

O CORPO POLÍTICO DO *RAP*: ESPAÇO DE RESISTÊNCIA*

Cilene Margarete PEREIRA[∇]

RESUMO

Este artigo reflete, por meio de uma pesquisa bibliográfico-analítica, sobre temas e aspectos caracterizadores do *rap*, um dos elementos constitutivos do movimento *hip hop*. O *rap* pode ser lido como um tipo de canção de protesto e de denúncia que age sobre a formação de uma consciência social de seus participantes (produtores e consumidores). Para mobilizar a reflexão proposta neste artigo, destacam-se algumas canções representativas do gênero musical-poético, passando por compositores e grupos conhecidos no cenário nacional, como Racionais MCs, Emicida e Criolo, a outros, de menor projeção para o grande público, como Clã Nordestino e Gíria Vermelha, grupos originários do estado do Maranhão, ou Realidade Cruel, da cidade de Hortolândia, no estado de São Paulo. Esse cancionário é lido a partir de um referencial teórico específico, concernente ao *rap* (TAKEUTI, 2010; HOLLANDA, 2012; CAMARGOS, 2015; entre outros) e aos temas da violência e da exclusão social (OLIVEN, 1983; AMORETTI, 1992; GOMÁ, 2004; SODRÉ, 2005; CONTI, 2016; entre outros). Tal percurso de leitura das canções evidencia como os *rappers* promovem um discurso de denúncia e de protesto, considerando a vivência em suas comunidades e os problemas do país, expressos, sobretudo, pelas desigualdades sociais e situações de exclusão em que vivem os sujeitos periféricos.

Palavras-chave: *Rap*. Exclusão social. Protesto. Resistência.

* Artigo recebido em 25/08/2020 e aprovado em 25/11/2020.

[∇] Doutora em Teoria e História Literária (UNICAMP); Docente do Programa de Mestrado em Letras e Profissional em Gestão, Planejamento e Ensino (UNINCOR). E-mail: <cilene.margarete.pereira@gmail.com>

1 INTRODUÇÃO

Um dos traços mais característicos do movimento *hip hop* diz respeito a seu ativismo, que se liga à “consciência de sua história, da afirmação da história de uma cultura local e de suas raízes raciais, o que gera a necessidade da busca de informação e de conhecimento”, avalia Heloisa Buarque de Hollanda (2012, p. 29). Para a ensaísta, o conhecimento – elencado por ela como um quinto elemento do *hip hop*¹ – se dá de maneira orgânica, “legitimando alguns de seus atores como as vozes da periferia” (HOLLANDA, 2012, p. 29).²

O *rap* é a expressão poético-musical do *hip hop*. Assumindo um papel político fundamental em seu contexto de produção, ele pode ser compreendido como um tipo contemporâneo de canção de protesto, de modo diferente do que se dava nas décadas de 1960-70, impressa em um cenário ditatorial e de censura, produzida e consumida por um público jovem universitário. Originário de bailes e encontros públicos promovidos por jovens periféricos majoritariamente negros (seus produtores e consumidores iniciais), o *rap* denuncia os antagonismos sociais e as situações de exclusão a que são submetidos grupos e indivíduos vulnerabilizados.

Considerando este contexto, o presente artigo reflete sobre temas e aspectos caracterizadores do *rap* como instrumento de denúncia e de formação de uma consciência social de seus participantes a partir do comentário da letra de algumas canções representativas do gênero musical-poético, passando por compositores e grupos conhecidos no cenário nacional, como Racionais MCs, Emicida e Criolo, a outros, de projeção mais tímida no país, como Clã Nordestino e Gíria vermelha, grupos originários do Maranhão, ou Realidade Cruel, de Hortolândia/SP.

¹ Reconhece-se, tradicionalmente, quatro elementos: o *rap*, sua expressão musical e poética, o DJ/MC, figuras que dão o ritmo e a fala, o grafite e o break, arte gráfica e dança, respectivamente.

² Ganso, um dos participantes do movimento, aponta que “O hip hop é [...] construído pela ‘periferia’ e isso que nos dá legitimidade, ninguém vai nos dizer o que tem que fazer, a gente percebe quais são os mecanismos e os meios que a gente pode estar encontrando para nós que enxergamos as nossas necessidades, para que todos naquela comunidade e periferia possam se enxergar dentro de uma linguagem que ultrapassa fronteiras, nação e acaba sendo uma linguagem universal entre os jovens excluídos das periferias de todo planeta” (GANSO apud TAKEUTI, 2010, p. 15).

2 RAP, DENÚNCIA E RESISTÊNCIA

Definido etimológica e originalmente como a junção entre ritmo e poesia (*rhythm and poetry*),³ o *rap* é um gênero forjado dentro da tradição oral da cultura africana na forma de elaborar seu pensamento,⁴ constituindo-se como uma “escrita da voz”, de uma voz marcada pelo uso da tecnologia (SALGADO, 2015, p. 153) e pela apropriação de outros discursos, através de cortes e inserções, como gênero híbrido, aglutinador de outros gêneros. (TAKEUTI, 2010, p. 19). Forma-se, assim, através de um processo intertextual ativo e consciente, com “citações de frases, timbres e melodias” (CAMARGOS, 2015, p. 43), no modo como aborda de maneira realista e direta a vivência em comunidades periféricas, marcadas pelo contexto da exclusão social. Para Roberto Camargos, ao acenar para “representações sobre a sociedade brasileira”, revelando suas fissuras, o *rap* torna-se “uma importante via para adentrarmos no terreno dos conflitos, das tensões e do poder que opera desigualmente na vida social, conduzindo-nos a repensar os processos sócio históricos no Brasil atual”. (CAMARGOS, 2015, p. 27).

