
Percursos e discursos da identidade negra no rap: música popular e questões raciais no Brasil, 1988-2018

Paths and discourses of black identity in rap: popular music and racial issues in Brazil, 1988-2018

Roberto Camargos

Doutor em História pela Universidade Federal de Uberlândia (2016). Desenvolve pesquisa nas áreas de artes e cultura (com foco voltado para a história, memória, identidade, culturas urbanas e periféricas) e trabalha com cinema documental (diretor e montador). Bolsista PNPd/Capes junto ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, onde desenvolve o projeto de pesquisa "Campo de tensões: representações do feminino e questões/debates de gênero no rap brasileiro".

E-mail:

robertoxcamargos@gmail.com

Resumo

Neste artigo exploro as narrativas produzidas por *rappers* brasileiros durante as últimas três décadas para pensar como o enfrentamento e a denúncia do racismo e a produção e difusão de valores da identidade negra se constituíram em um dos principais pilares da poética e da cultura rap no país. Os *rappers*, tendo como ponto de partida duras experiências de preconceito, sobretudo devido à cor, produziram ideias e imagens positivadas acerca da negritude, dos corpos e da cultura negra, promovendo amplo e intenso debate sobre as questões raciais no Brasil e trabalhando em favor da autoestima de uma população muito numerosa. O trabalho foi desenvolvido a partir de documentação diversa sobre a prática do rap nacional, recolhida em pesquisa historiográfica nos últimos dez anos, e está teórica e metodologicamente sintonizado com o campo da História Cultural e dos Estudos Culturais.

Palavras-chave: Rap. Hip Hop. Negritude. Música Popular. Cultura Urbana.

Abstract

In this article I explore the narratives produced by Brazilian rappers during the last three decades to think how the confrontation and denunciation of racism and the production and diffusion of black identity values have become one of the main pillars of poetry and rap culture in the country. The rappers, starting from harsh experiences of prejudice, mainly because of color, produced positive ideas and images about blackness, bodies and black culture, promoting a broad and intense debate on racial issues in Brazil and working in favor of self-esteem of a very large population. The work was developed from diverse documentation on the practice of national rap collected in historiographic research in the last ten years and is theoretically and methodologically attuned to the field of Cultural History and Cultural Studies.

Keywords: Rap Music. Hip Hop. Blackness. Popular Music. Urban Culture.

Uma ou duas palavras sobre o *rap*

O *rap* (que passaria a ser pensado como um componente da cultura *hip hop*, e que congrega os DJs e os MCs) “nasceu”, em meados dos anos 1970, com os DJs que começaram a discotecar em festas públicas em Nova Iorque e que, ao desempenharem esse papel ante os toca-discos, ou emitiam ao mesmo tempo mensagens ao público ou abriam espaço para que outros o fizessem. Uma prática emergente que, em resumo, “trata-se de uma forma que combina tradições orais afro-americanas com sofisticadas modalidades tecnológicas de reprodução do som” (KELLNER, 2001, p. 232).

Foi na época em que se gravaram os primeiros *raps*, no final da década de 1970 e nos anos 80, que essa linguagem pôde circular de modo mais amplo em rádios e outras mídias. Alcançando várias partes do mundo em consequência do suporte físico de discos, fitas, filmes, cartazes, revistas, jornais etc., o *rap* foi se tornando, aos poucos, mais inteligível como prática cultural vinculada a setores marginalizados da sociedade e a jovens periféricos. A partir das primeiras gravações, começou a se consolidar uma poética *rap*, uma novidade estética que, em determinado sentido, estruturou a criação musical em diversos lugares do planeta e orientou produções e comportamentos.

A linguagem do *rap*, então, foi sendo consumida e incorporada por novos sujeitos, em novos contextos, inclusive no Brasil. Nas reuniões para se ouvir os discos dos artistas preferidos, na tentativa de cantar suas músicas e no ensaio desprezioso das primeiras rimas está o germe de um processo que consolidou um novo jeito de parte da população brasileira se expressar. Por aqui, o *rap* adquiriu um estatuto cultural “autônomo” aos poucos, na medida em que os envolvidos iam construindo significados, empenhando-se na defesa de determinados sentidos para essa prática, ao passo que alguns modos de pensar e fazer se tornaram hegemônicos. As lutas de representações travadas no campo cultural especialmente nos anos 1990 marcaram a constituição de uma imagem e função para o *rap*, criada pelos agentes que impulsionaram esse processo por meio de uma atitude seletiva ante as tradições musicais e culturais com as quais dialogavam.

O chamado *rap* nacional, então, explodiu pelas ruas e fez do cotidiano seu espaço privilegiado de reflexões. Configurou-se como uma estética do problema e do desejo, em que se narram episódios de violência, de consumo de drogas e da dinâmica social do comércio de drogas lícitas e ilícitas, as péssimas condições de vida nos bairros periféricos e pobres (e o contraste destes com os bairros privilegiados), as condições de miséria e abandono, o acesso precário aos serviços públicos, temas que priorizam o cotidiano e as

situações de “marginalização”. As composições traziam mensagens que versavam sobre o dia-a-dia e foi a forma instituída por uns tantos sujeitos para lidar com suas experiências e leituras de mundo numa chave poética/estética.

A partir de um trabalho de pesquisa acerca da prática do *rap* no Brasil e que originou um acervo documental extenso composto por material musical, iconográfico, audiovisual, jornalístico e depoimentos orais recolhidos e organizados durante os últimos dez anos, proponho neste artigo uma análise das questões raciais no Brasil materializadas nos discursos dos *rappers* brasileiros nas últimas três décadas. A pesquisa e as reflexões aqui desenvolvidas estão sintonizadas com os debates da História Cultural e do campo dos Estudos Culturais. Aqui interessa, sobretudo, as contribuições de Raymond Williams, para quem a cultura e linguagem são veículos das diversas determinações da vida social e que nos constituem e, também, lugar para articular mudanças sociais. Pretendo, então, enveredar pelo discurso dos *rappers* para lançar um olhar sobre a trajetória de uma prática cultural que tanto incorporou (via denúncia e enfrentamento) o racismo socialmente instituído no debate de sua produção artística quanto articulou mudanças sociais por meio da construção de imagens, representações e valores positivados para os corpos e culturas negras.

A materialização de um sentimento

Em 2014, em um estúdio da grande São Paulo, estavam presentes os MCs Thig, Jamés Ventura e Bitrinho.¹ Acompanhando o trio de negrões está o não tão branco DJ Pow. Convidados pela Nosey, o grupo se achava ali para uma roda de rima. Nela os *rappers* improvisam algumas rimas sobre as bases musicais tocadas pelo DJ. O tema da vez, talvez por conta da época do ano em que o encontro aconteceu (quase entrando no mês de novembro), girou em torno de questões relacionadas à negritude: consciência negra, autovalorização, respeito, preconceito.

A primeira intervenção fica por conta de Thig, que não perde tempo e vai logo afirmando que “eu sou negrão/ e quem é negrão miliano não se ilude”, ou seja, não cai no erro de minimizar o racismo da sociedade brasileira ou, o que é pior, de alimentar a negação de sua existência. Como de praxe em sessões de improviso, o *rapper* cumprimenta seus companheiros com alguns versos pensados na hora, comenta sobre sua satisfação em tomar parte da *performance* e dá sequência ao desenvolvimento do tema:

¹ O relato inicial deste tópico, que se estende pelas próximas três páginas, está baseado no seguinte documento audiovisual: *Roda de rima*, ep. 2: Thig, Jamés Ventura, Bitrinho e DJ Pow. Direção: William Alencar. Brasil: Nosey, 2014.

[...] *Consciência negra*
Especial é pra nós
Porque trouxe autoestima
Deixou nós bem feroz
Os maloqueiros de favela
Que andava de cabeça baixa
Quando ouviu Racionais
Levantou e foi pra estrada²
É nós, o Thig maloqueiro demais
Há um tempo atrás
Os caras faziam demais
Eu lembro que tinha o Sistema Negro³
Os caras de miliano
E representava os preto [...] (Roda de Rima, 2014)

E por aí ele continuava até direcionar o recado, em tom assertivo, ao público ouvinte. O objetivo, no caso, é reverter processos de subjugação, interiorização de discursos de inferioridades e aceitação de práticas racistas, promovendo o que Tatiana Moreira considerou como “uma resposta a um sistema opressor que denigre a imagem do negro” (MOREIRA, 2009, p. 21). Com o dedo indicador em riste e olhar fixo e direto para a lente da câmera que registra o momento, Thig dispara: “aí/ levanta a autoestima/ cabeça pra cima/ você é muito mais, periferia/ vai que vai”.

Para o *rapper*, a “consciência tinha que ser todos os dias” e é por isso que “nóis vem cá e faz essa rima”. Nisso chega Jamés Ventura, fazendo coro com Thig e desenvolvendo a ideia que permeia as palavras improvisadas por todos os MCs e o instrumental de DJ Pow, sobretudo nos *samplers* — que trazem elementos da música negra e incorporam citações de outros *raps* que abordam o mesmo tema. Ele também se insere na roda de rima, atacando concepções que desvalorizam os negros e assumindo um comportamento afirmativo que se espraia no tempo e no espaço, evidenciado por uma rede de relações sincrônicas e diacrônicas que sustentam o universo do *rap* brasileiro:

[...] *Sub-raça é a puta que o pariu*
Quem ouviu, ouviu⁴
Quem não ouviu também vai pra lá
Entendeu, meu tio?
De milianos escutava Câmbio Negro,
O bagulho é Negredo, lá da Su⁵
[...]
Sou negão desde que nasci
Vou seguir assim
Minha filha, minha família
Com o sangue dos neguim,
Dos negão, dos pretão [...]

² Referência à composição “Homem na estrada”. Racionais MC’s. LP *Raio X do Brasil*. São Paulo: Zimbabwe, 1993.

