideologia racializada própria, que teve como efeitos o encobrimento do racismo e o enfraquecimento da identidade racial negra. O projeto político-demográfico da miscigenação, que tinha como mote a instauração da igualdade democrática, na prática serviu para diferenciar, hierarquizar e inferiorizar os sujeitos não brancos. Para fugir dessa realidade polarizada, os sujeitos negros tentam encobrir sua condição racial, utilizando-se de ideologias escamoteadoras e abrindo brechas para o não reconhecimento racial.⁹³ O verso de Coruja Bc1 evidencia esse processo de perda da identidade: “E eu nunca me senti porra nenhuma normal / Ferida fruto de um relacionamento birracial”.⁹⁴

Nascimento aponta que o projeto de miscigenação apoia-se diretamente na exploração sexual das mulheres negras, implicando a ocultação dos crimes sexuais que ocorreram durante a história colonial brasileira e o incremento da sexualização dos corpos negros no meio

91 Thiago Elniño, “Diáspora”.

92 Nascimento, *O genocídio do negro brasileiro*, p. 93.

93 Moura, *Sociologia do negro brasileiro*.

94 Coruja Bc1, “Lágrimas de Odé” in *Psicodelic*.

social.⁹⁵ Inúmeros indícios desse processo podem ser observados no contemporâneo, do turismo sexual à hipersexualização dos corpos negros em propagandas e em manifestações culturais. No carnaval, por exemplo, a mulher negra é apresentada como “mulata” e valorizada como um “produto de exportação”.⁹⁶ O rap brasileiro contemporâneo posiciona-se em relação a esses processos desenvolvidos e normalizados da racialização brasileira em seus versos: “Não deixe que te façam pensar que o nosso papel na pátria / É atrair gringo turista interpretando mulata”.⁹⁷ Os versos analisados também denunciam o lugar degradante reservado aos corpos negros, frequentes vítimas de violências sexuais:

Bunda africana, esses peitos / Eu acabei com o preconceito / Fui pra cama com um preto / Ele tem cara de mau / Ela tem sorriso branco / Ela é da cor do pecado / Que me perdoem os santos / Mas olhe o tamanho da roupa / Ela tava me tentando.⁹⁸

Os versos acima retratam a forma sexualizada pela qual os corpos negros são representados no meio social. Essa representação foi construída meticulosamente ao longo da história do Brasil e estende seus efeitos no contemporâneo das relações capitalistas. O rapper expõe com crueza o discurso perverso da democracia racial: ao justapor sexo e raça, o mito afirma que as relações sexuais interracialis resultam naturalmente no fim do preconceito racial.

Os raps analisados parecem almejar uma modificação profunda no pensamento social brasileiro. Em consonância com o movimento de revisão histórica e de questionamento do papel de certos “heróis” da colonização, BK convoca à reconsideração sobre as figuras históricas

95 Nascimento, *O genocídio do negro brasileiro*.

96 Lélia Gonzalez, “Racismo e sexismo na cultura brasileira”, *Ciências Sociais Hoje* (1984), pp. 223-243.

97 Eduardo Taddeo, “Mulheres Negras”.

98 Abebe Santos, Jonas Chagas, “Exóticos” in BK, *Gigantes*, Rio de Janeiro: Pirâmide Perdida Records, 2018.

que são homenageadas nos espaços públicos: “Vamo derrubar o nome dessas ruas, dessas estátuas / Botar herói de verdade nessas praças”.⁹⁹ Aqui, o discurso do rap parece novamente alinhado à agenda de reivindicações dos movimentos sociais negros. Por exemplo, há um movimento chamado “Galeria de Racistas”, com o objetivo de expor os monumentos públicos brasileiros que homenageiam figuras históricas que apoiaram a escravidão e outras práticas racistas.¹⁰⁰ Há, também, o Projeto de Lei nº 5.923/2019, que propõe a “proibição de homenagens a proprietários de escravos, traficantes de escravos, pensadores que defenderam e legitimaram a escravidão em monumentos públicos, estátuas, totens, praças e bustos ou qualquer outro tipo de monumento”.¹⁰¹

