

CAMINHOS E DESAFIOS DO RAP BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

Paths and challenges of contemporary Brazilian rap

Acauam Silvério de Oliveira

 <http://orcid.org/0000-0003-4232-8736>

Universidade de Pernambuco, Departamento de Letras, Garanhuns, PE, Brasil. 55294-902 –
assessoria.multicamp@upe.br

Resumo: Um dos aspectos mais radicais do rap brasileiro ao longo de sua trajetória foi a crescente regulação de sua dimensão estética por um conjunto de parâmetros éticos fundamentais construídos coletivamente junto à comunidade periférica. Em termos objetivos, isso significa que a qualidade ou o sucesso do gênero no interior do mercado musical não poderia ser avaliado apenas esteticamente. Em seus momentos de maior radicalidade o rap não pretendia ser interpretado apenas enquanto música, mas como o partilhar de formas de sabedoria popular e coletiva integrada à vivência dos sujeitos periféricos, com o objetivo declarado de salvar vidas. Entretanto, à medida que o movimento hip hop vai se fortalecendo profissionalmente, sem que se resolva a desigualdade social de base que lhe deu origem, o rap passa a ser compreendido mais imediatamente enquanto pura forma estética, dotando a dimensão ética de um inequívoco caráter performático. Ou melhor, fazendo da própria política uma questão estética, mais ligada ao universo hip hop do que à comunidade periférica originária, da qual se separou.

Palavras-chave: Rap brasileiro. Periferia. Djonga. Racionais MC's.

Abstract: One of the most radical aspects of Brazilian rap along its trajectory was the increasing regulation of its aesthetic dimension by a set of fundamental ethical parameters built collectively with the peripheral community. In objective terms, this means that the quality or success of the genre within the music market could not be evaluated only aesthetically. In its most radical moments, rap did not intend to be interpreted only as music, but as the sharing of forms of popular and collective wisdom integrated into the experience of peripheral subjects, with the declared objective of saving lives. However, as the hip hop movement strengthens itself professionally, without solving the basic social inequality that gave rise to it, rap comes to be understood more immediately as a pure aesthetic form, endowing the ethical dimension with an unequivocal performance character. Or rather, making politics itself an aesthetic issue, more linked to the hip hop universe than to the original peripheral community, from which it separated.

Keywords: Brazilian rap. Periphery. Djonga. Racionais MC's.



Esta obra está licenciada sob uma [Creative Commons – Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Poetisas no topo

O movimento hip hop emerge no contexto internacional claramente vinculado a demandas progressistas, seguindo por um caminho não institucional articulado a formas de resistência. Ao menos desde que Afrika Bambaataa criou a *Zulu Nation* em 1977¹, fortaleceu-se a ideia de que o hip hop não era apenas um movimento cultural e artístico, mas também um instrumento de resistência política e social da comunidade negra. O “conhecimento”, definido por Bambaataa ainda na década de 1970 como o “quinto elemento” do hip hop, que difundiu-se ao longo dos anos por meio da atuação de grupos como *Public Enemy* e *NWA*, implica tanto em uma visão crítica da sociedade quanto em um fortalecimento da comunidade negra em termos de uma identidade pensada como resistência, ligada a questões colocadas pelos movimentos de resistência civil negra, como os *Black Panther*.

Ainda que os rappers em sua maioria não participassem diretamente de organizações políticas, o diálogo com amplos setores dos movimentos progressistas, em particular o movimento negro, sempre foi uma constante no interior da cultura hip hop. Com relação ao caso brasileiro, o pesquisador João Baptista Felix (2006) é um dos que tem demonstrado as proximidades e tensões existentes entre a cultura hip hop e grupos como a Frente Negra Brasileira e o Teatro Experimental do Negro, que transpassa desde os Bailes Black até a formação das primeiras posses (ou *crews*). Nesse sentido, mesmo que a relação não seja direta e imediata, é certo que ambos os movimentos pensam a cultura negra enquanto resistência.

Historicamente, portanto, o hip hop se vincula ao campo progressista, tanto em termos propriamente artísticos (linguagem, temática) quanto em relação a seus modelos de organização política e social. E a despeito de todas as mudanças em sua linguagem e em seu modelo de organização estrutural, o modelo hegemônico do rap segue por esse caminho. Por sua própria abertura radical ao contemporâneo o gênero incorpora a seu sistema elementos do debate político atual e, conforme o pensamento progressista incorpora novas questões em suas pautas, o “conhecimento” do hip hop alia a suas demandas específicas aspectos mais amplos do debate contemporâneo de esquerda.