³ Grupo de *rap* de Brasília, muito atuante na cena *hip hop* dos anos 1990.

⁴ Referência a “Sub-raça”. Câmbio Negro. LP *Sub-raça*. Brasília: Discovery, 1993.

⁵ Referência ao grupo Negredo, de Capão Redondo, Zona Sul da cidade de São Paulo.

Jamés segue expondo os constrangimentos vivenciados pelos negrões no dia a dia, seja no encontro com os “*robocops* do sistema” — os agentes da polícia — ou na reação daquele que fica em choque quando vira a esquina e se depara com um negro. Em ambas as situações, a denúncia aponta a concretude de valores estigmatizantes que ligam os negros ao perigo, à bandidagem, ao crime. Algo que também não passa batido na intervenção de Bitrinho, que completa: “quem já passou?/ enquadrrou?/ vixe.../ é suspeito/ tô ligado, tio”.

Na sequência, DJ Pow troca a base e marca um ponto de virada na narrativa. Assim que o instrumental é renovado, Thig volta ao microfone. Dessa vez, o tom é menos de denúncia e mais de cobrança. A faceta propositiva de suas palavras emerge com o questionamento da morosidade de ações que visem à valorização dos negros:

[...] *Fiquei sabendo
Que 20 de novembro é embaçado
Só em São Paulo
Mas tem outros estados que não é feriado
Francamente, em vou dizer pro 'cês aí
No Senado
Como é que não assinaram isso ainda?
Eu vou falar um bagulho, presta atenção
Quem não assinar o feriado, manifestação
Vamos lá!
Zumbi quer com a gente comemorar
Quer chegar humildemente e também estourar o champanhe
Por que os caras não entende?
Não tem pra Zumbi, mas tem pra Tiradentes?
Aqui ó: dedo do meio pra todos vocês [...]*

A *performance* dos *rappers* — com duração de sete minutos e dezessete segundos — revela um consenso entre os participantes dessa roda de rima: a importância de se instituir um feriado nacional em homenagem/reconhecimento aos negros, algo nada supérfluo se se entender que “os calendários [...] são monumentos de uma consciência histórica” (BENJAMIN, 2012, p. 250). A data, para eles, seria importante para servir de elo para várias iniciativas na luta pelo fim do racismo, pela valorização da herança negra na formação da nação brasileira e pelo combate à violência sofrida diariamente pelos afro-brasileiros. Teria uma função legitimadora e pedagógica. É por isso que reivindicavam para o 20 de novembro o mesmo *status* de feriados como o 21 de abril ou o 7 de setembro, algo que já está claro para o ouvinte quando Jamés volta à cena para expor que o racismo será enfrentado por eles não com a “quadrada” (gíria para pistola ou outra arma de fogo) mas com “ideias bem pesadas”:

[...] *Dia da Consciência
Quantos sofreram violência?
Qual que é, irmão,*

*Qual que é a consequência?
Quando você age com racismo com alguém
Trata com desdém,
Acha que vai ficar bem
E no final, se eu te pego com a quadrada
Você tá ciente, eu não gasto minhas balas
Te pego e faço uma ideia bem pesada
Assim, tipo eu, o Thig e também o Bitrinho [...]*

Essas ideias bem pesadas dão o tom do engajamento desses MCs nas lutas de representações pelas quais querem impulsionar outras representações sociais referentes à sua realidade. Nesse sentido, batem de frente com visões muito comuns, que identificam os negros ou os lugares onde são maioria como “sinônimo de tráfico de droga, violência, criminalidade, prostituição, promiscuidade, pobreza, edificações em ruínas, lugar de ócio e vadiagem” (PIMENTA, 1998, p.36). Como parte ativa desse processo, Bitrinho volta para fechar a sessão e, entre outras coisas, rende homenagens e agradece ao *rapper* Rappin Hood por trazer ao mundo o trecho sampleado para o refrão. As frases pinçadas do disco de Hood não são aleatórias; compõem uma rede de comunicação e formação político-ideológica e remetem ao ambiente de trocas estabelecidas entre os adeptos do *hip hop*, motivo pelo qual o MC reitera:

*[...] É isso mesmo, tem que ter a atitude
Satisfação aí pelo refrão Rappin Hood
Foi mó ensinamento desde o tempo da escola
No tempo que só tinha e pensava em jogar bola
Mas hoje tamo aqui mandando a rima, MC
Satisfação, DJ Pow
Que soltou o beat e eu mandei o free
[...]
Eu chego junto e sou maloca
Como os cara é
Então já sente a resistência
É isso mesmo
Vamos sentir a consequência
Qual que é
Dia 20 tá aí [...]*

O racismo no centro da narrativa dos *rappers*

O resultado do encontro desses MCs escancara a existência de uma estrutura de sentimentos entre os *rappers* brasileiros, isto é, é possível mapear crenças, ideias e valores que são mantidos ao longo do tempo ou compartilhados por muitos sujeitos de um mesmo tempo histórico sem que necessariamente haja uma operação/intenção sistemática e formal para tanto. Como chama atenção Maria Elisa Cevasco (2001, p. 153), tal noção visa “descrever a presença de elementos comuns em várias obras de artes do mesmo período histórico que não podem ser descritos apenas formalmente, ou parafraseados como afirmativas sobre o mundo”. Raymond Williams desenvolveu o conceito em seus estudos

sobre como a literatura registra os conflitos sociais ao buscar “significados e valores tal como são sentidos e vividos ativamente” (WILLIAMS, 1979, p. 134). Isso é evidente no *rap*, entre outros aspectos, no fato de que “a apropriação e a valorização de elementos da cultura afrodescendente [...] influenciou a produção musical de vários grupos” (TELLA, 2006, p. 14).

Quando Thig, Jamés Ventura e Bitrinho cantam suas rimas mais ou menos improvisadas, nota-se que suas palavras estão repletas de indícios de valores fortemente arraigados e atrelados a uma forma de pensar e sentir o mundo que é própria desse universo cultural — não exatamente pelo que fazem, mas como fazem. Valores que compõem um processo de formação social, cultural e política e que são incorporados a ponto de serem reproduzidos organicamente ou mesmo de modo não premeditado. Para se entender tudo isso é conveniente retornarmos ao final dos anos 1980 e início da década de 1990. As premissas dessa sensibilidade *rapper* entraram em cena nessa época com composições como “Pânico na Zona Sul”, “Homens da lei” e “Código 13”, que estabelecem uma reflexão crítica das vivências de negros, moradores de periferia e negros moradores de periferia.

Começando ao som de uma rajada de tiros, “Pânico na Zona Sul” (1988), do Racionais MC’s, exprime na linguagem do *rap* o temor experimentado pela população da Zona Sul da cidade de São Paulo quando o dia escurece. As experiências do lugar, segundo o relato, tornam-se mais duras e alarmantes com a sensação de que “estamos sós/ ninguém quer ouvir a nossa voz”. Essa voz seria portadora de notícias de uma tragédia em curso, cujas vítimas eram majoritariamente jovens negros. A narrativa dos *rappers* denuncia a ação dos chamados “pés-de-pato”, justiceiros que atuavam nas periferias, vitimando supostos ladrões, um indício a mais da condição marginal dessas pessoas e do descaso do poder público, pouco ou nada preocupado em investigar o número crescente de mortes por assassinatos em certos lugares da cidade. É disso que estão falando quando cantam que

[...] *A polícia não demonstra sequer vontade
De resolver ou apurar a verdade
Pois simplesmente é conveniente
Por que ajudariam
Se nos julgam delinquentes?
E as ocorrências
Prosseguem sem problema nenhum
Continua-se o pânico na Zona Sul... [...]*

Ao compartilhar com a comunidade de ouvintes o sentimento de pânico, o grupo não deixa de apontar que parte da omissão de agentes do Estado se deve ao fato de estes verem nas vítimas o perfil do criminoso: pobre, periférico, preto. A situação de

testemunhas oculares de muitas desgraças impõe a consciência de que “mal te conhecem, consideram inimigo/ e se você der o azar de apenas ser parecido/ eu te garanto que não vai ser divertido/ [...] eu não serei mais um porque estou esperto”.

Os *rappers*, majoritariamente jovens negros e da periferia, sentiam na pele o que era ser tido como um perigo em potencial e, por isso, caso de polícia. Daí à vítima, sabiam bem, o caminho era certo. Segundo Sérgio Adorno, ainda que não existam indícios que sustentem a ideia de que negros pratiquem mais crimes que brancos, eles, em geral, sofrem mais com a coerção do sistema de justiça criminal, tornando-se alvo de vigilância mais incisiva pelo aparato policial que redundava em maior probabilidade de punição (ver ADORNO, 1996). Em decorrência disso, os *rappers* são solidários com quem a eles se igualam na cor da pele e na condição socioeconômica. Por essa razão Thaíde, em “Homens da lei” (1988), recomenda a seus semelhantes que tomem muito cuidado; afinal, no Brasil que ele conhecia, as classes populares, muitas vezes, eram equiparadas a classes perigosas:

[...] *A polícia paulistana chegou para proteger*
Policial é marginal e essa é a lei do cão
A polícia mata o povo e não vai para a prisão
São homens da lei, reis da Zona Sul
Vestidos bonitinhos com seu traje azul
Somem pessoas, onde enfiam eu não sei
E não podemos dizer nada pois não somos da lei [...]