Neste tema, foi possível compreender o compromisso do rap contemporâneo com a dimensão histórica da situação racial brasileira. A história é tomada não como um dado cristalizado do passado, mas como um elemento vivo que produz efeitos no contemporâneo, sujeito a releituras e reinterpretações. Observou-se, também, uma preocupação com o desmascaramento do mito da democracia racial, que é uma pauta permanente dos movimentos sociais negros.¹⁰² Como aponta Nascimento, a democracia racial é uma característica transversal da realidade sócio-político-cultural do Brasil.¹⁰³ A análise das dimensões históricas presentes no discurso do rap enfatiza a presença consistente de estratégias de oposição a esse discurso. Se a história oficial propõe uma versão pacífica do dilema racial, o discurso presente nas músicas analisadas oferece uma versão conflitiva e pontuada pela resistência dos negros ao aviltamento a que foram e são submetidos.

99 Abebe Santos, Jonas Ribeiro Chagas, “Movimento”.

100 *Galeria de Racistas* ☒.

101 Talíria Petrone, *Projeto de Lei nº 5.923/2019*, Dispõe sobre a proibição de homenagens por meio da utilização de expressão, figura, desenho ou qualquer outro sinal relacionados à escravidão e/ou a pessoas notoriamente participantes do movimento eugenista brasileiro por pessoas físicas e pessoas jurídicas de direito público ou privado ☒.

102 Domingues, “Movimento negro brasileiro”.

103 Nascimento, *O genocídio do negro brasileiro*.

**“Eu quero ser maior que essas muralhas
que eles construíram ao meu redor”:
segregação, violência e resistência negra na
sociedade contemporânea**

*60% dos jovens de periferia
Sem antecedentes criminais já sofreram violência policial
A cada quatro pessoas mortas pela polícia, três são negras
Nas universidades brasileiras, apenas 2% dos alunos são negros
A cada quatro horas, um jovem negro morre violentamente em São Paulo
Racionais MC's – “Capítulo 4 versículo 3”*

A realidade social da população negra no Brasil, retratada pelos Racionais MC's ao longo dos anos 1990, pouco se alterou até o contemporâneo: as expressões do racismo relacionadas à discriminação, à coerção e à violência são ainda sentidas por boa parte da população preta periférica. Neste terceiro e último tema, analisaremos o discurso racial do rap a partir de sua inserção na realidade social concreta, dando ênfase aos aspectos socioespaciais e institucionais relacionados à questão racial brasileira. Pode-se dizer que o rap tem uma vocação natural para a denúncia de fenômenos sociais, uma vez que há um consenso, entre os rappers e seus ouvintes, de que o rap trata da “realidade”, entendida como um arranjo complexo de fatores raciais, socioespaciais, de gênero, entre outros.¹⁰⁴ Os rappers, enquanto narradores de sua condição social e subjetiva, estão na posição de tomar as vivências e experiências da população negra como matéria prima para a composição das músicas: “Bebê eu não canto rap, eu canto vida”.¹⁰⁵

Enquanto elemento constituinte das relações sociais, o racismo garante a reprodução das desigualdades e da discriminação racial, expressando-se não só nas relações institucionais, mas também nas

104 Derek Pardue, “‘Writing in the Margins’: Brazilian Hip-Hop as an Educational Project”, *Anthropology & Education Quarterly*, v. 35, n. 4 (2004), pp. 411-432 .

105 Abebe Santos, Felipe Hiltz, “Titãs” in BK, *Gigantes*.

microrrelações sociais.¹⁰⁶ Situações cotidianas de racismo são exaustivamente narradas por diversos rappers investigados neste artigo, como no excerto a seguir: “Ouvindo desde novo / ‘Cê já é preto!’ / Não sai desse jeito / Se não eles te olha torto”.¹⁰⁷ Episódios de discriminação e preconceito não só demonstram a reprodução do racismo no contemporâneo, mas também sua complexificação na sociedade brasileira. Hasenbalg, ao estudar a integração precária dos negros e negras na estrutura social, observa o imobilismo social desse grupo étnico ao longo da história, assim como constata a existência de um código racial que subordina negros e negras aos seus “lugares apropriados” na estrutura capitalista. O autor ressalta que os projetos que ampliaram as desigualdades entre brancos e não brancos são peças fundamentais do racismo contemporâneo, garantindo a reprodução do “lugar do negro” na sociedade.¹⁰⁸ Este arranjo é observado também pelos rappers: “Chegar aqui de onde eu vim / É desafiar a lei da gravidade / Pobre morre ou é preso nessa idade”.¹⁰⁹