Nesse sentido, é possível pensar o *rap* dentro do registro da canção de protesto, visto ser uma “canção da reflexão, da luta e da tomada de consciência”. (CAMARGOS, 2015, p. 49). Nas décadas de 1960 e 70, jovens universitários eram os produtores e, principalmente, consumidores das chamadas canções de protesto, veiculadas em festivais de música popular promovidos por canais de televisão: “Entre 1966 e 1968, principalmente, os festivais acabaram sendo os principais veículos da manifestação da canção engajada e nacionalista, voltada para a discussão dos problemas que afligiam a sociedade brasileira”, lembra Marcos Napolitano (2014, p. 56). Tais canções tinham “a intenção de provocar o ouvinte, despertando-o para a resistência contra a ditadura militar e a luta pela liberdade. Buscavam, ainda, sensibilizar ou conscientizar o público, setores das classes médias, sobre a pobreza e a miséria reinantes no Brasil.” (DOMINGUES, 2016, s/p.).

Lido sob a ótica da canção de protesto, marcada eminentemente por um contexto social de denúncia, o *rap* assume um lugar que foi reservado, nas décadas

³ Hollanda compreende a sigla como “Ritmo, Atitude e Política” (HOLLANDA, 2012, p. 34)

⁴ [...] “o rap se popularizou nos EUA, mas possui em seu ‘código genético’ influências advindas inicialmente de um canto falado da África Ocidental”, consequência “da circularidade cultural entre América e África e dos processos de colonização liderados pela Europa e Ásia.” (RIGHI, 2011, p. 38)

iniciais do século XX, ao samba, também produzido e consumido por classes populares marginalizadas, marcadas pela exclusão. A esse respeito, Claudia Matos aponta a importância das letras de samba como promoção de vozes silenciadas pela história. Para ela,

As letras de samba por muito tempo constituíram o principal, senão o único, documento verbal que as classes populares do Rio de Janeiro produziram autônoma e espontaneamente. Através delas, vários segmentos da população habitualmente relegados ao silêncio histórico impuseram sua linguagem e sua mensagem a ouvidos frequentemente cerrados à voz do povo. (MATOS, 1982, p. 22).

Paulo Sérgio do Carmo aponta, nesse sentido, que “O rap representa a voz das minorias em tom de provocação contra tudo que sofreram. Exclusão é sua palavra-chave. Incômodo e subversivo, [...] O gênero torna-se plataforma de protesto contra a pobreza, a violência e o racismo”. (CARMO, 2010, p. 182). As situações de exclusão, denunciadas pelo *rap*, perpassam frequentemente as chamadas minorias sociais.

Para Muniz Sodré, podemos entender como minorias “aqueles setores sociais ou frações de classe comprometidas com as diversas modalidades de lutas assumidas pela questão social” (SODRÉ, 2005, p. 11-12), que estão comumente desprovidos de inserção em instâncias decisórias. Assim, o termo minorias se refere a grupos sociais vulnerabilizados, vítimas de processos discriminatórios e estigmatizantes, para os quais estão ausentes representações políticas oficiais. Ainda que haja, segundo o ensaísta, uma profusão de grupos minoritários com identidades diversas, todos apresentam um desejo de transformação social, que passa por uma luta contra ideologias dominantes, sobretudo do ponto de vista político e econômico.

Para Sodré, os grupos minoritários apresentam quatro características básicas: vulnerabilidade jurídico-social; identidade *in statu nascendi*; luta contra hegemônica e estratégias discursivas. (Cf. SODRÉ, 2005, p. 12-13). Dentre essas características, destaque, a luta “por uma voz, isto é, pelo reconhecimento societário de seu discurso” e a oposição a ideologias dominantes, materializada por estratégias discursivas específicas de desestabilização do poder hegemônico. (SODRÉ, 2005, p. 13). Como exemplos dessas estratégias, Sodré se refere a passeatas, ocupações, manifestos, campanhas midiáticas.

O *rap* pode ser compreendido, pois, como a materialização de um manifesto rítmico poético que denuncia situações de opressão e exclusão vividas por jovens negros periféricos, como anunciado nos versos abaixo, na referência à exploração do trabalho negro (escravizado):

[...]
 Quebrar o gelo
 Da hipocrisia e da maldade
 Arrebentar de vez com
 As algemas da mais-valia e
 Da opressão
 [...]
 (“Regando flores” - Clá Nordestino)

A ideia de manifesto é assumida pelos próprios *rappers*, como se vê na letra de “Rap é forte”, de Criolo: “Esse é o *rap* é o *rap* é o *rap* eu me expresso/ Muito mais que moda é manifesto/ Sente o dom, é cruel, dos irmão, deus do céu.” Duas palavras chamam logo a atenção no trecho citado: (1) “manifesto”, contraposto à ideia de moda, ou seja, de algo que passa e tem valor decorativo apenas, afirmando o *rap* como algo estável e que perdura, ao mesmo tempo em que assume sua postura reivindicatória; (2) “dom”, ligado aqui à vocação, denotando o *rapper* como alguém com disposição para a expressão coletiva denunciatória dos processos de exclusão.