O recorrente clima de tensão, recheado de componentes raciais e sociais, mostrava-se sufocante nas composições dos *rappers*. Tanto que a mesma questão aparece em “Código 13” (1988), do grupo de igual nome. Nessa música há uma passagem em que se simula o diálogo entre policiais em uma viatura em ronda pela cidade e a central de polícia. Na conversa, os *rappers* são mencionados como procurados, demonstrando que estavam quase sempre sob a alça de mira policial, em parte pela cor de pele que ostentam.⁶ Os integrantes do Código 13 não desdobram em sua narrativa o que se segue a esse diálogo que termina com um policial informando para a central a localização deles, mas deixam claro que “se olha[r] para trás/ desaparece!”. Por essas e outras, ao captar espírito semelhante no contexto *rap* que estudou, para Rosangela Moreno o gênero se afirma “como música de contestação, denuncia as desigualdades da sociedade brasileira, que tem uma estrutura social altamente estratificada e hierarquizada [...] marcadas pela cor da pele, posição social e por determinados modos de vida das regiões urbanas” (MORENO, 2007, p. 25). Na ótica da pesquisadora, “entender, assumir e denunciar as desigualdades sociais

⁶ Não é por acaso que, muitos anos depois, os integrantes do Realidade Cruel, de certo modo, retomam o assunto em “Camburão negroiro” (2002). O tom autobiográfico empregado na narrativa conecta um presente de vivências próprias com um passado do qual os negros não conseguiram se desvincular. A conclusão dos MCs, que transubstancia o passado no presente, aparece no refrão “todo camburão tem um pouco de navio negroiro”.

que afetam de forma mais gritante os negros é uma postura intrínseca ao *rap*" (*idem, ibidem*, p. 28) e é por isso que os integrantes do Código 13, como sujeitos que sofrem na pele e pela pele, recomendam que se deixe "essa música nos invadir" para também "ser contra o racismo". Nesse processo, como frisa Alvinho Carvalho, a "autoestima é recuperada pela valorização das referências identitárias [e os] estigmas e estereótipos que caracterizam os jovens [...] são substituídos por referências positivas" (CARVALHO, 2007, p. 101).

Essas composições evidenciavam que o *rap*, já naquele momento, explicitava seu compromisso com os negros. Evidentemente que o engajamento dos *rappers* nas questões da negritude não estava dado como uma característica de natureza ontológica⁷; ele foi gestado em um processo bastante complexo (inclusive recebendo e reprocessando informações e valores de muitas práticas culturais de matriz africana e do movimento negro) e progressivamente incorporado à agenda dos músicos e compositores. A cada ano, mais a problemática racial se mostrava inseparável da prática dos *rappers*. Como autênticos provocadores, incumbiram-se de denunciar o preconceito em relação ao negro no Brasil e "revelar"/problematizar o lugar reservado a ele na sociedade, rompendo com perspectivas que tentam minimizar o componente racial nas diferenças sociais e com ideias tradicionais que apregoam a existência de uma convivência harmônica⁸ entre os distintos grupos étnicos do país.⁹ Nesse *front* de batalhas, os *rappers* se preocuparam em mostrar aos seus ouvintes, negros — mas também aos não negros —, o quão importante era que eles fossem conscientes do racismo e tomassem uma posição quanto a esse flagelo social. A propósito, José Silva comenta:

O acesso dos rappers às lutas travadas pelos negros em um contexto diferente do nacional possibilitou-lhes uma espécie de redescoberta de si mesmos que conduziu à revisão dos fundamentos do mito da democracia racial. A partir da experiência da população negra no contexto norte-americano, os rappers [...] começaram a se pensar como parte de uma história comum marcada por exclusões e conflitos que aproximam os afrodescendentes na diáspora em diferentes contextos. [...] A partir de referenciais externos os rappers passaram a representar de forma mais intensa o desejo da juventude negra em exprimir questões relativas à discriminação ocorrida internamente (SILVA, 1998, p. 97).

⁷ De mais a mais, não se deve ignorar que o *rap*, em suas múltiplas manifestações, também passou, com o tempo, a abrigar grupos e artistas sem maiores preocupações com a temática racial/social.

⁸ Em alguns projetos de formulação de uma identidade nacional, "cordialidade", 'democracia racial' e outros termos similares têm sido usados desde as primeiras décadas do século XX como as palavras-chave da projeção mítica do Brasil como uma sociedade não conflituosa". Para algumas reflexões a esse respeito e sobre como "os ativistas da favela rejeitam hoje em dia" esses valores, ver YÚDICE, 2004 (citação da p. 163).

⁹ Embora a temática do negro seja predominante, ela não é única. O Bro MC's, por exemplo, vale-se da linguagem do *rap* e adapta seus valores e formas de pensar o social para refletir sua realidade, trazendo para o centro das narrativas musicais o preconceito contra os indígenas e promovendo leituras de valorização de suas culturas — inclusive cantando parte das letras em guarani. Os MCs do grupo explicam que "a gente escolheu o *rap* porque a gente tinha que mostrar a realidade, o que está acontecendo aqui [...] e também [...] as coisas boas que temos aqui na aldeia, né?" (CAMARGOS, 2013).

A circulação de experiências é imprescindível para o processo de interpretação das próprias vivências e para o entendimento de si, como destaca Silva ao reportar-se à influência do *rap* produzido nos EUA entre os brasileiros. Mas, paralelamente, outros antecedentes culturais e experiências mais diretas atuaram na entrada dos *rappers* brasileiros no campo de batalha contra a discriminação racial. Em meio ao contato com a produção externa do *rap*, os *rappers* do Brasil deram vazão a algo de que já haviam começado a tomar consciência, exprimindo concepções calcadas nas condições de vida experimentadas por eles no contexto das periferias/favelas brasileiras. Esses sujeitos ainda não se colocavam frente à problemática da negritude tal como passariam a fazer, mas de alguma maneira a questão já estava posta para eles tomando por base, por exemplo, o que se vivia e se pensava nos ambientes dos bailes *blacks*, do *candomblé* e outras religiões de matriz africana ou do samba. Isso sem falar do que, antes da entrada do *rap* no Brasil, já acompanhara a propagação, em escala internacional, de tudo o que representavam *soul*, o *funk* e o *black power* nos anos 1970 e 1980.

As questões aqui mencionadas estão sintetizadas, por exemplo, no álbum *Cada vez + preto*, do DMN. As doze faixas desse disco lançado em 1992 tratam do preconceito racial e as concepções desenvolvidas nelas concorreram para a formação de um pensamento crítico que nutriu várias gerações de *rappers*, com seus ecos se fazendo ouvir ainda nas produções atuais. As composições atacam a sociedade e o Estado, considerados opressores, propõem a resistência e o orgulho da pele negra como instrumentos de luta e enfrentamento. É o caso de “Considere-se um verdadeiro preto”, canção que questiona a aceitação de designações pejorativas (como *moreninho* e *mulatinho*) e defende que “se o nosso povo não se unir seremos destruídos/ [...] nunca chegaremos a lugar nenhum”. Para reverter esse quadro, porém, é preciso, primeiro, entender que “o sistema diz que não mas sempre foi antipreto” e, ainda, reivindicar-se como um “verdadeiro preto”, convertendo a negritude no centro de sua identidade. Os argumentos são contundentes:

[...] *Os traços caracterizados*
Esse é o grande motivo
Para se considerar um verdadeiro preto
Isso não é defeito
É simplesmente honra
De muito tempo de luta e morte pelos campos
[...]
Considere-se um verdadeiro preto
Considere-se um verdadeiro preto [...]

Os *rappers* atuantes no início dos anos 1990 sabiam que suas propostas poderiam encontrar resistência, que alguns negros, mesmo sofrendo com o racismo, estavam

“acomodado[s] achando que isso não é nada”. Foi pensando exatamente em sujeitos para os quais a “consciência não tá com nada, [que] o negócio é tirar um barato”, que o Racionais MC’s, também em 1992, gravou “Negro limitado”. Essa música é um ataque direto ao racismo e aos negros que, por não tomarem posição e não combaterem o preconceito vigente na vida cotidiana colaboravam com o inimigo racista. Lembre-se, na esteira do que assinala Silvia Barreto, que “a reversão das relações de dominação exige também o combate a concepções e valores bastante arraigados às relações cotidianas, numa disputa em torno do reconhecimento das identidades (pessoal ou coletiva) dos sujeitos” (BARRETO, 2004, p. 132). Assim, aos “negros limitados” era cobrada uma declaração de guerra “contra aqueles que querem ver os pretos na merda” (“Negro Limitado”, 1992) e alertavam que, para tanto, era imprescindível buscar conhecimento, entender a história do povo negro e o processo de exploração ao qual foi submetido (os MCs do Julgamento Racial, afinados com essa perspectiva, defendiam que “a inteligência, consciência/ é o combustível que comanda a ação” (“Sangue negro”, 2001). O Racionais MC’s entendia

[...] *Que a informação é uma grande arma
Mais poderosa que qualquer PT carregada
Roupas caras de etiqueta, não valem nada
Se comparadas a uma mente articulada
Contra os racistas otários é química perfeita
Inteligência
E um cruzado de direita
Será temido e também respeitado
Um preto digno
E não um negro limitado [...]* (“Negro Limitado, 1992).

Para enfrentar as limitações de pensamento acerca da real condição do negro no Brasil o *rap* cumpriria um papel fundamental. Afinal, como aponta Stuart Hall, “é somente pelo modo no qual representamos e imaginamos a nós mesmos que chegamos a saber como nos constituímos e quem somos” (HALL, 2003, p. 327). Em uma sociedade na qual os discursos estigmatizantes e racistas eram dominantes em todos os meios, as músicas representavam um importante veículo para a difusão de valores alternativos e de ações afirmativas. Assim, crendo que a produção cultural tem algum poder, Jamaika e X, do Câmbio Negro, armaram-se de palavras para participar dessa luta. Entre muitas de suas composições, destaque-se “Sub-raça” (1993), de importância inquestionável na história do *rap* brasileiro.