Pode-se considerar que um dos aspectos mais significativos da violência contra os negros no Brasil é a alocação dessa população nas periferias das grandes cidades, o que caracteriza um evidente processo de segregação socioespacial. Soma-se a isso a proliferação de favelas, cortiços e barracos, processo que se iniciou com a expansão da urbanização e da indústria de produção após os anos 1930. As favelas constituem-se como um dos principais cercamentos sociais de nosso país, caracterizadas pelo acesso limitado à infraestrutura urbana e aos serviços públicos básicos.¹¹⁰ Elas são o cenário preferencial das narrativas do rap, sendo tematizadas frequentemente nas músicas analisadas. O rapper Doug Now, no excerto a seguir, reafirma sua posição enquanto

106 Almeida, *O que é racismo estrutural*; Moura, *Dialética radical do Brasil negro*; Carlos Hasenbalg, *Discriminação e desigualdades no Brasil*, 2ª ed., São Paulo: Humanitas, 2005.

107 Djonga, “Bença” in *Ladrão*, São Paulo: Ceia Ent. 2019.

108 Hasenbalg, *Discriminação e desigualdades no Brasil*.

109 Djonga, “Junho de 94” in *O Menino Que Queria Ser Deus* São Paulo.

110 Moura, *Dialética radical do Brasil negro*; Mário Theodoro, “A formação do mercado de trabalho e a questão racial no Brasil” in *As políticas públicas e a desigualdade racial no Brasil: 120 anos após a abolição* (Brasília: Ipea, 2008).

narrador das “histórias do morro”, ou seja, da periferia e, por extensão, da população negra marginalizada: “Mas parece que eu não morro / Parece que pouparam minha vida pra contar história de morro / De rua e de gorro à noite / Madrugada e seus açoites”.¹¹¹

A coerção estrutural sobre a população negra é legitimada pela ausência de medidas reparatórias no pós-abolição e se soma à implementação de projetos de violência e criminalização da pobreza, às políticas de genocídio e ao encobrimento das desigualdades raciais.¹¹² Nina Rodrigues, ao escrever diversas obras sobre o “problema do negro” no Brasil no final do século XIX, ajuda a reforçar no pensamento social diversos essencialismos sobre degeneração racial, raça e criminalidade, conduzindo para o campo da biologia e da psicologia um problema eminentemente social: “Estas pessoas estão constantemente envolvidas com assaltos à mão armada onde se revela todos os sentimentos e instintos bárbaros ainda mal contidos de seus ancestrais”.¹¹³

Na realidade brasileira contemporânea, o movimento de criminalização dos negros e a violência institucional praticada nas periferias das cidades revelam que o pensamento social e as práticas de coerção relacionadas a esse grupo seguem essencialmente as mesmas. Nas músicas analisadas, os rappers descrevem minuciosamente o cotidiano violento e injusto da favela, como no excerto a seguir: “Favela ainda vive, mediante ao crime / Onde se nasce menor sem pai / Se for morto aonde cai? Se crescer pra onde vai?”.¹¹⁴ Nesses versos, é narrada a dificuldade de se construir alternativas diante da violenta repressão da pobreza e ao julgamento de que toda favela é criminosa, que legitima as práticas de

111 Djonga, “Voz” in Djonga, Chris MC, Coyote Beatz, Dougnow, *Ladrão*, São Paulo: Ceia Ent. 2019

112 Fernandes, *A integração do negro na sociedade de classes*; Sérgio Adorno, “Exclusão socioeconômica e violência urbana”, *Sociologias*, n. 8 (2002), pp. 84-135 ; Nascimento, *O genocídio do negro brasileiro*; Moura, *Escravidão, colonialismo, imperialismo e racismo*.