Nesse sentido, uma das mais importantes novidades do rap nacional nos últimos anos têm sido sua maior abertura política, formal e temática, marcada por uma pluralização de sentidos cada vez mais intensa que acompanha debates sociais mais amplos. Novas vozes femininas (Karol Conka, Lurdez da Luz, Negra Li, Flora Mattos, entre outras), LGBTQI (Quebrada Queer, Rico Dalassan, etc.), indígenas (Bro MC's), além da ascensão de rappers oriundos de outros estratos sociais (por exemplo, da classe média com ensino superior), a ruptura com certa hegemonia do Sudeste no campo (Don L., de Fortaleza, Baco Exu do Blues, de Salvador, Djonga, de Belo Horizonte, entre outros, têm recebido diversas premiações), além do trânsito cada vez mais intenso e naturalizado do rap com outras linguagens artísticas (Criolo, Rincon Sapiência).

¹ A *Zulu Nation* é considerada por diversos pesquisadores como a primeira organização comunitária do hip-hop (TEPERMAN, 2015).

Contudo, talvez a mais importante e radical dessas mudanças seja a presença cada vez maior de mulheres ocupando a cena. Ainda que desde sempre essas vozes tenham existido (cabe lembrar as pioneiras Dina Di, Sharylaine, Lady Rap, Rubia, Lunna, Sweet Lee, dentre outras), é fato que a presença feminina tem se imposto de maneira cada vez mais contundente no cenário do hip hop nacional. As mulheres estão conquistando cada vez mais espaço dentro do universo do rap e em seus arredores (a exemplo do crescimento vertiginoso dos *slams*) e, ao cabo de muitos conflitos e disputas, encontrando um público cada vez mais interessado.

Essa mudança de cenário cultural é absolutamente decisiva e altera algumas coordenadas que historicamente têm fundamentado a própria estruturação do gênero enquanto sistema. Isso porque o rap sempre teve na misoginia uma de suas principais limitações estruturais. A complexa visão da realidade e do fluxo das relações sociais em suas diversas camadas de desigualdade, uma das principais marcas do estilo, aparentemente se paralisava quando a questão era pensar relações de gênero. Em relação à representação das mulheres, o rap frequentemente recai nos lugares comuns mais violentos e misóginos, marcado por uma pobreza de olhar que fragiliza o conjunto.

Em parte, isso se deve ao fato de que o rap dos anos noventa tinha por objetivo estabelecer uma ética guerreira predominantemente masculina, em que não havia lugar para ambiguidades da ordem do desejo, o que é uma maneira de compreender o problema, não justificá-lo. Podemos observar essa postura em diversas canções, como em “Mulheres Vulgares”, dos Racionais MC’s (1990):

Pode crê! Pra ela, dinheiro é o mais importante (pode crê) \ Sujeito vulgar, suas ideias são repugnantes \ É uma cretina que se mostra nua como objeto \ É uma inútil que ganha dinheiro fazendo sexo \ No quarto, motel, ou telas de cinema \ Ela é mais uma figura viva, obscena \ Luta por um lugar ao sol \ Fama e dinheiro com rei de futebol \ No qual quer se encostar em um magnata \ Que comande seus passos de terno e gravata (otária) \ Ela quer ser a peça central em qualquer local \ Que a julgue total, quer ser manchete de jornal \ Somos Racionais, diferentes, e não iguais \ Mulheres vulgares, uma noite e nada mais.² (RACIONAIS, 1990, n.p).

Com relação à comunidade LGBTI a coisa talvez seja ainda pior: sua “presença” é mais uma espécie de anti-presença, sinônimo do mal e do pecado, aquilo que os guerreiros de fé se tornam quando tudo o mais está perdido: “Em troca de dinheiro e um carro bom \ tem mano que rebola e usa até batom” (RACIONAIS, 1997, n.p). Sinônimo de derrota absoluta, deixar de “ser homem”, aproximando-se a um só tempo do feminino, lugar da perdição, e da androgenia, espaço de ambiguidade que (acredita-se) fragiliza a união comunitária. Mulheres e gays são basicamente o Outro dessa fase mais misógina do rap, figuras de excesso que precisam ser eliminadas por completo ou domesticadas (mulheres mães ou virgens).

Note-se, portanto a radicalidade da ruptura feminina com esse universo marcado não apenas pela marginalização física das mulheres que fazem rap, mas também pela construção de

² Transcrição minha do álbum *Holocausto Urbano*, lançado em 1990. Todas as transcrições citadas no texto são de minha autoria.

todo um modelo ético que constitui o feminino enquanto avesso do “verdadeiro” rapper-macho, o Outro ao qual se deve recusar em nome da construção da própria identidade. Não é, pois, apenas a figura real da mulher que é marginalizada no interior da cultura hip hop, mas uma determinada relação da racionalidade guerreira do rapper com seu próprio corpo e desejo que, por razões sociais, subjetivas e estéticas foi colocado em segundo plano ao longo do processo de constituição do hip hop brasileiro. Pois o desejo é precisamente aquilo que precisa ser “racionalizado” e “controlado” em nome do projeto de sobrevivência periférica. Não pode haver distrações se o contexto é de guerra, corpo e espírito precisam estar integralmente preparados. É preciso combater o hedonismo, o vale tudo individualista que está na base da tragédia periférica. Afinal, “o demônio fode tudo ao seu redor \ Pelo rádio, jornal, revista e outdoor \ Te oferece dinheiro, conversa com calma \ Contamina seu caráter, rouba sua alma \ Depois te joga na merda sozinho! \ Transforma um preto tipo A num neguinho” (RACIONAIS, 1997, n.p).