Para Ricard Gomà, o conceito de exclusão deve ser pensando de maneira mais ampla, referindo-se não só a “insuficiência de renda” (que alcança muitos sujeitos periféricos), mas também “pela impossibilidade ou dificuldade intensa de ter acesso tanto aos mecanismos culturais de desenvolvimento pessoal e inserção social, como aos sistemas preestabelecidos de proteção e solidariedade coletiva.” (GOMÀ, 2004, p. 9). É possível pensar dentro desse pacote de exclusões o processo educativo regular, realizado no espaço da escola, negado frequentemente a esses sujeitos em detrimento de outras necessidades práticas mais imediatas, como a inserção precoce no mercado de trabalho precário, informal e às vezes ilegal, como aparece na letra de “No sapatinho”, de Criolo: “Ascensão profissional é a gerência na biqueira/ E o culpado só aparece na campanha dando camiseta.”. Nos versos, há a indicação de que essa sujeição do jovem periférico ao mundo do tráfico e do crime é decorrência de sua não inserção legítima em outros espaços, dos quais a escola é certamente um dos mais importantes, que deveria ser garantida pelo

Estado, sugerido, aqui, pela promessa eleitoreira de um candidato a posto legislativo.

O conceito de exclusão defendido por Gomà aponta para a confluência de dois grandes eixos, um tradicional, outro, emergente, configurado o primeiro pela “existência de desigualdades mais ou menos acentuadas na distribuição de recursos materiais”; e o segundo, “pela existência de fraturas mais ou menos profundas nos vínculos de integração comunitária. A articulação de fortes desigualdades materiais com intensas fraturas nas relações define o campo da exclusão social” (GOMÀ, 2004, p. 19).

Nessa perspectiva, o *rap* caminha para um rompimento com a situação de exclusão emergente ao se constituir como valor identitário e capital simbólico/cultural da comunidade do qual se origina, visto que os *rappers* “se assumem como identidade de um determinado grupo social de comunidades periféricas na necessidade de ter sua ‘voz’ expressa como estratégia de afirmação, reivindicação ou protesto” (FERNANDES, 2018, p. 25), adotando um compromisso com a periferia, “cuja missão é fundamentalmente política e de natureza transformadora e conscientizadora” (HOLLANDA, 2012, p. 31):

[...]
Rap é compromisso,
 Como é o míssil que destroça
 É coisa *nostra*, da favela,
 Abrindo a porta
 Só periferia que domina tal proposta
 [...]
 (“A cultura” - Sabotage)

[...]
 O *rap* nacional é o som da periferia
 Prus manos de correria
 Guerreiros do dia a dia
 Que tentam sobreviver
 Em meio às covardias
 [...]
 Rimando nossa revolta
 Na busca por igualdade.
 (“A revolução dos humildes” - Raciocinar R.A.P)

Além de adoção compromissada do *raper*, chama a atenção, nos dois trechos acima, a identificação do *rap* como um gênero musical da periferia, seu lugar de origem, discurso endossado por seus participantes:

[...] o rap é uma coisa autêntica, totalmente nossa, porque ele relata o que vivemos, problemas sociais que vêm desde os nossos antepassados e que têm de ser resolvidos. Por isso falamos deles e tentamos praticar uma forma de mudança. Eu acredito que não só as pessoas que moram em favelas e em comunidades necessitam ouvir o que falo (NEGA GIZZA apud CAMARGOS, 2015, p.136).

Nas palavras de Mano Brown, um dos mais respeitados articuladores orais do movimento e integrante do grupo Racionais MC's, "o rap é uma arma [...] Rap não é roupa brilhando, não, nem corrente de ouro. Rap é uma arma. É a arma pra você se vingar dos putos. É a melhor arma. É isso que eu faço." (BROWN apud CAMARGOS, 2015, p. 80). A fala de Brown aponta que "o rap abre espaço para construção de representações sobre a sociedade brasileira, articulando as narrativas das dores, das visões de mundo, da violência e do racismo presentes na história contemporânea" (CAMARGOS, 2015, p. 27), funcionando, na perspectiva do compositor, como uma tomada de poder, que se dá pela formação de uma consciência social e política do indivíduo praticante do rap (produtor e consumidor).