113 Raymundo Nina Rodrigues, *Epidémie de folie religieuse au Brésil*, Paris: L. Maretheux, 1898.

114 DK, Lord, “Favela Vive” in ADL, Sant, Raillow e Froid, *Favela Vive*, Rio de Janeiro: Esfinge Records, 2016.

violência institucional. As questões postas pelo rapper apontam para uma quase impossível alternativa de saída desta situação:

Vai além da visão, sair de casa e bater de frente com o caveirão /
Com um .762 apontado na minha cabeça / O cana me revistando e
cheirando minha mão, não / Papo de realidade, vários não chegaram na
minha idade / Não dá pra acreditar que vai mudar / Se trocar o nome de
favela pra comunidade.¹¹⁵

A condição de violentas revistas, a desumanização das operações policiais nas periferias e as chacinas que ocorrem nas favelas mostram o lado obscuro da intervenção policial nos espaços reservados a negros e negras. Emicida apresenta de maneira muito precisa a natureza das intervenções policiais violentas, estabelecendo um paralelo entre a favela e as senzalas: “E os camburão,¹¹⁶ o que são? / Negreiros a retraficar / Favela ainda é senzala, Jão / Bomba relógio prestes a estourar”.¹¹⁷ Assim, o rapper sugere que a situação do negro no Brasil permaneceu estruturalmente a mesma ao longo dos séculos. Além do comentário socioespacial sobre a condição de vida dos negros no contemporâneo, esse excerto introduz, com a menção ao camburão, a questão da institucionalização da população negra através de seu encarceramento sistemático e desproporcional. Em um sentido mais amplo, apresenta-se o tema do racismo e da violência, praticada sobretudo pelo Estado e por seus representantes. A violência e o medo por ela suscitado são retratados no extrato a seguir:

80 tiros te lembram que existe pele alva e pele alvo / Quem disparou
usava farda (mais uma vez) / Quem te acusou nem lá num tava

115 ADL, BK, Funkero, MV Bill, “Favela Vive 2” in *Favela Vive 2*, Rio de Janeiro: Esfinge Records, 2016.

116 Camburão é um carro de polícia blindado, usado para transportar presos, que se tornou um símbolo das incursões policiais violentas nas periferias.

117 Leandro Roque de Oliveira, Vinicius Leonard Moreira, “Boa Esperança” in Emicida, *Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa*.

(bando de espírito de porco) / Por que um corpo preto morto / É tipo os hits das parada / Todo mundo vê mas essa porra não diz nada / [...] / Um primeiro salário / Duas fardas policiais / Três no banco traseiro da cor dos quatro Racionais / Cinco vida interrompida / Moleques de ouro e bronze / Tiros, e tiros, e tiros / O menino levou cento e onze.¹¹⁸

Aqui, o rapper também alude ao episódio que ficou conhecido como “Chacina de Costa Barros”, no qual cinco jovens negros foram assassinados por policiais militares na Zona Norte do Rio de Janeiro em 2015. As composições analisadas denunciam a existência de uma guerra que tem como objetivo a aniquilação da população negra: “Mas num enredo genocida / A guerra vem como herança / [...] / A guerra tem como alvo pardos e retintos / Pro meu povo ser extinto”.¹¹⁹ A temática da guerra é elaborada em diversas músicas analisadas, explicitando a dura realidade vivida pelas comunidades não brancas:

Deus, nunca vi finalidade dessa guerra burra que rola no morro / A nossa revolta você só vai entender / Quando uma bala perdida simplesmente achar você / Me perguntaram um dia o quê que eu acho da UPP¹²⁰ / A maior covardia que o governo foi fazer/ Só me diz pra quê? Melhorou o quê? / Mudou o quê? Quero saber/ Tem alguém aê pra me responder? Será que ninguém vê? / Pelo amor de Deus, mais quantos vão morrer?.¹²¹

No verso acima, o rapper endereça inúmeras perguntas ao interlocutor, ao relatar o clima de violência contra a população periférica. Trata-se, segundo ele, de um cenário de guerra, caracterizado por balas

118 Emicida, Nave, Renan Samam, “Ismália”.

119 Coruja Bc1, “Lágrimas de Odé”.

120 A Unidade de Polícia Pacificadora (UPP) é uma política implementada pelo estado do Rio de Janeiro, aplicada desde 2008, com o objetivo de combater o crime organizado e o tráfico de drogas nas favelas.