A exclusão da mulher e dos impulsos homoafetivos no interior do rap assumem, portanto, a forma de sintomas, no limite reveladores da própria impossibilidade de realização integral do projeto de racionalização do proceder periférico. A violência corrosiva da negatividade misógina é diretamente proporcional à fragilidade da posição desses sujeitos, expressão sintomática da impossibilidade de constituição integral da comunidade. Em outras palavras, a marginalização da mulher é a forma quase patológica desses sujeitos lidarem com elementos ingovernáveis de seu próprio desejo/projeto, uma forma de exteriorização do caráter irreduzível da individualidade dos moradores de periferia ao projeto comunitário do hip hop. Obviamente que um projeto de organização coletiva da periferia que não pressupõe a integração real e ativa das mulheres em seu horizonte emancipatório torna-se fracassado de saída (a menos que sejam espaços em que as mulheres não estejam presentes, como nos casos das prisões masculinas), e o tom violento com que as letras se dirigem ao feminino nada mais é do que a expressão invertida dessa impossibilidade, a maneira de lidar previamente com a própria limitação atribuindo-a a um defeito do Outro, projeção invertida das próprias fragilidades e aporias internas.

De todo modo, é notório que atualmente as mulheres têm assumido uma posição cada vez mais combativa em relação ao caráter misógino do rap, o que vem alterando significativamente as coordenadas de organização de seu sistema, como fica claro no depoimento da rapper Luana Hansen (2016):

A minha ideia é outra, é expandir, é mostrar que tem gente que muitas vezes nunca foi num show de rap porque sempre foi hostilizado. Eu sei, porque quando faço show, vem gay, bi, trans, me abraçar e falar: eu sempre quis ir a um show de rap, mas eu nunca tive coragem. Eu só tenho coragem de ir no seu, porque sei que você não vai me tratar mal. Porque o movimento hip-hop é transfóbico, bifóbico, homofóbico, misógino. Existe um ódio em cima da gente, por ser mulher. E isso é um fato. (HANSEN, 2016, p. 31).

Tal conjunto de transformações tem levado mesmo rappers mais antigos a reverem posturas e posições. Criolo, por exemplo, mudou a letra do seu rap “Vasilhame” devido a seu

conteúdo transfóbico, e o próprio mano Brown (2018) chegou a afirmar que não concorda “quando o rap critica o funk, quando o outro critica o gay ou o candomblé. Neste momento me sinto minoria” (BROWN, 2018, n.p). E mesmo a linguagem do rap feito atualmente por homens vem se alterando significativamente a partir desse novo cenário. Obviamente ainda não chegamos ao ponto de todo universo masculino do hip hop considerar as mulheres também enquanto companheiras de batalha mas, sem dúvidas, já se avançou muito no debate. De todo modo, a maior visibilidade das mulheres no gênero é uma realidade incontornável, como podemos observar no depoimento de Preta Rara (2016):

A gente vive há muito tempo dentro do rap, escutando que mulher é vadia, que mulher é boa de cama, eles só lembravam da gente quando era a questão materna, quando é a mãe, é aquela companheira, que lutou, que batalhou. Só nós, mulheres, sabemos o que passamos. Então é importante deixar registrado. (RARA, 2016, p. 43).

Rap progressista, quebrada conservadora

O que se pode depreender de toda essa discussão é que a linha hegemônica do rap continua assumindo uma perspectiva progressista e em diálogo com seu tempo, inclusive ampliando sua gama de discussões para aspectos não presentes em seu período de consolidação. É preciso, contudo, analisar ainda outro aspecto relacionado a esse “acréscimo de criticidade”, que levanta uma questão de grande interesse e pode ser formulada da seguinte maneira: será que a perspectiva hegemônica do rap contemporâneo coincide com a perspectiva da periferia que, segundo mano Brown (2018), deu uma guinada à direita e, no limite, ajudou a eleger Bolsonaro, candidato claramente relacionado com o inimigo pelo hip hop? Esse não é um ponto qualquer, pois toca no cerne mesmo da perspectiva que entende o rap com porta-voz da periferia. Pois era justamente na coincidência de interesses do rap com sua comunidade, legitimada de parte a parte e coletivamente construída, que apresentava-se um dos aspectos mais radicais do gênero, responsável por fazer dele o projeto de música engajada mais bem-sucedido da história do país, considerando inclusive a MPB universitária da década de 1960. Ou seja, a visão do rap enquanto “porta-voz da comunidade periférica” nunca foi mera figura de linguagem, um *slogan* criado com o objetivo de legitimar o gênero no mercado musical. Essa voz coletiva foi efetivamente construída ao longo dos anos, produzindo um dos mais avançados sistemas de compreensão da realidade, que ajudou a transformar o próprio conceito de periferia ao longo da década de 1990 e 2000, e cujo impacto atingiu toda a cultura brasileira.