Esse compromisso social do rap materializa um processo opressor, na medida em que denuncia situações de exclusão com descrição de exemplos práticos, tais como os que aparecem nos versos seguintes, referentes à violência policial sofrida por populações periféricas:

[...]
 O Robocop do governo é frio, não sente pena
 Só ódio e ri como a hiena
 Ratatata, Fleury e sua gangue
 vão nadar numa piscina de sangue
 Mas quem vai acreditar no meu depoimento?
 Dia 3 de outubro, diário de um detento.
 ("Diário de um detento" – Racionais MCs)

[...]
 Dizem que quando seus amigos morrem
 Viram estrelas (sobem)
 Peça que olhem (ore), nunca ignorem
 Oro calado e os guardo em olhares mariados
 Onde pupila são barcos desnorreados
 Massa no ar, cápsulas no chão
 Cães fitam, mães gritam, não (meu filho, não!)
 É o corpo na vala, a bala vem de quem te deve proteção
 Fria, e a corregedoria lava as mãos
 Corta, close no arregaço
 Uma cadeira vazia, família faltando um pedaço
 Dói no estômago, tipo azia
 No âmago o espaço daquela piada que ele sempre fazia
 Esses meninos são sangue, medo e pele
 Onde viaturas são abre alas do IML

É, eu nem choro mais, pois bem
 Não sei dizer se eu fiquei mais forte ou se eu morri também
 [...] (“Canção pros meus amigos mortos” - Emicida)

O tema da violência aparece, assim, com um elemento estruturante da realidade social periférica, visto que é fundamente em nossa construção como país. Jaime Ginzburg aponta que “A história do Brasil é constituída de modos violentos, desde a colonização, a escravidão, passando pelas ditaduras até o presente”, sendo muitas vezes essa violência dotada de “argumentos” nada fáceis de explicar: “Matar com argumentos como estabelecer fronteiras, ocupar terras, converter, determinar o que é certo, obter condições para salvar a humanidade, conseguir escravos, erguer monumentos ou reunir riquezas”. (GINZBURG, 2013, p. 9). Tânia Pellegrini, trazendo o temário da violência para o universo da representação literária brasileira, observa algo muito próximo da fala de Ginzburg, ao notar que nossa história

[...] comporta uma violência de múltiplos matizes, tons e semitons, que pode ser encontrada assim desde as origens, tanto em prosa quanto em poesia: a conquista, a ocupação, a colonização, o aniquilamento dos índios, a escravidão, as lutas pela independência, a formação das cidades e dos latifúndios, os processos de industrialização, o imperialismo, as ditaduras... (PELLEGRINI, 2005, p. 134).

Rubem Oliven concorda que nossa sociedade foi “construída com o recurso constante à violência”, mas “esta tem sido sistematicamente negada a nível ideológico” (OLIVEN, 1983, p. 13). O ensaísta esclarece que “Com a formação de uma força de trabalho urbana livre, o recurso à violência se torna uma constante. Durante toda a história da República o aparelho estatal brasileiro submeteu as classes dominadas a maus tratos e torturas”. (OLIVEN 1983, p. 13).

O *rap* está, nesse caso, incluso dentro da esfera de representação artístico-cultural da violência, atrelado ao modo de organização escravista de nossa sociedade, vigente no racismo que a estrutura. Trata-se, assim, de um enfrentamento do racismo estrutural, compreendido como “um elemento que integra a organização econômica e política da sociedade”, fornecendo “o sentido, a lógica e a tecnologia para as formas de desigualdade e violência que moldam a vida social contemporânea”, avalia Silvio Almeida (2018, p. 15-16).

Em “Diário de um detento”, citada há pouco, faz-se referência direta ao Massacre do Carandiru, promovido pelo governo do Estado de São Paulo em 2 de

outubro de 1992, com o extermínio de 111 presos “indefesos, mas presos são quase todos pretos/ Ou quase pretos, ou quase brancos quase pretos de tão pobres/ E pobres são como podres e todos sabem como se tratam os pretos”, como descrevem Caetano Veloso e Gilberto Gil em “Haiti”, canção que simula a oralidade do *rap*. A relação expressa, aqui, entre “Haiti” e “Diário de um detento” confirma o que Almeida chama de racismo, isto é, “uma forma sistemática de discriminação que tem a raça como fundamento, e que se manifesta por meio de práticas conscientes e inconscientes que culminam em desvantagens ou privilégios para indivíduos, a depender do grupo racial ao qual pertencem”. (ALMEIDA, 2018, p. 25). A consequência prática do racismo é uma “divisão espacial de raças”, que relega a favelas e comunidades periféricas e a presídios, como o Carandiru, uma massa populacional negra.

Em “Dedo na ferida”, Emicida observa esse processo de exclusão de grupos minoritários, exclusão que se dá não só no nível social e político, mas existencial, materializado por um genocídio em andamento no país:

[...]
 Aplauda prédio em cemitério indígena.
 Auschwitz ou gueto? índio ou preto?
 Mesmo jeito, extermínio,
 Reportagem de um tempo mau, tipo plínio.
 Alphaville foi invasão, incrimine-os
 Grito como fuzis, uzis, por brasis
 Que vem de baixo, igual machado de assis.
 Ainda vivemos como nossos pais elis
 Quanto vale uma vida humana, me diz?
 [...]
 (“Dedo na ferida” – Emicida)