Essa música começa com o diálogo entre os dois *rappers*, que ligam a TV e passam a acompanhar imagens e representações acerca dos negros nos jornais, nas novelas, nas propagandas. Pinçam, então, frases-chave. Ambos tecem comentários à medida que os canais são trocados e transmitem falas como “o Brasil é considerado um exemplo de

democracia racial” e “é uma gente mal educada, ficam falando grosserias pra gente, é uma gente suja, você olha para cara das pessoas e tem vontade fugir, entendeu?”. Os *rappers*, cuja indignação cresce a cada citação, anunciam: “agora, irmãos, vou falar a verdade, a crueldade que fazem com a gente só por nossa cor ser diferente, somos constantemente assediados pelo racismo cruel”.

Injustiçados por serem pretos, não contemporizam com o racismo que associa os negros a uma sub-raça e passam a acentuar o valor da própria cor — algo que, segundo os intérpretes, pela lógica racista predominante na sociedade, não se aprende nas faculdades ou colégios. Batendo de frente com os discursos apresentados na introdução da gravação, defendem a pretitude como um privilégio e não como um defeito a ser escondido ou disfarçado. Daí os *rappers* adotarem o termo preto como opção política que não faz concessão a uma gramática que tende ao branqueamento ao hierarquizar diferentes matizes: negão, mulato, moreno.¹⁰ No Brasil pensado pelo *rap* não há indefinição entre uma “raça” e outra (como no caso de algumas leituras que valorizam a mestiçagem), como sustenta, entre outros, o DMN: “qualé que é, mano?, branco é branco, preto é preto; foda-se o meio-termo” (“Considere-se um verdadeiro preto”, 1992).

Daí que, na sequência, a dupla de Ceilândia encara os estigmas que inferiorizam os negros e minimizam sua importância histórica na vida social. Assim, põem em destaque o “privilégio de pertencer a uma raça/ que com o próprio sangue/ construiu o Brasil” (“Sub-raça, 1993). Nessa linha, posicionam-se criticamente — não sem certa raiva — ante os valores racistas que perduram entre os brasileiros:

[...] *Sub-raça*
Sim, é como nos chamam aqueles
Que não respeitam as caras
[...]
Obscuro será o seu futuro se não agir direito
Talvez ser encontrado em um esgoto da Ceilândia
Com três tiros no peito
O papo é esse mermo e a realidade é foda
[...]
Fique esperto racista
[...]
Sub-raça
É a puta que o pariu [...] (Idem).

¹⁰ Ouvir, por exemplo, o que se diz em “De negro pra negro”: “no Brasil, a ideologia do embranquecimento/ fez com que todos nós negros perdêssemos todo nosso referencial histórico/ [...] com isso se tornou comum ouvirmos alguns negros idiotas/ declararem-se jambo, acastanhado, moreno claro, marrom glacê/ e muitas outras respostas que na realidade/ mostram que essas pessoas não são brancas/ [...] seja negro e honre sua cor” (“De negro pra negro”, 1993). A mesma questão aparece em entrevista concedida pelo *rapper* Xis, na qual ele explica a preferência pelo termo preto: “pensamos: branco é branco, vermelho é vermelho, amarelo é amarelo. Por que negro? Raça só existe uma, que é a raça humana. Então a palavra negro nos deixa no meio-termo, não cria uma identidade e abre espaço para mulato, chocolate, moreno. Sabíamos que íamos comprar uma briga boa com muita gente. Mesmo assim, decidimos falar mais a palavra preto” (Xis, 1997).

A resposta do Câmbio Negro aos racistas também se revestia de uma dimensão pedagógica: mostrar à população afro-brasileira que todo aquele papo de quem nega o preconceito e aplaude pretensa democracia racial¹¹ era uma falácia. Os incômodos e as barreiras erguidas em função da cor da pele de uma parcela enorme da população brasileira compõem um repertório de vivências que, em medidas distintas, faz parte da vida de todos os negros, mesmo que alguns não se importem tanto com isso. Não é essa, entretanto, a postura da imensa maioria dos *rappers*. Eles, crentes de que “a juventude negra agora tem voz ativa” (“Voz ativa, 1992) e que “temos que lutar até a morte/ chega de omissão, chega de covardias” (“Qual é o pó”, 1993), politizam cada detalhe do que é vivido e desnudam as ramificações do preconceito racial, transformando vivências em experiências que, por meio da música, podem ser compartilhadas/comunicadas e se tornar úteis aos receptores. Dessa maneira, na função de autênticos narradores que transmitem ensinamentos sobre o “beco sem saída” que é “o descrédito de nós negros/ por culpa de você, que não se valoriza” (“Beco sem saída”, 1990), apontam ações que precisam ser implementadas, atitudes que precisam ser tomadas.

Os *rappers*, a exemplo do Racionais MC's, avisam que “não jogamos a culpa em quem não tem culpa” e que “só falamos a verdade” (“Beco sem saída”, 1990), sendo portadores, como salienta Bruno Zeni, de “um discurso combativo que, não raro, beira o incentivo ao enfrentamento racial e de classe” (ZENI, 2004, p. 228).¹² Essa “verdade” — do ponto de vista dos *rappers*, claro — conduz a julgamento todos aqueles que colaboram para a manutenção e reprodução das práticas racistas, tanto os negros quanto os não negros. É o caso de “Júri racional” e “Racistas otários”.

Em “Júri racional”, os *rappers* atacam os negros que, aparentemente, não sofrem com a segregação e o preconceito dos quais são vítimas e/ou não os questionam. Na leitura proposta pela composição, a indiferença dessas pessoas realimenta situações dramáticas que os negros enfrentam cotidianamente, postura que, como efeito colateral, leva os que combatem o racismo a serem vistos como radicais. Vem daí que os MCs não compreendem o comportamento passivo daqueles que mostram não ter amor próprio ao “dar aos racistas imundos/ razões o bastante para continuarem nos fodendo como antes” (“Juri racional”, 1993). O negro omissos é, por isso, ironicamente chamado de “ovelha

¹¹ Para algumas considerações acerca da ideologia do branqueamento e da mestiçagem, sobre a ideia de democracia racial e como esse conjunto de valores dissimula as desigualdades étnicas e encobre os conflitos raciais, ver MUNANGA, 1999.

¹² Esse incentivo ao enfrentamento, ainda que não vá além da retórica, envolve variados graus de violência. Ele pode ser visto, por exemplo, em “Afrocalipse” (2004), que diz: “racistas, comecem a rezar/ [...] / frieza é necessária pra fazermos a chacina/ de uma mente alienada e distorcida/ [...] / com sede de justiça representa o submundo/ foi acionado o mecanismo de destruição/ ideias sem fundamento vão cair pelo chão/ [...] / Afrocalipse vai te estraçalhar/ [...] / estamos bem armados”.

branca da raça”, traidor que vendeu “a alma ao inimigo/ renegou sua cor”. A canção recorre ao “velho ditado do cativo que diz/ que o negro sem orgulho é fraco, infeliz/ como uma grande árvore que não tem raiz”, para justificar a ação do júri que foi instaurado para avaliar a conduta de alguns de seus semelhantes que demonstram “indiferença contra nossa destruição”. Os sentimentos de raiva e indignação foram traduzidos nas duras palavras dos *rappers* que afirmam que não são fãs de canalhas e achincalham os que “despreza[m] seu[s] irmão[s], não d[ão] a mínima”. Na sua argumentação, não deixam de observar que

[...] *Você se autodestrói
Também quer nos incluir
Porém não quero, não gosto, sou negro, não posso
Não vou admitir
De que vale roupas caras se não tem atitude?
Do que vale a negritude se não pô-la em prática?
Principal tática, herança da nossa mãe África
A única coisa que não puderam roubar
Se soubesse o valor que a nossa raça tem
Tingia a palma da mão pra ser escura também [...]*

Nessa composição fica claro que o objetivo dos músicos é “devolver o valor/ que a outra raça tirou”. Para eles, a autovalorização é o centro da “revolução” que querem deflagrar, na qual “o verdadeiro negro tem que ser capaz de remar contra a maré, contra qualquer sacrifício”. O negro que não se engaja nessa luta — pois “só pensa no seu benefício” e cujos interesses são “esbranquiçados demais” — é condenado e tem sua sentença anunciada ao fim de “Júri racional”: “por unanimidade, o júri deste tribunal declara a ação procedente e considera o réu culpado por ignorar a luta dos antepassados negros, por menosprezar a cultura negra milenar, por humilhar e ridicularizar os demais irmãos, sendo instrumento voluntário do inimigo racista. Caso encerrado”.

Era inadmissível que houvesse negros que não lutassem por direitos iguais e respeito, sem orgulho de sua cor, que não valorizassem sua condição e a luta de seus antepassados ou que não destacassem e reivindicassem a importância da cultura negra — não apenas para os negros, mas para a formação social brasileira como um todo.¹³ Se muitos se calaram, os *rappers* gritaram para todos que pudessem ouvir o poder de suas palavras: “racistas otários, nos deixem em paz!” (“Racistas otários, 1990). Como expressou o *rapper* Mano Brown, “é um barato que eu sempre quis falar [...] começar a bater de

¹³ Para muitos *rappers*, tudo isso é resultado de uma estratégia implementada pela classe dominante logo após a proibição do trabalho escravo, como explica Dexter, aderindo a uma espécie de visão conspiratória da história (no caso, o de uma conspiração contra os negros): “Acredito que eles pensaram o seguinte: vamos destruir a identidade desse povo, porque eles são maioria, e se descobrirem quem são vão tomar o poder. Então me parece que é um círculo vicioso que se arrasta há 500 anos. O objetivo é não deixar que as pessoas percebam quem são e o poder que têm” (Dexter a fúria, 2014, p. 31).

frente também [...] chega, mano!, vocês vão ter que me ouvir” (“Racistas otários, 2002). Suas palavras equivalem a uma declaração de guerra, sustentada pelo próprio músico: “se você for ouvir, é o que a música tá falando, firmeza total?” (*idem*).