Atualmente, entretanto, já não se pode dizer de maneira tão enfática que a ética do rap coincide com a da comunidade periférica de forma tão orgânica. As implicações disso são muitas, e merecem ser debatidas com atenção, pois indicam mudanças importantes no campo da cultura e da sociedade. Afinal, o que significa o fato de que a visão de mundo de artistas como Karol Conká ou Rico Dalassan é mais progressista do que o olhar médio da periferia? Da perspectiva do sistema estético, não é possível afirmar que seja algo negativa o fato do rap manter sua contundência crítica de caráter progressista. Ao contrário, essa contundência agrega valor ao movimento como um todo. Contudo, é importante lembrar que o rap nunca foi um

objeto cultural meramente estético. Sua radicalidade deriva em grande medida da regulação de sua dimensão estética pelo compromisso ético com a comunidade. Ou seja, boa parte de sua força consistia não apenas no fato dos rappers serem politizados, engajados, intelectualizados, etc., mas no poder de penetração dessas canções e seu conjunto de valores no interior da coletividade periférica, que se politizava junto. O caráter coletivo dessa politização sempre foi o ponto verdadeiramente revolucionário do rap. Os rappers mais importantes do país não se colocam como porta-vozes, como modelos de conduta, mas incorporam as demandas da comunidade em suas canções de forma radical, para serem pensadas em relação ao todo. O objetivo final nunca foi criar uma casta de rappers-intelectuais dotados de uma visão de mundo complexa, radical e progressista. Esse momento é fundamental, mas faz parte de um outro, mais decisivo, que é a participação ativa da periferia na construção desses valores. Caso o sucesso individual do rapper não seja acompanhado pelo desenvolvimento de toda comunidade, o sentimento é de falta e aporia.

O sociólogo Tiaraju D’Andrea (2013) defende a ideia de que o rap, em particular a obra dos Racionais, ajudou a fundar uma nova subjetividade, criando condições para a emergência do que ele define como sendo o “sujeito periférico”: aquele morador da periferia que assume sua condição, tem orgulho desse lugar e age politicamente a partir dele, criando condições materiais e subjetivas para confrontar a lógica genocida do Estado por meio da elaboração coletiva de outros modos de dizer. Ou seja, a vitória do hip hop é mensurada em termos coletivos, a partir de um processo de politização da quebrada a partir de seus próprios termos. Com o afastamento de sua base comunitária, cada vez mais distante das pautas progressistas, a dimensão política do rap volta progressivamente a se aproximar de debates mais amplos da esquerda com ressonância menor em seu contexto de origem. Em outras palavras, o projeto de formação do sujeito periférico é problematizado, ou interrompido, a despeito do sucesso comercial crescente do rap enquanto gênero e dos esforços de seus agentes. Importa observar aqui que, ao contrário do que sugerem certos analistas, esse movimento não se deve a uma suposta perda de qualidade ou de conteúdo crítico do rap nacional, e sim a uma dinâmica mais ampla de bloqueio geral dos horizontes emancipatórios progressistas, do qual a cultura periférica de resistência não está isenta.

Obviamente não estamos defendendo que o rap assuma posturas mais conservadoras para agradar ao seu público de origem. Muito pelo contrário: o que se construiu historicamente foi tão forte e intenso que um movimento desse tipo só pode acontecer via rebaixamento. Mas esse deslocamento não deixa de ser profundamente sintomático e revelador de alguns impasses que atravessam não só o rap, mas o campo progressista em geral. Afinal, se o rap se torna mais progressista que sua comunidade, cabe perguntar com quem exatamente ele está se comunicando, e quais os efeitos reais dessa representação.

Podemos dizer que, historicamente, o gênero completa sua trajetória formativa em termos comerciais, rumo a uma crescente profissionalização, e estéticos, com maior riqueza e diversidade musical. Também é bem-sucedido no sentido de oferecer um horizonte real de politização a seus membros – para ser um bom rapper é preciso conhecimento, além de vivência

– criando um verdadeiro nicho de formação de intelectuais orgânicos oriundos da periferia, algo radicalmente contestador por se contrapor frontalmente a versão brasileira daquilo que o filósofo camaronês Achile Mbembe (2016) define como necropolítica, cujo horizonte final é o extermínio do povo negro. No entanto, aquela que seria sua face mais radical e revolucionária dos anos 1990, a formação dos sujeitos periféricos, que implicaria em uma politização progressista geral da periferia, é interrompida. A periferia, de fato, se politizou, mas em linhas gerais não foi o hip hop quem o fez: não por acaso a trilha sonora do gueto é, atualmente, o funk.