A canção de Caetano e Gil, citada há pouco, descortina o que está em “Diário de um detento” e “Dedo na ferida”, o processo de genocídio da juventude negra e de outros grupos sociais vulnerabilizados (como os indígenas), perspectiva também apontada na letra de “Canção pros meus amigos mortos”, também de Emicida, que anuncia a chegada da polícia na comunidade como a porta de entrada de um corpo jovem negro no IML, tema comum às canções de *rap*, como se vê na sugestiva “Violência policial”:

Madrugada agitada cachorro latindo
 Tenho o pressentimento uma alma tá subindo
 Barulho de tiro nesse horário não é normal
 Deve ser a polícia preparando um funeral

Barulho de sirene acorda os moradores
 Depois vem a notícia morre um trabalhador
 Honesto humilde considerado bandido
 Deixou para sempre uma mulher e dois filhos
 A mancha de sangue do local não se apagou
 São marcas da violência que a polícia deixou
 Todo dia em todo bairro violência policial
 Criança com caderno considerada marginal
 O tempo vai passando e cadê a justiça?
 Só tomam atitude quando rico é vítima
 Homens da lei esse é o nome do inimigo
 Dentro da viatura tá os verdadeiros bandidos
 [...]

(“Violência policial” – Atitude *Rap*)

Esse contorno extremamente violento da polícia relativo aos pobres/aos pretos se dá em sua própria definição, como aparelho repressivo do Estado, que se alinha à ideologia das classes dominantes, com a função de reprimir indícios de qualquer insubordinação e ruído ao sistema. (ALTHUSSER, 1980). Alba Zaluar explica que a polícia brasileira “intervém principalmente na repressão violenta das favelas e dos bairros pobres nas regiões metropolitanas e capitais”, tendo sido criada “para satisfazer os proprietários de terra e a eles submeterem-se, reprimindo somente os pobres, os negros e os indígenas.” (ZALUAR, 2007, p. 34, 37), considerados como desintegradores da ordem social vigente:

Em verdade, a violência e a tortura com que a polícia tem tradicionalmente tratados as classes populares, longe de ser constituírem numa “distorção” devido ao “despreparo” do aparelho de repressão, “têm uma função eminentemente política – no sentido de contribuir para preservar a hegemonia das classes dominantes e assegurar a participação ilusória das classes médias nos ganchos da organização política baseada nessa repressão. O exercício continuado dessa repressão ilegítima consolida as imagens de segurança de status social das classes médias diante da permanente ‘ameaça’ que constitui para elas qualquer ampliação de participação popular” (OLIVEN, 1983, p. 14)⁵

A consciência dessa situação faz com que muitos *rappers* assumam a temática da luta de classes, tornando suas letras uma espécie de afronta/revolta ao poder burguês, como acontece nos trechos abaixo:

Sai, sai, sai, sai da frente!
 A peste negra do nordeste glocka os pentes
 Engatilha as rimas africanas, por um mundo diferente
 Não improvisa! A Miséria é uma ferida que nunca cicatriza

⁵ O trecho citado entre aspas por Oliven pertence a Paulo Sérgio Pinheiro.

Avisa as tias que reciclam a vida, num quilo de latinha
Na quebrada a burguesia financia a chacina
 Na esquina a pretinha roda a bolsa e completa a renda mínima
 Entenda a armadilha e saiba que a ferida na perna do pretinho é quem paga
 O cruzeiro, o transatlântico romântico do casal de canalhas
Pragas são como ricos e os ricos são como pragas
Um dia desse o transatlântico naufraga
 Se a sua vida é doce, a minha fome é amarga
 Nem o seu cheque ouro custeia as minhas lágrimas
Ver você burguês sofrer, sangrar, pra mim é dádiva!
 [...]

Dos pretos, pelos pretos, para os pretos, com os pretos
Todo ódio à burguesia!
 Orgulho de ser da periferia!
 [...]

Nos versos controversos de quem quer mudar o mundo
 [...]

(“Todo ódio à burguesia” - Clã Nordestino, grifos meus)

Pode me prender, pode me sangrar
Pode mandar lá o Bope pra me matar
Pode me pregar na cruz, me trucidar
 Expor cada pedaço do meu corpo nas praças
 que eu sou mais do que tu pensas
 sou mais que tua crença
Sou o espectro que ronda as mansões, fazendas
 Sou o fim do preconceito, sou o gueto em ascensão
 A morte do capital, o velório da escravidão
 [...]

(“Pode me sangrar” - Gíria vermelha, grifos meus)

Há, nas duas canções, um tom claro de ameaça ao poder dominante, representado no campo vocabular por termos como “burguesia”, “ricos”, “burguês”, reverberando na “famosa distinção entre ‘classes trabalhadoras’ e ‘classes perigosas’”, tornando a violência “uma estratégia de sobrevivência num contexto onde as desigualdades sociais são gritantes” (OLIVEN, 1983, p. 17, 23). De um lado, estão os ricos, que exploram; de outros, os pobres, “os pretos”, que são explorados. Assim, em face de uma “violência sofrida”, indivíduos e “grupos sociais agem reativamente com violência pela sobrevivência ou tentativa de mudança” (AMORETTI, 1982, p. 43). A violência discursiva promovida por alguns *rappers* é, nesse sentido, expressão da violência real que os toma cotidianamente, devido à distribuição desigual de renda, oportunidades e direitos.