A música à qual Brown se refere é “Racistas otários”, composição que clama pela liberdade ameaçada pelo racismo que institui uma estreita relação entre negro e bandidagem, fazendo dos irmãos de cor alvo constante da desconfiança e/ou dos aparelhos de repressão. A revolta e o inconformismo permeiam cada verso, todos organizados para denunciar situações que “as famílias pobres não aguentam mais” (“Racistas otários”, 1990). Em decorrência da assimetria nas relações de força entre os diferentes grupos e classes sociais, o que contribui para reproduzir valores e práticas racistas. É o que o ouvinte pode deduzir do trecho que diz, sem vacilar, que

[...] *Todos sabem e elas [as famílias pobres] temem
A indiferença por gente carente que se tem
E eles vêm
Com toda autoridade, o preconceito eterno
E de repente nosso espaço se transforma
Num verdadeiro inferno
E reclamar direitos de que forma?
Se somos meros cidadãos e eles o sistema? [...] (idem).*

Os *rappers* pontuam a necessidade da igualdade de tratamento e de oportunidades. Para eles, toda engrenagem da segregação e da discriminação é motivada e ancorada numa ideia de parecer ser que concebe os negros e pobres como depositários de características socialmente reprováveis. Enfatizam, então, que

[...] *A lei é implacável com os oprimidos
E tornam bandidos os que eram pessoas de bem
Pois já é tão claro que o melhor é dizer
Que eles são os certos e o errado é você
Se existe ou não a culpa, não se preocupa
[...]
O sistema é racista, cruel
Leva cada vez mais irmãos aos bancos dos réus [...] (idem)*

O recado é direcionado a todos os negros e negras, principalmente aos que acreditam que não têm o que temer por obedecerem a lei e as regras morais dominantes. Como tentam mostrar, isso não vale para os negros, pois, independentemente de qualquer coisa, os homens da lei (quando não a sociedade de uma maneira geral) “circulam na rua com uma descrição/ que é parecida com a sua/ cabelo, cor ou feição/ será que eles veem em nós o marginal padrão?”

A associação estabelecida entre negros e marginalidade, denunciam os *rappers*, é a prova de que as políticas antirracistas adotadas pelo Estado — entre elas a Lei 7.716, de 5 de janeiro de 1989, que transformou o racismo em crime — são “infalível[is] na teoria,

inút[eis] no dia a dia”. Tal opinião não é isolada; ela permanece no horizonte dos negros por décadas. Tanto que o pessoal do Liberdade Condicional, quando o assunto envolve o que “dizem por aí, que no Brasil não existe racismo”, manifesta sua ira contra essa hipocrisia de um país que não se assume: “vivo de realidade, e não de farsa” (“Racista pega o beco”, 2005). E, para não deixar dúvidas sobre o que quer dizer, completa: “racismo por aqui é do pior que há”. Em “Racista pega o beco”, o grupo traduz sentimentos complexos que mesclam impotência e indignação “pelo que sinto na pele todos os dias”. O lamento, essencialmente, não é diferente de tudo o que foi cantado durante os anos 1990 e 2000:

[...] *Sou mais um preto da periferia*
Sou mais um preto e não suporto mais
[...]
Desde criança perseguido pelos racistas
Sinto na pele o mesmo que meus ancestrais
Fomos jogados aqui como animais
E até hoje não podemos viver em paz
Discriminados nas escolas, nos shoppings, nas ruas
Pela roupa que usamos
Até a nossa cultura
Ela é discriminada, sempre foi desprezada [...]

Evidentemente, os *rappers* não inventaram o problema racial por meio de suas canções nem foram os primeiros a debater, pensar e denunciar o racismo. Eles, a rigor, alimentaram-se de uma experiência e de um saber coletivo e reposicionaram a questão em uma nova ordem do discurso, valendo-se de uma linguagem emergente. Seja como for, essas composições — entre muitas outras — contribuíram para a formação de um modo de pensar, de uma estrutura de sentimentos que se tornou dominante no tocante à produção *rap* no Brasil e fortaleceu a percepção de que os negros não poderiam se calar diante do racismo. Ao longo dos anos, uma ideia ficou cada vez mais forte entre eles: a da autovalorização como afirmação e enfrentamento. A força desse valor moral e dos sentimentos cultivados pelos *rappers* foi tamanha a ponto de transformar determinados temas em “mais que recorrentes: [...] obrigatórios” (BARRETO, *op. cit.*, p. 72) como reconhece Silvia Barreto. Entre estes está o do preconceito racial. Em regra, a denúncia dos *rappers* revela a existência de uma “lei da selva” que foi incorporada à cultura brasileira com a naturalização da condição que relega os negros, com frequência, à pobreza, à prisão ou ao cemitério. É para combater esse lugar-comum que eles proferem sentenças sintonizadas com o que cantou Nando, do ClãNordestino, que acreditava que, ao produzir suas músicas, estava “despertando a consciência negra que dormiu” (“Manifesto”, 2003). Quanto a isso, não professavam falsa modéstia; o papo era reto: “o racismo é uma doença e nós somos a cura” (“Nós somos negros”, 1992).

Narrativas de (auto)valorização

Ao escrever sobre negritude, preconceito e temas afins, Livio Sansone afirma que “ser de descendência africana, pobre e até discriminado não basta, como tal, para que uma pessoa negra reivindique algum tipo de identidade negra” (SANSONE, 2003, p. 22). Os *rappers*, como vimos, já haviam se dado conta disso e entendido que era preciso uma ação afirmativa, uma postura ativa de sujeitos dispostos a trabalhar para a construção de uma identidade cultural cuja articulação de valores fosse capaz de enfraquecer/aniquilar as marcas consolidadas por meio das imagens (negativas) que a sociedade reservou para os negros. Sustentados por esse sentimento, “enquanto denunciavam a condição de excluídos e os fatores ideológicos que legitimavam a segregação dos negros no Brasil, os *rappers* reelaboraram também a identidade negra de forma positiva” (SILVA, 1999, p. 30). Muitas composições produzidas nas últimas décadas tinham, claramente, esse objetivo, como notou o antropólogo Marco Tella:

os grupos de rap destacam problemas que têm origem nas representações sociais impostas aos jovens afrodescendentes que moram em bairros degradados, propondo a inversão dos estigmas referentes a determinadas questões, operando uma “reclassificação simbólica de gerações socialmente desclassificadas”. [É] evidente o objetivo dos grupos de reverterem o perverso processo de introjeção de elementos negativos na autoimagem do jovem afrodescendente da periferia e de eliminarem estigmas construídos pela sociedade branca (TELLA, op. cit., p. 10).

A valorização de representações próprias combinava o ataque aos valores racistas e à exaltação de elementos de identificação étnica, como a cor da pele ou as características do cabelo e elementos culturais com matrizes africanas, a exemplo das religiões afro-brasileiras. Por isso Teresa Fradique observa que “o *rap* tem constituído para os seus jovens praticantes e intérpretes um instrumento precioso no processo de estruturação identitária na tentativa de produzir sentido na sua experiência de diáspora [...] que possibilite a descoberta de uma referência alternativa” (FRADIQUE, 2004, p. 351).

Em suas batalhas verbais, os *rappers* brasileiros têm processado as experiências de ser e se entender como negros e forjado significados para a negritude a partir de uma apropriação do processo histórico do país, fazendo menções ao passado colonial e à herança deixada para as gerações futuras — o pessoal do Código Penal não titubeia e diz que “estou na favela/ evolução da senzala” (“Sou maloca”, s/d), enquanto o Quilombo Moderno assinala que “a semente germinou, novo dia raiou/ a resistência do quilombo ressuscitou” (“O povo preto”, s/d). Percebe-se, na poética de muitos deles, a persistência de uma lógica própria ao período da escravidão que foi atualizada para o tempo presente com a demarcação mais ou menos rígida dos espaços (sociais, culturais e econômicos)

ocupados por negros e por brancos. Particularmente rica e interessante sob esse prisma é uma composição do Z'África Brasil. Ao denunciar "a que sentido foi, prometeram um mundo novo/ favela, morro, viela: tem de tudo um pouco/ tentam alterar o DNA da maioria/ Rei Zumbi/ antigamente quilombo, hoje periferia" ("Antigamente quilombo, hoje periferia", 2002), conecta os moradores das periferias das mais diversas cidades brasileiras a uma trajetória de opressão e subjugação, mas também de luta e oposição à ordem instituída. Sobressai, então, a referência aos quilombos, mais especificamente o de Palmares.

Considerando os negros e habitantes de periferia da atualidade como descendentes diretos e incontestes dos negros escravizados no passado¹⁴, o grupo formado por Gaspar, Funk Buia, Pitchô, Fernandinho Beatbox e DJ Meio Kilo tenta se vincular justamente aos elementos que promoveram formas de resistência e insinua uma perspectiva insurgente sintonizada com uma herança ancestral — como fez igualmente, tempos depois, Emicida, ao declarar, em vídeo que problematiza as relações raciais, que "favela ainda é senzala, jão/ bomba-relógio prestes a estourar" (Boa esperança, 2015). Afinal, como ressalta Gaspar, as composições do referido quinteto "se propõe[m] a resgatar a cultura brasileira, através da música e da história do rei Zumbi até chegar na periferia, o principal foco de resistência hoje" (Z'África Brasil inova com hip hop atípico, 2002).¹⁵ Conforme seu relato, eles alcançaram certa "maturidade [por meio da] busca de informação, de formação, de procurar as coisas que se perderam no passado" (*idem*). E pregavam:

[...] *Levante as caravelas, aqui não daremos trégua*
Não... não... então que venha a guerra
Zulu, Z'África, Zumbi
Aqui não daremos trégua
[...]
Sempre a mil, Z'África Brasil
Pra quem fingiu que não viu,
A cultura resistiu
Num faroeste de caboclos revolucionários ("Antigamente quilombo...", 2002).