A abertura temática e política do rap atual deve, pois, ser dialeticamente compreendida em todas as suas múltiplas determinações e sentidos. Se, por um lado, estamos diante de uma maior abertura política, que aponta para tentativas de superação de inconsistências internas que fragilizavam seu projeto, por outro, os avanços não deixam de representar suas próprias aporias, as quais é preciso avaliar.

A Heresia de Djonga

Esse conjunto complexo de contradições pode ser observado nas canções de uma das figuras mais interessantes da nova geração do rap brasileiro. Natural de Minas Gerais, o rapper Djonga (Gustavo Pereira Marques) possui três discos lançados até então: *Heresia* (2017), *O menino que queria ser Deus* (2018) e *Ladrão* (2019), todos com excelente recepção por parte de crítica e público. Seu *flow* agressivo calcado no *trap*, clipes provocativos e atitude combativa servem de base para um conjunto de letras bem diretas, na qual se apresentam claramente diversas das contradições que viemos discutindo. É o caso da canção “Junho de 1994”, presente em seu segundo trabalho, onde o rapper faz uma reflexão que recupera, a seu modo, o dilema colocado pelo hip hop pelo menos desde “Negro Drama”:

Feridas se curam com o tempo, não com gaze \ **E quando ganhei meu dinheiro eu perdi a base** \ Logo eu que fiz gritos pros excluídos \ Tiração pros instruídos \ Chegar aqui de onde eu vim \ É desafiar a lei da gravidade \ Pobre morre ou é preso, nessa idade \ **Saudade quando era chinelin no pé** \ E quase nada pra te provar, camará.
Antigamente enfrentar medo era fugir de bala \ Hoje em dia enfrentar medo é andar de avião \ Antigamente eu só queria derrubar o sistema \ Hoje o sistema me paga pra cantar, irmão.³ (DJONGA, 2018, n.p, grifos nossos).

Note-se que as letras caminham por uma curiosa trilha repleta de ambiguidade, justamente um dos pontos de força dos raps de Djonga, que expõe todas suas contradições, por assim dizer, à luz do dia. Se por um lado, trata-se de uma evidente vitória substituir o medo das balas pelo medo de andar de avião, marca inequívoca da distinção social alcançada, não é menos evidente que o caráter de urgência da vitória se perde, uma vez que a origem do medo é muito menos radical. E a medida em que reconhecemos que os índices de violência racial no Brasil estão longe de diminuir, não deixa de ser também uma forma de capitulação. Da mesma maneira, soa

³ Transcrição minha do álbum *O menino que queria ser Deus*, lançado em 2018.

como uma derrota o fato do sujeito que queria derrubar o sistema ter sido incorporado ao *star system*, ainda que em termos de sobrevivência particular isso possa ser lido como vitória. Ganhar dinheiro é também um problema em relação a suas origens (“perdi a base”) gerando a um só tempo um desejo nostálgico pelos tempos mais humildes (“saudade do chinelin”), e um sentimento de vitória pela graça concedida.

A contradição presente no fato de enriquecer cantando contra os ricos – um projeto que, ao ser bem sucedido, assume uma contradição performativa óbvia – está no cento do rap desde o início. A “solução” encontrada pelos rappers dos anos 1990 era a um só tempo política e formal: a qualidade de uma canção, ou de um disco, não pode ser medida apenas esteticamente (ou comercialmente), mas a partir do estabelecimento de uma relação complexa entre ética e estética. Isso significa que em seus momentos de maior radicalidade os raps não pretendem ser interpretados como mera música, desejando partilhar uma sabedoria construída coletivamente pela periferia, integrando-a à vivência dos sujeitos. “Mantenha o proceder, quem não conter tá fodido”, já avisava Sabotage (2000, n.p) em “Na zona sul”. Como afirmou Mano Brown em 1988, em entrevista à revista *ShowBizz*: “Não sou artista. Artista faz arte, eu faço arma. Sou terrorista” (BROWN, 1988, n.p). Em álbuns como *Sobrevivendo no Inferno* (1997), *Rap é Compromisso* (2000), *A Marcha Fúnebre Prossegue* (2001), entre outros, a ética comunitária atravessa a dimensão estética de tal maneira que o valor da obra pode ser calculado por sua capacidade de, literalmente, salvar vidas.