Se polícia serve, portanto, a interesses de uma elite político-econômica, esse aspecto é constantemente evidenciado/denunciado pelo *rap*, como se dá na repressão à manifestação de direitos da população, vista na letra de “Discurso ou revólver”, do grupo Facção Central.

[...]

 Exilaram na favela o cidadão na teoria

 Oprimido, censurado, no país da democracia

 [...]

 Bala de borracha

 Escudo de choque tomando pedrada

 Guerra civil em praça pública, socorro

 Professor com sangue no rosto, mordido de cachorro

 Sem teto, sem terra, sem perspectiva

 Sem estudo, sem emprego, sem comida

 O pavio da dinamite tá aceso

 Qual será o preço pra eu ter os meus direitos?

 [...]

 Se vier pro asfalto

 Fazer passeata

 Aí o PM te mata

 Te faz engolir bandeira e faixa.

 [...]

 ("Discurso ou revólver" – Facção Central)

A essa violência policial, que mata quem não tem teto, terra, estudo, emprego e comida, sumariado na expressão "sem perspectiva", associa-se outra do Estado, na omissão de políticas públicas de garantia de direitos básicos e fundamentais, resguardados a todos pela Constituição Brasileira de 1988, apelidada de Constituição Cidadã. Não sem razão, o grupo Facção Central, na letra acima, identifica o favelado "oprimido, censurado" como um "cidadão na teoria", visto que seus direitos são, de fato, negados pelo Estado, como se vê em alguns versos do grupo Realidade Cruel:

[...]

 Por aqui ainda tem enchentes

 E barracos

 Famílias desabrigadas

 Crianças morando nos pátios

 De escolas públicas

 Sonhando com a ajuda

 Do governo que não viabiliza a infraestrutura

 Tenho comigo um sentimento de revolta

 Mas o *rap* não faz mágica

 Não tira da cartola.

 [...]

 ("A trilha sonora do gueto" - Realidade Cruel)

A exclusão social e marginalização de alguns grupos e indivíduos é uma violência institucionalizada pelo Estado, que se visibiliza, segundo Rogério Amoretti, na

[...] miséria dos favelados, despossuídos e retirantes, [...] crianças morrendo de fome e desnutrição, o analfabetismo, a prostituição, o desemprego em massa, os baixos salários, a falta de saneamento que coloca as pessoas à

mercê de doenças infectocontagiosas, a falta completa de atenção à saúde etc. (AMORETTI, 1982, p. 42).

Dá-se, assim, o que se chama de violência estrutural, aquela “embutida na estrutura e [que] aparece como desigualdade de poder e conseqüentemente como chances desiguais de vida” (GALTUNG apud CONTI, 2016, s/p). Thomas Conti (2016) aponta que a escravidão é um tipo de violência estrutural, que reverbera nas denúncias expressas no *rap*, que, “na condição privilegiada de abordar *in loco* os problemas da periferia, [...] tem se firmado como uma voz amplificada das queixas e cobranças que os jovens pobres do Brasil fazem em suas cidades” (SOUSA, 2009, p. 78):

Assim sendo, o rap, como canto popular de raiz africana, por sua métrica própria, pode ser encarado como uma rica fonte para se compreenderem certas realidades da cultura suburbana e se desvendarem as histórias desse setor da sociedade quase sempre renegado pelo poder público. (MIRANDA, 2013, p. 14).

Para marcar uma identidade periférica questionadora, uma linguagem própria é utilizada, fazendo uso de gírias, palavras de baixo calão, de uma sintaxe particular, que incorpora a oralidade, como caracteres de sua “resistência e ousadia”, procurando “representar a voz de quem não tem voz” (RIGHI, 2011, p. 71). Assim, o uso da obscenidade deve ser visto como uma “transgressão moral que tem função político-social, uma vez que exerce uma crítica corrosiva às estruturas culturais e morais da sociedade brasileira”, avalia Vitor Santos (2008, s/p.). Tal ímpeto é frequente no gênero, como se vê na letra abaixo, de Djonga:

[...]
 E quem falou que o disco antigo é fraco
 Vai tomar no cu
 Acredito que seja inveja
 Vai tomar no cu
 Reclamam da minha boca suja
 Desculpa aí
 E vai tomar no cu de novo
 [...]
 (“Junho de 94” – Djonga)

Há uma incorporação provocativa da palavra de baixo calão, que é ao mesmo tempo marca identitária de um grupo e mecanismo de confronto linguístico, havendo o que Ana Lúcia Sousa chama de “letramentos de reexistência”, que envolve uma

série de práticas de linguagem inscrita no cotidiano que “contribuem para a desestabilização do que pode ser considerado como discursos já cristalizados em que as práticas validadas sociais de uso da língua são apenas as ensinadas e aprendidas na escola formal.” (SOUSA, 2009, p. 24).

A linguagem do *rap* faz uso de sua coloquialidade, registro desprestigiado em objetos culturais da alta cultura, sobretudo a partir da incorporação de palavrões, que se convertem em estratégias linguísticas de desestabilização de uma linguagem engessada e normatizadora. A esse respeito, Camargos observa que

Reconhecer simplismos, limitações e até mesmo ingenuidades no discurso dos rappers não significa desqualificá-lo. Inconformismo, resistência e posicionamentos críticos, ainda que carentes de maior sustentação, são plenos de sensibilidade e, portanto, indícios importantes para se pensar o social. (CAMARGOS, 2015, p. 17).