121 MC Cabelinho, Cesar Mc, Dk 47, Edi Rock, Kmila Cdd, Lord, Orochi, “Favela Vive 4” in ADL, MC Cabelinho, Kmila CDD, Orochi, Cesar MC, Edi Rock, *Favela vive 4*, Rio de Janeiro: Além da Loucura, 2020.

perdidas, Unidades de Polícia Pacificadora e um número crescente de mortos. Mbembe sinaliza a existência de zonas de territorialização marcadas pela violência, pela classificação e hierarquização de pessoas e pelo uso deliberado de armas letais. Podemos chamar esses territórios de zonas de guerra, onde a intervenção do Estado organiza quem vive e quem morre, reproduzindo a *biopolítica* do poder.¹²² Magalhães, ao analisar a distribuição da violência em periferias urbanas do Rio de Janeiro, afirma que “a guerra se transformou no modo mesmo de governar certas populações”.¹²³ O controle da violência, da letalidade e do clima de terror é observado em diversas letras do rap contemporâneo.

Nos empurram todo dia goela a abaixo / Ódio, medo, desespero e incentivo à violência / Dizem que somos bandidos / Mas quem mata usa farda e exala despreparo e truculência / Cada beco da cidade guarda um pouco da guerra / Com projéteis que acerta, com projéteis que erra / Quem é o inimigo? Quem é você? / Nessa guerra sem motivos e sem vencedor / Quem é o inimigo? Quem é você? / A bala perdida acha o outro sofredor / [...] / Nós já nascemos preparados pra morrer [...] PM aplica pena de morte com aval do Estado / Quem tá certo? Quem tá errado? / Só sei que o alvejado é sempre o favelado / Quantos irmãos tombaram cedo demais.¹²⁴

No excerto acima, o agente que organiza os processos de violência e garante a manutenção do estado de guerra é representado pela imagem da polícia. De acordo com o Anuário Brasileiro da Segurança Pública, foram registradas 6.375 mortes por intervenções policiais em 2019, das quais 79% foram de pessoas pretas.¹²⁵ Os números revelam a permanente guerra contra estratos específicos da população nacional. As operações realizadas a mando do Estado revelam a estratégia adotada da

122 Achille Mbembe, “Necropolítica”, *Arte & Ensaios*, n. 32 (2016), pp. 123-151 .

123 Alexandre Magalhães, “A guerra como modo de governo em favelas do Rio de Janeiro”, *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 36, n. 106 (2021), p. 8 .

124 ADL, BK, Funkero, MV Bill, “Favela Vive 2” in *Favela Vive 2*.

125 Fórum Brasileiro de Segurança Pública, *Anuário Brasileiro De Segurança Pública*, ano 14, 2020 .

criminalização da pobreza e do genocídio do negro brasileiro, explicitando claramente quem morre e quem mata.¹²⁶

Essa política de violência e morte está alicerçada nas construções racializadas do racismo estrutural de nossa sociedade.¹²⁷ A política do medo organiza quem pode morrer; voltando aos versos do rapper Funkeiro, “somos o monstro que vocês criaram, seu pesadelo”, evidencia-se a mobilização das construções ideológicas que interpelam os corpos negros periféricos desde o colonialismo. Trata-se da criação de um não-corpo destinado aos códigos bestiais, à desumanização e à reprodução da política do medo com a criminalização inerente dessas pessoas. Os códigos amplamente difundidos no pensamento social criam a base dessa estrutura racializada e o substrato da violência institucional, o que Mbembe chama de *industrialização da morte* e de *necropolítica* promovida pelo capital, que garante o uso indiscriminado da força, do terror, do medo, da violência e da morte como formas legitimadoras dos ordenamentos Estatais nas zonas de guerra.¹²⁸