Entretanto, à medida que o movimento hip hop vai se fortalecendo sem que se resolva a desigualdade social de base que lhe deu origem, este passa a ser compreendido mais imediatamente enquanto pura estética, dotando a dimensão ética de um inequívoco caráter performático. Ou melhor, fazendo da própria política uma questão estética, mais ligada ao universo hip hop do que à comunidade periférica, da qual se separou. Ao se desvincular a vitória do rap (profissionalização) dos caminhos da comunidade (emancipação), que segue no mais baixo patamar da escala social, seu potencial emancipatório é abalado, ainda que não necessariamente sua visão crítica, herdada da própria periferia. O rap segue sendo consciente, sem dúvidas, mas já não funciona tão bem como espaço de construção coletiva de um proceder comum. Como nos diz o próprio Mano Brown (2018):

Aqueles ideais que o povo defendia, o povo esqueceu. Com aquele discurso que tínhamos em 1990, hoje, os Racionais seriam engolidos pela periferia. Seriam rejeitados. Porque, depois de dois governos Lula e de um governo Dilma, mudou a mentalidade da periferia. Não tem como desvincular os Racionais da política, a banda sempre foi atrelada ao momento político do país. E qual é o momento político do país agora? A periferia passou a ser de direita. O rap virou algo de direita, conservador. Aquele rap da época dos Racionais, hoje, é um rap religioso, moralista, que não conversa com a revolução que precisa ser feita atualmente. (BROWN, 2018, n.p).

Abolicionismo penal periférico

Talvez o principal sintoma dessa mudança de orientação do rap contemporâneo esteja no fato de que a radicalidade da pauta abolicionista – a percepção de que a política de

encarceramento em massa está no centro dos mecanismos de sustentação do Estado, por meio da produção de corpos negros descartáveis – absolutamente central nos anos 1990, praticamente desapareceu ou, ao menos, deixou de ter a mesma centralidade. Cabe salientar que essa não é uma pauta entre outras, pois o Estado Brasileiro se funda a partir do controle biopolítico dos corpos negros. Para o rap brasileiro dos anos 1990, a figura do bandido e do ladrão nunca foi considerada como pura metáfora (ainda que não deixe de ser isso também). O bandido é precisamente a figura que incorpora a contradição central do sistema que o rap procura delimitar⁴. A questão política central desse modelo de canção passa precisamente pela ressignificação completa da figura do bandido e do criminoso, por meio da construção real de um espaço onde esses possam contemplar novos modos de existência para além da condição de corpos descartáveis que é reservado a eles pela sociedade. Quando os Racionais, Sabotage e MV Bill interpretam bandidos em suas composições, a ideia não é representar a figura poderosa e romântica de um *gangsta* cercado de dinheiro e mulheres, espécie de poder alternativo que é uma representação também do artista negro na Indústria Cultural (Djonga trabalha de maneira interessante com o bandido enquanto conceito em seu álbum, *Ladrão* (2019), como um negro a tomar de assalto aquilo que o capitalismo branco roubou). Quando esses artistas falam sobre o bandido, ou melhor, quando falam junto com o bandido, é o criminoso de fato que está sendo retratado, pois a ideia é elaborar um horizonte discursivo onde essa anti-voz, avesso da nação, possa efetivamente existir.

Uma das descobertas mais radicais do rap consiste na percepção de que o conjunto de problemas da periferia passa, em alguma medida, pela maneira como o Estado trata essa figura, como ela é construída enquanto “verdade” última do sistema. Creio que Sabotage é um exemplo perfeito nesse sentido: ex-gerente do tráfico, o papel que a sociedade brasileira naturalmente reservaria para ele seria o de reproduzir eternamente essa condição – não existe ex-bandido no Brasil quando se é pobre – que é a razão de ser de uma sociedade que resolve questões sociais através do encarceramento e do extermínio. A sociedade brasileira se constitui por meio do processo de transformar possíveis cidadãos em bandidos e marginais. Seres criados para a morte e para o esquecimento, como o *homo sacer* de Agamben (2004), razão de ser da necropolítica como sistema. Do escravo colonial ao pequeno traficante moderno, trata-se da continuidade de um mesmo projeto. É precisamente esse o lugar que o rap pretende transformar em outra coisa, possibilitando que alguém como Sabotage consiga se inserir no sistema por uma via não prevista. Ou melhor, em parte prevista, porque é ainda de música que se está falando: “Crime, futebol, música, carai \ Eu também não consegui fugir disso aí \ Eu sou mais um” (BROWN, 2002, n.p). Contudo é o imprevisto que emerge daí, como colapso parcial do sistema, na medida em que se afirma que aquele lugar, que para o sistema e para a opinião pública é o da indignidade absoluta, também é dotado de complexidade, de vida, de humanidade. Não um

⁴ A categoria “bandido” funciona aqui mais ou menos como o “operário” marxista, tomado não em sentido sociológico, mas em sentido ontológico, como a heterogeneidade social que não pode ser integrada, o *homo sacer*, condição negativa de fundação do sistema. Justamente o elemento que se exclui para garantir a organicidade do conjunto.

lugar de pureza inocente (como sustenta certo sociologismo paternalista, que afirma que o sujeito se torna bandido única e exclusivamente por ser pobre) e longe de ter o apelo sexy do *gangsta* (o destino do bandido é certo e nada positivo, além de ser uma figura que geralmente leva o mal para dentro da comunidade), mas certamente um lugar dotado de dignidade e capaz dos ensinamentos mais profundos. É nessa figura que se revela o sentido mais profundo da identidade nacional, forjada sobre cadáveres.