Nesse sentido, os *rappers* produzem um objeto cultural complexo que dialoga com o cotidiano em que estão inseridos, em que uma série de dificuldades são colocadas, passando pela carência no campo da educação e do emprego. O fato é que, apesar das negativas, o *rap* “parece produzir desdobramentos peculiares na subjetividade de seus habitantes, os quais passam a ter outras posturas diante das infundáveis dificuldades e dilemas produzidos pela insistente condição de pobreza e miséria”, convertendo-se em uma “via de saída”. (TAKEUTI, 2010, p. 14). Na letra de “É o teste”, do *rapper* Criolo, o *rap* aparece como alternativa ao mundo do tráfico e da violência, por exemplo:

[...]
 Sem oportunidades, o negócio que mais cresce
 É vender uma paradinha, ou então cantar um *rap*
 [...]
 O pó, as armas, é o demônio dando bote
 Dá um prato de comida, descabelado é que ele sofre
 Realmente compreendi, sobreviver é só pros fortes
 E da morte, não há como desviar
 O tempo encurtou, então devo me expressar
 Caneta e caderno, minhas armas descrevi
 [...]
 (“É o teste” – Criolo)

Volta-se, aqui, à frase de Mano Brown, quando sintetiza o *rap* como uma arma à disposição do jovem negro periférico. Em “É o teste”, as oportunidades dadas aos sujeitos são apenas duas: o mundo do crime ou o da arte, evidenciando este

último como uma saída legítima, acessada pelo compromisso e pelo conhecimento orgânico de seus participantes. Assim, resume Norma Takeuti,

[...] se, antes a “periferia” era visível apenas como “lugar de infâmia” (violências diversas, crimes, tráficos de drogas...), ela passou a expor também um cenário em que se disseminam inventividades artísticas-literárias-culturais-esportivos com produções que chegam a escoar para fora dela (TAKEUTI, 2010, p. 14, aspas da autora).

Isso não significa deixar de pensar a periferia como lugar de carências (o discurso do *rap* enumera várias), mas que ela não se reduz apenas a isso, passa a ser lócus também de produção de conhecimento e de cultura. A figura do *rapper* está aí para provar.

3 CONCLUSÃO

Voltando ao início desse artigo, à identificação do conhecimento como o quinto elemento formador do *hip hop*, é possível perceber que este se constrói, no caso do *rap*, por meio das vozes de seus participantes, compositores e ouvintes, engajados na “preservação de sua história, assim como na afirmação e nas demandas raciais *stricto sensu*”, no modo como mobilizam a “importância estrutural do conhecimento”. (HOLLANDA, 2012, p. 29).

Em sua constituição como discurso político e de protesto, que promove a reflexão sobre exclusões e reivindica um lugar social aos seus praticantes (produtores e consumidores), há, no *rap*, um duplo registro de vivência, dada pela experiência individual, como uma espécie de narrativa do “eu”, e pela experiência coletiva, a narrativa de um “nós”, que irmana todos os sujeitos periféricos do país. Isso porque adotar um ponto de vista pessoal equivale a ascender ao coletivo e às suas demandas por direitos fundamentais sempre.

THE POLITICAL BODY OF THE *RAP*: RESISTANCE SPACE

ABSTRACT

This study reflects, through a bibliographical and analytical research, themes and aspects that are characteristic of the *rap*, one of the constitutive elements of the *hip-hop* movement. The *rap* can be read as a kind of protest and denunciation song that acts on the formation of the social consciousness of its participants (producers and consumers). In order to mobilize the reflection proposed in this article, some very representative songs of the political-musical genre are detached, then going through composers and famous groups nationally such as Racionais MCs, Emicida and Criolo, and others, of inferior projection in the public, as Clã Nordestino and Gíria Vermelha, originated from the estate of Maranhão; or Realidade Cruel, from the city of Hortolândia/SP. This popular songbook is read from a specific theoretical referential, concerning the (TAKEUTI, 2010; HOLLANDA, 2012; CAMARGOS, 2015; among others) and the themes of violence and social exclusion (OLIVEN, 1983; AMORETTI, 1992; GOMÁ, 2004; SODRÉ, 2005; CONTI, 2016; among others). Such path of song reading shows how the *rappers* promote a speech of denunciation and protest, considering the life in their communities and the problems of the country, expressed, above all, by the social inequalities and by situations of exclusion, in which the marginalized subjects live.

Key words: *Rap*. Social exclusion. Protest. Resistance Space.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Silvio Luiz. **O que é racismo estrutural**. Belo Horizonte: Letramento, 2018. 203 p.

ALTHUSSER, Louis. **Ideologia e aparelhos ideológicos do estado**. Trad. Joaquim José de Moura Ramos. Lisboa: Editorial Presença, 1980. 120 p.

AMORETTI, Rogério. Bases para leitura da violência. In: AMORETTI, Rogério (Org.). **Psicanálise e violência**: metapsicologia, clínica, cultura. Petrópolis: Vozes, 1992, p. 36-46.