Não apenas pessoas anônimas são vítimas dessa política de extermínio, já que lideranças do movimento de resistência negro também figuram entre os mortos: “Malcolm X, eu não tô bem com isso / Mataram Marielle e ninguém sabe o motivo / Na real, todos sabemos o motivo / É o mesmo de nenhum dos meus heróis continuar vivo”.¹²⁹ Nesse extrato, BK denuncia a sistemática perseguição e execução de líderes negros que se levantaram contra a opressão racial, aludindo em particular a Marielle Franco, socióloga e política brasileira assassinada em 2018 em circunstâncias que até o momento não foram elucidadas. O rapper também faz referência a Malcolm X, liderança negra dos Estados Unidos, assassinado enquanto proferia um discurso em 1965. A menção a Malcolm X sugere que a luta antirracista é global e que o protesto negro brasileiro se insere em um contexto de luta internacional.

126 Adorno, “Exclusão socioeconômica e violência urbana”; Nascimento, *O genocídio do negro brasileiro*.

127 Almeida, *O que é racismo estrutural*.

128 Mbembe, “Necropolítica”.

129 Abebe Santos, Jonas Ribeiro Chagas, “Movimento”.

Ao mesmo tempo em que capturam elementos do concreto, referindo-se ao estado de guerra e à constante ameaça do direito à vida, os versos desenvolvidos pelos rappers evocam possibilidades de superação desse cenário. Nos extratos a seguir, a resistência negra é compreendida como uma atitude coletiva e organizada: “Combinaram de nos matar / Combinamos de ficar vivos”;¹³⁰ “Mano preto, entenda que estamos em guerra / E essa porra, mano, um dia se encerra quando nosso povo se organizar”.¹³¹

Dentre as estratégias de resistência apontadas nas canções, figura ostensivamente a utilização do próprio rap, que é tomado reflexivamente como objeto de análise nas letras. Através do rap, opera-se a revalorização e ressignificação da identidade racial, promovendo o incremento da autoestima e do senso de pertencimento entre a população negra.¹³² Parece haver um acordo implícito de que o rap não é meramente um estilo musical, mas um projeto político. Thiago Elniño compreende esse projeto como uma “missão”, que tem um objetivo mais ou menos explícito: “Por isso eu faço mais que som / Trato como missão o que chamam de dom / Espalhando a ideia de que todo preto / Deve ter um lugar para chamar de seu”.¹³³ Ou seja, o que está em jogo é a afirmação de que os negros devem ter um lugar próprio no sistema social e cultural do Brasil, ao contrário do que afirmam as políticas de embranquecimento e de silenciamento da população negra. No sentido de considerar os rappers como agentes da transformação social e subjetiva, Emicida faz uma convocação: “Vê na rua o que as rima fizeram”.¹³⁴ Em algumas passagens, a escrita e a música ocupam simbolicamente a função de armas, como em Djonga: “Os irmão me ofereceram arma / Ofereci um fone”;¹³⁵ e Coruja Bc1: “Minha bic vale um tiro”.¹³⁶ Scotton e Lages, ao analisarem composições dos rappers

130 Djonga, “Ladrão”.

131 Thiago Elniño, Vibox, Anarka, D’Ogum, DenVin, “Pretos Novos”.

132 Souza, Silva e Silva, “Cultura popular negra”; Martins, “Hip hop, arte e cultura política”.

133 Thiago Elniño, “Atlântico (Calunga Grande)”.

134 Emicida, Jé Santiago, Nave, Papillon, “Eminência Parda”.

135 Djonga, “Junho de 94”.

136 Coruja Bc1, “Fogo” *In Psicodelic*.

Emicida e Criolo, concluíram que, em suas músicas, a voz e a música figuram como as armas à disposição dos negros para a transformação social.¹³⁷ O rap surge, mais explicitamente, enquanto uma possibilidade de salvação: “A riqueza dava medo / Aí veio o Hip Hop e salvou o negro”.¹³⁸