Trata-se, pois, de um projeto que pensa uma mudança radical no estatuto social do bandido e que, portanto, aposta em uma transformação estrutural profunda naquela que é a base mesma de sustentação do próprio projeto de país, fundado na violência e no racismo. Para o rap dos anos 1990 o destino do bandido e daqueles que estão a margem aparece como uma espécie de imagem síntese do destino de todo jovem negro periférico, na medida em que se compreende que massacres como o do Carandiru e chacinas como a da Candelária e do Vigário Geral não foram um acidente, mas a consolidação mesma de um projeto de Estado. Oferecer alternativas reais para a vida desses sujeitos é a condição para a emancipação da periferia como um todo, uma vez que a produção do bandido preto pobre como “inumano” e, portanto, como um corpo que pode ser morto e descartado, é condição de manutenção da “normalidade” social. A radicalidade do rap desse período consiste também em reivindicar a inclusão desse sujeito, cuja exclusão é a própria condição de existência do sistema, reconhecendo no seu dilema o destino de toda periferia enquanto avesso daquilo que se chama de “civilização brasileira”. Daí a radicalidade política desse projeto, que se coloca contra o próprio modo de organização do Estado.

A pauta da negação da lógica prisional exige, portanto, a constituição de um Estado outro, fundado sobre novas bases. Por isso seu horizonte não é nacional, nem assimilável no interior dos projetos políticos da Nova República. Não por acaso, os governos de esquerda no Brasil só viram crescer os números de encarceramento e extermínio da comunidade negra periférica. É nesse sentido que se reconhece uma dimensão maior de radicalidade desse projeto em relação as demandas por reconhecimento do rap contemporâneo. Afinal, o negro pode ser assimilado ao sistema neoliberal enquanto consumidor – ainda que não efetivamente, mas enquanto utopia dentro da ordem – mas a demanda pelo fim das prisões é uma pauta absolutamente impossível de se realizar no interior do modelo social brasileiro, de matriz colonial. Em um contexto de sequestro do Estado pela pauta econômica neoliberal e de gestão pelo terror, a incorporação política das demandas de reconhecimento perde em força política, como elemento dinamizador em um sistema de cartas marcadas. Se é correto dizer que rap segue sendo “compromisso”, cabe compreendermos de forma mais ampla quais os sujeitos, cores e valores efetivamente implicados no interior desse contexto de capitulação mundial do horizonte de transformação social à esquerda.

Segue o negro drama

É evidente que o que foi dito até aqui não significa que as questões colocadas atualmente tanto pelo rap quanto pelo campo progressista em geral estão desvinculadas da realidade das

periferias. A homofobia e o machismo, bem como os novos aspectos do racismo são de fato pontos fundamentais. O que houve foi uma reconfiguração geral nas dinâmicas sociais do campo progressista como um todo, que afeta significativamente o campo cultural, sobretudo quando este se vincula em alguma medida a essas pautas.

Não se trata de dizer, portanto, que questões relacionadas a homofobia, misoginia dentre outras que estão no centro do debate político atual sejam menos urgentes ou importantes que os debates sobre racismo e encarceramento em massa. Ao contrário, como vimos, não se abrir para essas questões era uma forma de encobrimento de um ponto cego fundamental da cultura hip hop, que fragilizava todo o conjunto. Para não dizer que algumas das questões mais decisivas de nossa época têm sido colocadas por movimentos de mulheres, em particular de mulheres negras, o grupo político que mais avança nos dias atuais em matéria de reflexão e organização social. Entretanto, tais avanços não se dão fora de contextos mais amplos e espaços de poder que reconfiguram seus sentidos mais gerais.

Em um contexto de avanço global de um neoliberalismo de caráter predatório, essa maior abertura crítica ocorre simultaneamente a um processo de desvinculação mais direta dos valores da comunidade periférica (e vice-versa), mantendo um potencial progressista que não é acompanhado pelo conjunto da comunidade, ao mesmo tempo que se aproveita do caráter liberal de certa parcela do mercado para firmar-se enquanto gênero junto aos consumidores progressistas de hip hop. Os resultados são cada vez mais mediados pelo *star system*, o que resulta em perda de potencial imediatamente político, ou um modelo de “resistência” que se incorpora ao *status quo*, não pelos temas, que em geral confrontam o senso comum, mas na formalização de um tipo de discurso de resistência que parece resistir cada vez menos fora do círculo de atuação de seus próprios agentes. Ora, a força política do rap deve-se historicamente não apenas a politização de seus integrantes, mas a capacidade (ainda que virtualizada) de politização de toda periferia, contribuindo para a formação de sujeitos políticos periféricos, verdadeira raiz de sua radicalidade, a um só tempo formal e política. Daí que seu caráter progressista atual não deixe de ser problemático a seu modo, na medida em que aquilo que constituía o dilema central em “Negro Drama” (a ascensão do rapper em um contexto de precarização de seus irmãos periféricos) se converte em modelo a se atingir e padrão limitado de vitória: a formação de uma classe média negra empoderada e intelectualizada como paradigma que, dadas as condições de desmonte geral da sociedade, retiram do horizonte a possibilidade de se converter em projeto para todos.