Como parte de uma cultura que resistiu na complexa bricolagem organizada pelos *rappers* no vocabulário do *rap*, eles colocam a sua arte a serviço de um movimento de valorização e reforço de uma identidade negra. Assim, o quadro delineado em "Antigamente quilombo, hoje periferia" é profundamente enraizado na experiência histórica dos negros e está afinado com a tradição que se formou, especialmente no Brasil, desde que algumas práticas de canção e dança se apresentaram "como uma inequívoca

¹⁴ Zumbi é idealizado como herói do "povo negro". Houve quem dissesse que "Zumbi e o movimento *rap* têm muito em comum. O protesto contra as desigualdades sociais, a necessidade de conter a violência e melhorar a sociedade são ideias que começaram com ele e não podem morrer" (*Rap evoca Zumbi*, 1997).

¹⁵ Obviamente, é passível de discussão a visão que enquadra a periferia como o mais significativo "foco de resistência" no Brasil.

demonstração de resistência ao imperativo social (escravagista) de redução do corpo negro a uma máquina produtiva” (SODRÉ, 1998, p. 12). O *rap*, com sua linguagem colada aos dramas do cotidiano, vem na esteira dessa tradição. Como argumentou Rogério Silva, “através das letras das músicas, do corpo e do visual que valorizam a estética negra, na afirmação positiva do espaço da periferia, o rap possibilita a muitos desses jovens reelaborar a experiência social imediata em termos culturais, traduzida em forma de autoconsciência diante do processo de segregação espacial e dos preconceitos sociais e raciais, possibilitando a construção de uma identidade positiva como pobres e negros” (SILVA, 2012, p. 119).

Os zafricanos, de costas voltadas para tudo quanto acarretou ao seu povo “tantos destroços, tantas perdas”, estavam imbuídos desse ímpeto de valorização. E insistiam:

[...] *Hoje centuplicarei o meu valor*
Eliminando a dor que afeta o meu interior
Querem nos destruir
Mas não, não vão conseguir
Se aumentar a dosagem
Mais iremos resistir, evoluir [...]

As palavras do grupo apontam para um enfrentamento — que tem seu ponto de partida no campo simbólico, almeja um desdobramento prático — operado por quem se deu conta de que “o sistema não está do lado da maioria”, isto é, dos negros, dos pobres, dos trabalhadores assalariados, dos que usam transporte público coletivo, dos que moram nas periferias/favelas — como é possível depreender da escuta de algumas de suas composições. Lançando mão da metáfora da guerra, mostram em que tipo de batalha é necessário se inserir para fazer frente às representações negativas que lamentavelmente “transforma[m] cidadão em bandido”. Para o grupo, era indispensável construir imagens positivas/afirmativas; visto que, como fala Gaspar, “a gente queria mudar essa concepção, porque temos muita riqueza, tradição cultural e o que dizer”. (*Z'África Brasil inova...*, *op. cit.*). As composições, em termos gerais, buscam cumprir esse papel e carregam em si essa responsabilidade:

[...] *Já estive por aqui sei lá quantas vidas*
E continua a covardia
[...]
Acredite! Há milhões de anos
O poder impera
O oprimido resiste e o opressor
Insiste na guerra
[...]
Agora o jogo virou,
Periferia acordou
Cansamos de promessa
Volta pro mato, capitão
Pois já estamos em guerra [...]

Resistir, acordar, guerrear, enfrentar, acreditar, reclamar, valorizar, entender, manifestar, ensinar, pensar, honrar, informar, respeitar, construir passaram a ser termos (quando não palavras de ordem) recorrentes nos *raps*. Significavam um basta a situações concretas que muitos proclamavam não existir, se bem que continuavam oprimindo a vida dos negros. O *rapper* Rashid, de forma não muito distante dos MCs do Z'África Brasil, é outro engajado nessa luta que vincula os sofrimentos atuais do povo negro ao processo histórico que pôs fim ao sistema escravista no Brasil. Ele também integra um processo dialógico no qual "cada história é o ensejo de uma nova história, que desencadeia uma outra, que traz uma quarta etc.; essa dinâmica ilimitada da memória é a da constituição do relato, com cada texto chamando e suscitando outros textos" (GAGNEBIN, 2012, p. 13). Como inúmeros *raps*, o balanço feito por Rashid contém indícios das expectativas dos escravos, da frustração que sucedeu à abolição e de como isso gerou uma cadeia de eventos que condenou os negros a uma vida dura.¹⁶ Nas suas palavras,

*Primeiro deram sonhos
Depois deram miséria,
Por maldade
Às margens da cidade,
Vide comunidade
Segundo, nos deram a responsabilidade
De ter o que eles não têm
A tal da honestidade [...]* ("Virando a mesa", 2013).

Como sugere a canção e atestam muitos historiadores, os negros foram abandonados à própria sorte, frequentemente sem ter para onde ir e de onde tirar o seu sustento. Não foi à toa que o grupo Os Metralhas, mandando recado para um público de fora do circuito habitual do *rap*, desfia sua queixa: "se hoje eu pareço um vilão para você/ é porque antes não me deram chances de vencer" ("*Rap da abolição*", 1994). Como sublinha a geógrafa Lourdes Carril, os negros não receberam nenhum tipo de reparação nem contaram com ações efetivas para reconstruir suas vidas: "nada foi feito com a finalidade de amparar grande parte dos trabalhadores livres da escravidão, nem lhes proporcionar os meios de vida, o acesso à educação e muito menos preparo para enfrentar as novas demandas impostas pelo mercado de trabalho" (CARRIL, 2006, p. 181). A dívida, ainda não liquidada, continua a assolar os negros: "viram-se páginas da história e o massacre continua" ("*Antigamente quilombo...*", *op. cit.*), canta o Z'África Brasil, sob a

¹⁶ Não custa lembrar: segundo dados do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea), a cada três assassinatos, dois negros morrem; um adolescente negro tem 3,7 mais chances de ser assassinado que um branco em condições semelhantes; os assassinatos de brancos caíram e os de negros aumentaram nos últimos anos, sendo o número de negros 2,7 vezes maior (Cf. *Boletim de Análise Político-Institucional do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada*, 2011).

sensação de continuidade das relações escravistas. Para os *rappers*, então, é preciso virar a mesa, dar a volta por cima, superar as desgraças que não foram abolidas após a proibição do tráfico de negros e do trabalho escravo. Nesse contexto, Rashid vai direto ao ponto: “a mão pra cima não enquadra/ agora é mão pra cima no show/ mas não se esqueça/ mais importante que levantar a mão/ é fazer o povo levantar a cabeça” (“Virando a mesa”, *op. cit.*).

Tal como aconteceu em outros territórios e culturas, no Brasil “traços brancos, europeus, ocidentais e colonizadores sempre foram posicionados como elementos em ascendência, o aspecto declarado” (HALL, *op. cit.*, p. 41). Já “os traços negros, ‘africanos’, escravizados e colonizados, dos quais havia muitos, sempre foram não ditos, subterrâneos e subversivos, governados por uma lógica diferente, sempre posicionados em termos de subordinação e marginalização” (*idem*). Essas características, semelhantes, porém não exatamente iguais nos países marcados pela diáspora negra, fizeram com que as

identidades formadas no interior da matriz dos significados coloniais [fossem] construídas de forma a barrar e rejeitar o engajamento com as histórias reais de nossa sociedade ou de suas “rotas” culturais. Os enormes esforços empreendidos, através de anos, não apenas por estudiosos da academia, mas pelos próprios praticantes da cultura, de juntar ao presente essas “rotas” fragmentárias, frequentemente ilegais, e reconstruir suas genealogias não ditas, constituem a preparação do terreno histórico de que precisamos para conferir sentido à matriz interpretativa e às autoimagens de nossa cultura, para tornar o invisível visível (idem).

Para muitos sujeitos que produziam e produzem a música da cultura *hip hop* no Brasil, ela poderia desempenhar muito bem essa função, até porque, para Mano Brown, “o *rap* é uma música negra e eu não abro mão disso” (Mano Brown em entrevista a AZEVEDO, 2000, p. 142). Por intermédio dele seria possível a “todos nós negros” (“Sentimento negro”, 2006)

*[...] Botar tudo pra fora
Esta mágoa, este sentimento negro
Que bate no meu peito e
Voa ao pensamento
Desde a época colonial procuramos a liberdade
E somos vistos como marginal [...] (idem)*

No diálogo com as fontes foi possível detectar, em um grande número de *raps*, aquilo que Rogério Silva notou para o caso do Racionais MC’s, isto é, “uma mudança de atitude, partindo dos *rappers* e pretendendo modificar a autoimagem e o comportamento de todos os negros pobres do Brasil” (SILVA, 2012, p. 143). Essa postura, segundo o autor, significou “o fim da humildade, do sentimento de inferioridade que tanto agrada à elite da casa grande, acostumada a se beneficiar da mansidão [...] de nossa ‘boa gente de cor’” (*idem*). O ataque ao racismo constitui o elemento primordial dessa estrutura de

sentimentos. De um lado, os *rappers* recomendavam aos racistas “pegá o beco” e, de outro, afirmavam que “sou um negro e tenho orgulho da minha raça” (“Racista pega o beco”, *op. cit.*) ou que “nascemos pretos, pretos vamos morrer” (“Sentimento negro”, *op. cit.*) — como que dando as costas à possibilidades de se desvincular, consciente ou inconscientemente, da pretitude. Os compositores promoveram, por essa via, “a inquietação social [...] ligada à negação da ‘atitude’ cordial” (SILVA, 2012, p. 143), apoiada na opinião de que só haverá justiça social e chance de “vivermos em paz [...] se o preconceito racial conseguirmos destruir” (“Negros”, 2004). Era isso, enfim, que figurava no campo de expectativas dos *rappers*. Rappin Hood, em uma de suas músicas que passa pelo assunto, chega a dizer que “o que o negro quer agora realmente é a paz/ andar na rua com o maior sossego” (“Sou negão”, 2001).