Os versos de Djonga também discutem a questão do sentido de ser negro, dentro da valorização de sua ascendência e do orgulho racial, forjando um novo sujeito que supera os códigos racializados de nossa sociedade: “Deixa eu devolver o orgulho do gueto / E dar outro sentido pra frase ‘tinha que ser preto’”.¹³⁹ Da crítica social à emancipação, o rap contemporâneo participa da formação de sujeitos que foram interpelados pelo racismo e pelas desigualdades, revelando o árduo trabalho de superar os cercamentos e limites impostos pela história social do Brasil: “Eu quero ser maior que essas muralhas / Que eles construíram ao meu redor”.¹⁴⁰

O rap e a cultura Hip Hop no contemporâneo da realidade social brasileira não se inserem apenas como simples relatos das contradições desenvolvidas pelo racismo, mas ajudam no processo de reconhecimento de uma identidade perdida e atacada, na reprodução do conhecimento social, no processo que incentiva mudanças internas na sociedade. Portanto, inscrevem-se como ações contra-hegemônicas, tal como entendidas por Gramsci. De acordo com o autor, trata-se de ações culturais inseridas na base social, capazes de potencializar práticas diretamente relacionadas aos interesses políticos contrários à hegemonia social. É uma nova forma política que se manifesta a partir da reprodução de meios culturais que tenham como base de seu repertório a denúncia das mazelas e o anseio por reverter as condições de marginalização, exclusão e violência impostas pelas normativas sociais.¹⁴¹

137 Scotton e Lages, “Ogum, a voz do gueto”.

138 Abebe Santos, Diogo Moncorvo, Vinicius Moreira; part. Baco Exu do Blues, Luccas Carlo, “Vivos” in BK, *Gigantes*.

139 Djonga, “Junho de 94”.

140 Abebe Santos, Felipe Hiltz, “Titãs”.

141 Antonio Gramsci, *Cadernos do cárcere: introdução ao estudo da filosofia. A filosofia de Benedetto Croce*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

Neste tema, foi possível compreender a interação entre o rap e a realidade concreta na qual ele se insere, enfatizando o papel da favela como espaço de vida da população negra. Nas músicas analisadas, o Estado é retratado como um importante agente de opressão e violência racial, operacionalizadas através da ação, como no caso das intervenções policiais violentas; e também através da omissão, que pode ser observada na ausência de políticas de reparação que garantam condições dignas de vida à população periférica. Na medida em que o racismo se constitui enquanto um dado estrutural de nossa sociedade, suas manifestações extrapolam o campo institucional, podendo ser observadas também no cotidiano da população negra. Diante dessa realidade, o rap adota uma postura combativa, que tem como ferramentas de luta o fortalecimento da identidade racial negra e a promoção do senso de pertencimento a um grupo étnico que tem demandas mais ou menos unificadas, além de expressar a potencialidade do rap enquanto ferramenta de resistência da população negra e periférica.

Conclusão

O objetivo deste trabalho foi investigar como a questão racial é abordada no rap brasileiro contemporâneo. A partir da análise de músicas representativas desse gênero, foi possível compreender que o debate racial é abordado de maneira complexa, a partir de suas dimensões culturais, históricas e sociais. No campo cultural, as músicas analisadas parecem privilegiar a utilização da religiosidade enquanto elemento de resistência negra e promoção de consciência racial. Esse objetivo é operacionalizado através da resistência contra a depreciação da cultura negra e de um processo ativo de dessincretização dos elementos religiosos afro-brasileiros, o que os posiciona enquanto componentes legítimos da cultura brasileira. No campo histórico, percebe-se uma tentativa de subverter a importância do período escravocrata na história dos negros no Brasil. No discurso do rap,

a denúncia do sofrimento e das violências perpetradas contra os escravos dividem espaço com os atos heroicos e os movimentos de resistência protagonizados por eles. Pontua-se a necessidade de uma revisão crítica da importância da Lei Áurea e do mito da democracia racial, bem como uma crítica à miscigenação e à hipersexualização dos corpos negros e uma revisão do papel dos “heróis da colonização”. Finalmente, os elementos discursivos que aludem à situação do negro no contemporâneo apresentam denúncias e críticas contundentes ao racismo, à segregação socioespacial e à violência institucional. A polícia e o Estado surgem como principais agentes dessa violência. Aqui, novamente, a denúncia da injustiça social é entrecortada pelas possibilidades de superação que se abrem aos negros, dando destaque à função do próprio rap como estratégia de resistência.