É claro que as relações entre a dimensão política e estética que viemos acompanhando até aqui tem de ser observadas com muito cuidado e atenção. Para o campo ligado ao projeto político de um governo de esquerda, o afastamento em relação a suas bases populares revela-se fatal em termos de viabilidade política, afetando negativamente a capacidade de compreensão de mundo de seus integrantes e redundando numa crise profunda que exige uma reformulação de seus termos principais. No caso do rap, ao contrário, trata-se de uma trajetória de “sucesso”: seu apelo comercial é cada vez maior (ultrapassando o rock em termos de viabilidade comercial), e continuam sendo produzidos álbuns de grande qualidade, bastante reveladores de

aspectos socioculturais decisivos de seu tempo. O movimento que é fatal para o campo político de esquerda não necessariamente é fatal para o campo cultural progressista, que segue por outros parâmetros. O que entre outras coisas revela que a lógica neoliberal pode caminhar tranquilamente junto ao olhar crítico mais progressista e avançado, desde que cortados determinados vínculos sociais de base. De todo modo, a questão é muito mais complicada do que simplesmente dizer que “o rap se vendeu”, pois diz respeito não apenas a tomadas de posição de grupos específicos, mas sim às condições reais de articulação do campo progressista como um todo, que mesmo quando segue caminhos interessantes, parece carregar um peso que lhe impede voos mais altos. Em todo caso, fica patente uma vez mais que, no caso do Brasil, fenômenos culturais avançados podem completar seu processo de formação sem o correspondente avanço social, mesmo no caso de uma forma politicamente mais potente do que outras formas de produção artística ligadas ao campo da classe média letrada.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer. O poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte, UFMG, 2004.

BROWN, Mano. Hoje a luta das pessoas é individual. Não vejo mais a luta de classes. *GauchaZH*, fev. 2018.

BROWN, Mano. *Entrevista concedida à revista Showbizz*, n. 155, jun. 1998.

D’ANDREA, Tiarajú Pablo. *A formação dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo*. 2013. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

DJONGA. *Heresia*. Ceia Ent., 2017.

DJONGA. *O menino que queria ser Deus*. Ceia Ent., 2018.

DJONGA. *Ladrão*. Ceia Ent., 2019.

FACÇÃO CENTRAL. *A marcha fúnebre prossegue*. Sky Blue, 2001.

FELIX, João Batista de Jesus. *Hip Hop: cultura e política no contexto paulistano*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

HANSEN, Luana. Luana Hansen. In. ALLUCCI, Renata R. *Mulheres de palavra: um retrato das mulheres no rap de São Paulo*. São Paulo: Allucci & Associados, 2016, p. 29-31.

RACIONAIS, MCs. *Sobrevivendo no inferno*. Cosa Nostra, 1997.

RARA, Preta. Preta Rara. In. ALLUCCI, Renata R. *Mulheres de palavra: um retrato das mulheres no rap de São Paulo*. São Paulo: Allucci & Associados, 2016, p. 41-43.

SABOTAGE. *Rap é compromisso*. Cosa Nostra, 2000.

TEPERMAN, Ricardo. *Se liga no som: as transformações do rap no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

NOTAS DE AUTORIA

Acauam Silvério de Oliveira (acaquam@gmail.com) possui graduação em Letras pela Universidade de São Paulo (2004), tendo defendido o mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada, sobre a obra de Murilo Rubião, também pela USP (2008). Doutor em Literatura Brasileira, pelo Departamento de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo, com pesquisa voltada para o campo da canção popular brasileira.

Como citar esse artigo de acordo com as normas da revista

OLIVEIRA, Acauam Silvério de. Caminhos e desafios do rap brasileiro contemporâneo. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, v. 25, n. 2, p. 65-77, 2020.

Contribuição de autoria

Não se aplica.

Financiamento

Não se aplica.

Consentimento de uso de imagem

Não se aplica.

Aprovação de comitê de ética em pesquisa

Não se aplica.

Licença de uso

Este artigo está licenciado sob a [Licença Creative Commons CC-BY](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Histórico

Recebido em: 09/06/2020

Aprovado em: 22/07/2020