Os *rappers*, com suas vozes vindas das margens, insuflaram novos ares na vida cultural, pautando a etnicidade sob novos aspectos. O Conceito Real, por exemplo, pregava a afirmação da negritude:

[...] *Levanta a cabeça, irmão*
Levanta a cabeça
Autovalorização,
Orgulho de ser negro
[...]
Do quilombo com orgulho
Eu vou gritar que sou negão [...] (“Desabafo de um negro”, 2004).

Ao falar em autovalorização e orgulho como estratégia na luta associada à emergência de outras representações dos negros, o grupo não deixou, porém, de mencionar “a dura realidade do negro no Brasil” (*idem*), nem de que “nos trouxeram pra cá/ presos em correntes” (*idem*), enquanto destilava ironia ao destacar que “não sabia que o ladrão tem até cor oficial” (*idem*). O centro da narrativa, entretanto, não são as denúncias (como se verifica nas músicas citadas na sessão anterior deste capítulo), mas o entendimento de que é inadiável uma mudança de postura por parte dos negros, que devem se assumir, colocar-se, valorizar-se. O grupo externa, portanto, uma tensão que, conforme comenta Nelson Maca, “não é comum ao negro brasileiro que, de forma geral, ainda vive o sonho do interacionismo, buscando se adequar na realidade nacional, intermediado pela ideologia do branqueamento que exige e sustenta sua imagem malevolente e cordial” (MACA, 2005, p. 3). É possível apontar, então, que as narrativas dessa natureza cumprem um papel questionador frente a certo regime de verdade sobre a realidade brasileira, um dado regime de historicidade que foi amparado por muitos relatos sobre o passado. Operando em uma lógica diversa, no mesmo *rap*, os MCs do grupo proclamam que é necessário “consciência

e atitude/ pra aceitar a sua cor/ pois o negro sem orgulho/ para nós não tem valor” (“Desabafo de um negro”, *op. cit.*) e ainda desafiam modelos hegemônicos:

[...] *Meu cabelo pixaim*
É de orgulho pra mim
Sou preto, sou preto
Sempre vou ser assim
[...]
Negro sim, orgulho de mim
Irmão de fé não foge à luta
Vai até o fim [...] (idem).

Essas mesmas questões já estavam colocadas tempos atrás, quando Thaíde e DJ Hum gravaram o álbum *Assim caminha a humanidade*. Nele, os valores que certamente ajudaram a formar a sensibilidade do Conceito Real — e que constituem, de certa maneira, uma fórmula partilhada entre a comunidade *hip hop* — ganham corpo de forma muito semelhante. Os alvos de Thaíde também eram “todos os negros e negras que não se assumem” (“Sou negro d+ pra você”, 2000). O argumento, apesar de muito simples (ou por ser muito simples), visava estimular a reflexão, convencer o ouvinte e, acima de tudo, provocar uma mudança nas posturas, nos comportamentos, no modo de ver o negro. A expectativa, presumiam os *rappers*, tinha tudo para ser atendida, pois o público não era tolo: “eu sei que você é inteligente” (*idem*). Na tentativa de angariar novos adeptos para a atitude de escancarar o amor-próprio como pilar da identidade negra, a composição “Sou negro d+ pra você” destrincha a visão assumida por Thaíde: “pra mim não basta ter a cor predominante/ não, não tem como fugir/ daquilo que a gente é/ se aceite ou seja escravo pra sempre se você quiser” (*idem*).

Além do mais, Thaíde subverte o uso de algumas representações correntes na sociedade brasileira. Sua apropriação de signos envoltos em estigmas implode significados que se cristalizaram ao longo do tempo e dá vida a um sentido afirmativo que revela a consciência, o lugar de fala e as escolhas do compositor. Aqui, mais uma vez, pode-se lançar uma ponte com as reflexões de Stuart Hall, para quem “a cultura não é apenas uma viagem de redescoberta, uma viagem de retorno. Não é uma ‘arqueologia’. A cultura é uma produção” (HALL, *op. cit.*, p. 43). É isso que Thaíde faz; ele produz a sua identidade negra à luz dos preconceitos experimentados no dia a dia e no diálogo com muitas referências existentes que são por vezes silenciadas:

[...] *Sou macumbeiro*
Descendente de guerreiro afro-brasileiro
A pé, de carro, de buzu
Tomo geral dos homi
Nem por isso estou por aí
Escondendo meu nome
Eu passo gingando, provoço, desafio

*Eu tenho orgulho profundo
De ser assim tão vadio
Sou um neguinho baixinho, muito cabuloso* ("Sou negro d+ pra você", *op. cit.*).

Não é demais lembrar que a dupla já havia eleito essa questão um dos pontos centrais do seu vasto repertório — que começou a se delinear no final da década de 1980. Alguns anos antes de mostrar como caminhava a humanidade no início do terceiro milênio, ambos insistiam — com os negros e, também, com o “irmão mais claro/ que está sempre do seu lado” (“Afro-brasileiro”, 1995) — na “importância de ser negro por inteiro/ reconhecendo seu valor” (*idem*). Em “Afro-brasileiro”, canção recheada de signos/elementos ligados à cultura negra, como a marcação *funkeada* que a domina, eles argumentam que é preciso “crer na energia africana/ que emana das sementes/ espalhadas pelo mundo inteiro” (*idem*).

E batem na tecla: “seja escuro/ mas seja escuro e verdadeiro” (*idem*). E, ao se identificar como “afro-brasileiro”, a dupla manifesta seu inconformismo diante da não valorização da cor, da raça, dos ancestrais, das lutas, das buscas, da resistência empreendida durante décadas:

[...] *Somos descendentes de Zumbi,
Um grande guerreiro*
[...]
*E pra injuriar os conservadores imbecis
Tenho orgulho e bato no peito
Sou descendente de Zumbi,
Grande líder negro brasileiro
E não é a cara dele que eu vejo
Nos bottons, toucas ou bombetas
Nem Ganga Zumba eu vejo nas jaquetas*
[...]
*Que falta de respeito por um homem que lutou
Pelos negros do Brasil inteiro [...]* (*idem*)

Para completar o seu raciocínio, deixa uma expressa recomendação a todos que, por serem negros, vivem “a doutrina da vida dura” (“Entrevista”, 1994):

[...] *Meu companheiro, minha companheira
Não digam besteira, se assumam
Ensinem nossa cultura à sua família
A nossa tradição, a nossa evolução
Tudo isso está em suas mãos [...]* (“Afro-brasileiro”, *op. cit.*)

Acrescente-se que a estrutura de sentimentos, no interior da qual essas referências ao passado e às experiências negras são evocadas, não reclama necessariamente uma explicação ou análise histórica dos *rappers*. Na grande maioria das composições, não há qualquer incursão pelos processos históricos nas quais elas se inseriram, mas a alusão mais ou menos generalizante e idealizada de valores e fatos/acontecimentos ligados a esse passado. Não obstante, o que importa são os usos que esses sujeitos fazem dessas

referências e como as utilizam para potencializar uma agenda política e para construir uma identidade negra positivada para o tempo presente.

Entram aí em movimento complexas operações de memória, nas quais o esforço de afirmação identitária visa evidenciar as pontes que ligam os jovens compositores ao passado de seu povo, questão que, segundo Stuart Hall, “foi frequentemente abordada em termos de ‘sobrevivência’” (HALL, *op. cit.*, p. 39) nos mais diversos campos da cultura negra. Sob esse aspecto, retrabalhar o problema da negritude constitui um poderoso e subversivo elemento da prática político-cultural dos *rappers* brasileiros, que requer inclusive a valorização de seus traços físicos para alimentar a autoestima, pois

[...] *O negro é bonito quando está sorrindo*
Como versou Jorge Ben, o negro é lindo
[...]
Temos nosso valor, temos nosso valor
[...]
Não tenha medo de falar
Fale com muito amor
Sou negrão, hei!
Sou negrão, how! [...] (“Sou negrão”, 2005).

Quem tem cor, age: música e política

Tudo quanto vimos até aqui integra um conjunto de valores cuja ideia nuclear é a de que quem tem cor age. E age em várias frentes, seja denunciando o racismo, contestando um sistema que não garante — na prática — direitos iguais a negros e brancos, reivindicando reparações — por meio de indenizações, reconhecimento de comunidades tradicionais, ações afirmativas como cotas em universidades ou no serviço público — ou forjando referências positivas para o jovem negro e fomentando o orgulho de ser negro.