A partir da análise empreendida, fica evidente a articulação entre o discurso dos rappers e os discursos formulados por outras frentes de luta, como os intelectuais negros e os movimentos sociais negros. Tal articulação sugere que o debate racial, apesar de ser multifacetado e heterogêneo, tem algumas pautas e estratégias transversais. Outro ponto a ser observado é que o rap não apresenta meramente uma agenda de reivindicações e luta: ele efetivamente põe em ato tal luta. Em outras palavras o rap apresenta-se como um modelo e uma demonstração dos caminhos possível para o movimento social negro. Assim, o rap se consolida como uma estratégia de resistência cultural e de contra-hegemonia, alicerçado pela compreensão dos determinantes históricos, culturais, sociais e políticos que interpelam o negro no seio da estrutura capitalista. O rap funciona, ainda, como catalisador das demandas e dos anseios da população negra brasileira. Sua potencialidade deriva de sua situação enquanto um gênero musical de massas, mas que mantém uma postura combativa e propositiva a respeito da situação de aviltamento em que a população negra se encontra no Brasil.

Foi possível compreender que o discurso racial articulado pelo rap e por seus narradores não se resume à denúncia do preconceito racial, da depreciação do patrimônio cultural negro, da discriminação racial e dos limites impostos pela desigualdade. É possível reconhecer que,

em paralelo a essa denúncia, organiza-se um nítido movimento de resistência à condição de subalternização social. Essa resistência se materializa principalmente através do reconhecimento racial, da promoção da autoestima negra e do reencontro com a cultura e com a história negra. O discurso do rap parece estar comprometido com a promoção de uma imagem positiva e combativa da população negra: para além da simples denúncia do racismo, os rappers propõem que os negros se reconheçam como agentes da luta antirracista.

Recebido em 23 jun. 2021

Aprovado em 18 out. 2021

doi: 10.9771/aa.v0i65.45173



Desde seu surgimento e ao longo de sua penetração no contexto racializado brasileiro, o rap mantém-se como uma estratégia de resistência cultural negra. O objetivo deste trabalho é analisar como o rap articula dimensões culturais, históricas e sociais do debate racial brasileiro em suas composições. Para tanto, propomos um debate teórico sobre a constituição do rap como instrumento de crítica e as especificidades da questão racial brasileira. Em seguida, apresentamos uma análise temática reflexiva de 49 músicas de rap. A partir desta análise, discute-se a utilização da religiosidade afro-brasileira como um dispositivo da resistência cultural; a releitura da história do Brasil a partir do ponto de vista da população negra; e a crítica da realidade racial contemporânea, na qual são apontadas estratégias de resistência. Concluimos que o rap se constitui como uma importante ferramenta contra-hegemônica, centrando-se na valorização da cultura negra e na promoção da autoestima e da consciência racial.

Raça | Política | Rap | Resistência negra | Cultura afro-brasileira

**“THEY AGREED TO KILL US, WE AGREED TO STAY ALIVE”:
RACISM AND BLACK RESISTANCE IN CONTEMPORARY BRAZILIAN RAP**

Since its emergence and throughout the expansion of its popularity in the Brazilian racialized context, rap has been a strategy of black cultural resistance. This article analyzes how rap articulates cultural, historical, and social dimensions of the Brazilian racial debate in its compositions. Therefore, we propose a theoretical debate on the constitution of rap as an instrument of criticism and the specificities of the Brazilian racial issue. We then present a reflexive thematic analysis of 49 rap songs. From this analysis, we discuss the use of Afro-Brazilian religion as a mechanism for cultural resistance; a re-reading of the history of Brazil from a black perspective; and a critique of contemporary racial reality and the possible strategies for resistance. We conclude that rap is an important counter-hegemonic tool that encourages the appreciation of black culture and promotes self-esteem and racial awareness.

Race | Politics | Rap | Black resistance | Afro-Brazilian culture