Mais uma vez o Z’África Brasil sintetiza um entendimento compartilhado na comunidade *hip hop* e, ao mesmo tempo, reforça-o e o difunde por uma rede de ouvintes/praticantes. O grupo afirma que “o que é importa é a cor/ e quem tem cor age” (“Tem cor age”, 2006). A partir daí, num jogo que explora a fonética e a pronúncia das palavras cor, age e coragem, numa espécie de poesia concreta/concretismo de periferia, ele sustenta que as pessoas de cor têm (ou ao menos deveriam ter) coragem para enfrentar as perversidades do mundo contemporâneo. Assim, no fluir da narrativa, assinalam que o *rap* “é o canto da sabedoria, é o ataque” dos negros que, de um modo geral,

Tem corage de mudar o rumo da história
Corage pra transformar cada dia em vitória
[...]
Na verdade, vencer é pra quem tem corage
Tem corage
De quebrar as algemas [...] (*idem*)

A coragem, aqui idealizada é elevada à enésima potência, emerge como combustível da ação daqueles a quem não falta cor, falta coragem (“Falta cor? Não... falta coragem”, canta-se em um trecho). Ela é fundamental porque

[...] *Tem que ter corage pra cobrar a bronca*
[...]
Corage pra gerar herdeiros
Frutos dessa eterna guerra
[...]
Gente de brisa não corre da briga
Porque tem corage [...] (idem)

O grupo deixa claro, portanto, que compõe o pelotão de quem se lança nos meandros da vida social com o objetivo de “cobrar a bronca” que é o racismo, a desvalorização e a inferiorização dos homens e mulheres negras: “corage é tudo/ tem cor age é meu hino” (*idem*). Em torno dessas ideias se criou uma estrutura de valores calcada, como tentei demonstrar, em sentimentos vivos e persistentes de que “o negro sem orgulho é fraco, infeliz” (“Juri racional”, *op. cit.*). A expressão dessa subjetividade exemplifica a tensão racial no Brasil que sempre esteve presente nas experiências sociais e culturais. Se, em outras áreas da vida social, esse debate foi adiado, entre os *rappers* ele vem acontecendo há tempos. Seus desdobramentos, pelo menos entre os músicos, são positivos. É o que se depreende da fala de Rappin Hood à jornalista Fernanda Mena: “o rap gerou uma autoestima que não existia entre a gente [...] Quem havia antes do rap? Pelé? Hoje tenho prazer em falar que sou preto, negro, mano, tenho que me afirmar e não vou dar boi pra ninguém” (Nos tempos da São Bento, 2001).

Fontes

- “Afro-brasileiro”. Thaíde e DJ Hum. Single *Afro-brasileiro*. São Paulo: Brava Gente, 1995.
- “Afrocalipse”. Operação Contágio. CD *100% rap nacional*. Porto Alegre: Orbeat Music, 2004.
- “Antigamente quilombo, hoje periferia”. Z’África Brasil. CD *Antigamente quilombo, hoje periferia*. São Paulo: RDF, 2002.
- “Beco sem saída”. Racionais MC’s. LP *Holocausto urbano*. São Paulo: Zimbabwe, 1990.
- Boa esperança*. Emicida. Direção: Katia Lund e João Wainer. Brasil: Laboratório Fantasma e bigBonsai, 2015.
- CAMARGOS, Roberto. Entrevista com Clemerson Veron e Kelvin Mbarete. Dourados, abr. 2013.
- “Camburão negreiro”. Realidade Cruel. CD *Mais cruel do que nunca*. Hortolândia: Face da Morte, 2002.
- “Código 13”. Código 13. Col. *Hip hop cultura de rua*. São Paulo: Eldorado, 1988.
- “Considere-se um verdadeiro preto”. DMN. LP *Cada vez + preto*. São Paulo: Zimbabwe, 1992.
- “De negro pra negro”. MT Bronk’s. LP *Nova era*. São Paulo: Zimbabwe, 1993.

- "Desabafo de um negro". Conceito Real. CD *Nunca deixe de sonhar*. Campinas: 2004 (independente).
- Dexter a fúria. Toni C. *Revista Rap Nacional*, n. 9, 2014.
- "Entrevista". Thaíde e DJ Hum. LP *Brava gente*. São Paulo: 1994 (independente).
- Entrevista com Xis. *Raça*, ano 2, n. 8, São Paulo, abr. 1997.
- "Homem na estrada". Racionais MC's. LP *Raio X do Brasil*. São Paulo: Zimbabwe, 1993.
- "Homens da lei". Thaíde. Col. *Hip hop cultura de rua*. São Paulo: Eldorado, 1988.
- "Júri racional". Racionais MC's. LP *Raio X do Brasil*. São Paulo: Zimbabwe, 1993.
- "Manifesto". ClãNordestino. CD *A peste negra*. Hortolândia: Face da Morte, 2003.
- "Negros". Código Fatal. CD *Sonhar não custa*. São Paulo: s./ind., 2004.
- "Nós somos negros". Face Negra. Col. *Consciência black*. São Paulo: Zimbabwe, 1992.
- Nos tempos da São Bento. Fernanda Mena. *Folha de S. Paulo*, 20 ago. 2001.
- "O povo preto". Quilombo Moderno. Salvador: s./ind.
- "Pânico na Zona Sul". Racionais MC's. Col. *Consciência black*. São Paulo: Zâmbia, 1988.
- "Qual é o pó". Gog. LP *Vamos apagá-los... com o nosso raciocínio*. Brasília: Só Balanço, 1993.
- "Racista pega o beco". Liberdade Condicional. CD *Na fé, se liga aí*. Brasília: Discovery, 2005.
- "Racistas otários". DMN. CD *Ao vivo*. São Paulo: Sky Blue, 2002.
- "Racistas otários". Racionais MC's. LP *Holocausto urbano*. São Paulo: Zimbabwe, 1990.
- "Rap da abolição". Os Metralhas. LP *Quatro anos depois*. São Paulo: s./ind., 1994.
- Rap evoca Zumbi em show grátis. *Folha da Tarde*, 28 nov. 1997.
- Roda de rima*, ep. 2: Thig, Jamés Ventura, Bitrinho e DJ Pow. Direção: William Alencar. Brasil: Nosey, 2014.
- "Sangue negro". Julgamento Racial. Col. *Anhanguera rap*. Goiânia: Anhanguera, 2001.
- "Sentimento negro". Negredo. CD *Mundo real*. São Paulo: Atração Fonográfica, 2006.
- "Sou da maloca". Código Penal. CD *Ai bandido*. Brasília: Discovery, s./d.
- "Sou negrão". Posse Mente Zulu. CD *Revolusom: a volta do tape perdido*. São Paulo: Unimar, 2005.
- "Sou negrão". Rappin Hood (com Leci Brandão, Moisés da Rocha e Sampagode). Direção: Tocha Alves e Fernando Rocha. Brasil, 2001.
- "Sou negro d+ pra você". Thaíde e DJ Hum. CD *Assim caminha a humanidade*. São Paulo: Trama, 2000.
- "Sub-raça". Câmbio Negro. LP *Sub-raça*. Brasília: Discovery, 1993.
- "Tem cor age". Z'África Brasil. CD *Tem cor age*. São Paulo: YB Music, 2006.
- "Virando a mesa". Rashid. CD *Confundindo os sábios*. São Paulo: 2013 (independente).
- "Voz ativa". Racionais MC's. LP *Escolha o seu caminho*. São Paulo: Zimbabwe, 1992.
- Z'África Brasil inova com hip hop atípico. Janaina Rocha. *Folha de S. Paulo*, 21 jun. 2002.

Bibliografia

- ADORNO, Sérgio. Racismo, criminalidade violenta e justiça penal: réus brancos e negros em perspectiva comparativa. *Estudos Históricos*, n. 18, Rio de Janeiro, CPDoc, 1996.
- AZEVEDO, Amailton Magno. *No ritmo do rap: música, cotidiano e sociabilidade negra — São Paulo, 1980-1997*. Dissertação (Mestrado em História) — Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2000.
- BARRETO, Sílvia Gonçalves Paes. *Hip hop na região metropolitana de Recife: identificação, expressão cultural e visibilidade*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) — Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2004.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

Boletim de Análise Político-Institucional do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada, n. 1, Brasília, Ipea, 2011.

CARRIL, Lourdes. *Quilombo, favela e periferia: a longa busca da cidadania*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2006.

CARVALHO, Alvin Rodrigues de. *Movimentos culturais e justiça social: um estudo da cultura hip hop mineira*. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) — Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

CEVASCO, Maria Elisa. *Para ler Raymond Williams*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

FRADIQUE, Teresa. Escalas de prática e representação: a música rap enquanto projecto de imaginação espacial. In: PAIS, José Machado, BRITO, Joaquim Pais de e CARVALHO, Mário Vieira de (coords.). *Sonoridades luso-afro-brasileiras*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2004.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

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

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia*. Estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: Edusc, 2001.

MACA, Nelson. Algumas reflexões sobre hip hop e baianidades. *Revista Palmares: cultura afro-brasileira*, n. 2, Brasília, Ministério da Cultura/Fundação Cultural Palmares, dez. 2005.

MOREIRA, Tatiana Aparecida. *A constituição da subjetividade em raps dos Racionais MC's*. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) — Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2009.

MORENO, Rosângela Carrilo. *As mutações da experiência militante: um estudo a partir do hip hop de Campinas*. Dissertação (Mestrado em Educação) — Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

MUNANGA, Kabengele. *Redescobrimo a mestiçagem no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1999.

PIMENTA, Carlos Alberto Máximo. O cotidiano dos grupos de jovens da periferia de São Paulo: visões de mundo e manifestações de ética e violência. *Demandas Sociais*, v. 1, n. 2, São Paulo, jul.-dez. 1998.

SANSONE, Livio. *Negritude sem etnicidade*. Salvador-Rio de Janeiro: Edufba/Pallas, 2003.

SILVA, José Carlos Gomes da. Arte e educação: a experiência do movimento *hip hop* paulistano. In: ANDRADE, Elaine N. de (org.). *Rap e educação, rap é educação*. São Paulo: Summus, 1999.

SILVA, José Carlos Gomes da. *Rap na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana*. Tese (Doutorado em Antropologia) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

SILVA, Rogério de Souza. *A periferia pede passagem: trajetória social e intelectual de Mano Brown*. Tese (Doutorado em Sociologia) — Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

TELLA, Marco Aurélio Paz. Reação ao estigma: o *rap* em São Paulo. *Enfoques*, v. 5, n. 1, Rio de Janeiro, UFRJ, 2006.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.

ZENI, Bruno. O negro drama do *rap*: entre a lei do cão e a lei da selva. *Estudos Avançados*, v. 18, n. 50, São Paulo, 2004.