CAMARGOS, Roberto. **Rap e política**: percepções da vida social brasileira. São Paulo: Boitempo, 2015. 191 p.

CARMO, Paulo Sérgio do. **Culturas da rebeldia**: a juventude em questão. 3. ed. São Paulo: Senac, 2010. 296 p.

CONTI, Thomas. **Os conceitos de violência direta, estrutural e cultural**. 2016. Disponível em: <<http://thomasvconti.com.br/2016/os-conceitos-de-violencia-direta-estrutural-e-cultural/>>. Acesso em: 17 jan. 2019.

DOMINGUES, Joelza. **A “canção de protesto”**: a música contra a ditadura militar. Disponível em: <https://ensinarhistoriajoelza.com.br/cancao-de-protesto-ditadura-militar>. Acesso em 02 de jul. 2020.

FERNANDES, Joseli Aparecida. **“Através do meu canto o morro tem voz”**: o discurso de resistência no rap de Flávio Renegado. 2018. 136 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Mestrado em Letras - Linguagem, Cultura e Discurso, Universidade Vale do Rio Verde, Três Corações, 2018. Disponível em: <http://www.unincor.br/images/imagens/2018/mestrado_letras/dissertacao_joseli.pdf>. Acesso: 27 ago. 2019.

GINZBURG, Jaime. **Literatura, violência e melancolia**. Campinas: Autores Associados, 2013, 113 p.

GOMÀ, Ricard. Processos de Exclusão e Políticas de Inclusão Social: Algumas Reflexões Conceituais. In: CARNEIRO, Carla B.; COSTA, Bruno L. D. (Org.). **Gestão Social**: o que há de novo? Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 2004, p. 13-24.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Estética da periferia**: um conceito capcioso. 2012. Disponível em: <<http://docplayer.com.br/11177751-Estetica-da-periferia-um-conceitocapcioso-heloisa-buarque-de-hollanda-coordenadora-do-programa-avancado-de-culturacontemporanea-ufrrj.html>>. Acesso em: 08 dez. 2019

MATOS, Claudia. **Acertei no milhar**: samba e malandragem no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. 222 p.

MIRANDA, Eugênia. **A poética híbrida da Pós-modernidade nos raps de Gog**: poeta periferia. 2013. 171f. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Brasília, Brasília, 2013. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/15764>. Acesso em: 10 maio 2020.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura Brasileira**: utopia e massificação (1950-1980). São Paulo: Contexto, 2014. 133 p.

OLIVEN, Ruben George. A violência como mecanismo de dominação e como estratégia de sobrevivência. In: OLIVEN, Ruben George (Org.). **Violência e cultura no Brasil**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1983, p. 13-19.

PELLEGRINI, Tânia. As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea. **Crítica marxista**, Campinas, v. 21, p. 132-153, 2005. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/arquivos_biblioteca/artigo124critica21-A-pelegrini.pdf>. Acesso em: 11 set. 2019.

RIGHI, José Volnei. **Rap**: Ritmo e Poesia - Construção identitária do negro no imaginário do RAP brasileiro. 2011. 515f. Tese (Doutorado) - Universidade de Brasília, Brasília, 2011. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/10853>. Acesso em: 10 abr. 2016.

SALGADO, Marcus Rogério. Entre ritmo e poesia: rap e literatura oral urbana. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 19, n. 37, p. 151-163, 2º sem. 2015. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/P.2358-3428.2015v19n37p153/9666>. Acesso em: 30 nov. 2019.

SODRÉ, Muniz. Por um conceito de minoria. In: PAIVA, Raquel; BARBALHO, Alexandre (org.). **Comunicação e cultura das minorias**. São Paulo: Paulus, 2005, p.11-14.

SOUSA, Rafael Lopes de. **O movimento Hip Hop**: a anti-cordialidade da “República dos Manos” e a Estética da Violência. 2009. 243f. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2009. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/280592/1/Sousa_RafaelLopesde_D.pdf. Acesso em: 10 ago. 2019.

SOUZA, Ana Lúcia Silva. **Letramentos de Reexistência**: poesia, grafite, música, dança. São Paulo: Parábola, 2011. 171 p.

TAKEUTI, Norma Missae. Refazendo a margem pela arte e política. **Nômad**s, p.13-26. Colômbia, 10 abr. 2010. Disponível em: http://nomadas.ucentral.edu.co/nomadas/pdf/nomadas_32/32_1T_Refazendoamargempelaarteepolitica.pdf. Acesso em: 13 de jun. 2020.

ZALUAR, Alba. Democratização inacabada: fracasso da segurança pública. **Estudos avançados**, São Paulo, v. 21, n. 61, p. 31-49, 2007. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v21n61/a03v2161>>. Acesso em: 15 maio 2019.

Canções⁶

Atitude R.A.P, “Violência policial” (Atitude R.A.P.), in **Mixtape: olhos da verdade**, Nova Safra, 2013, 1 CD, faixa 13.

Caetano Veloso, Gilberto Gil, “Haiti” (Caetano Veloso e Gilberto Gil), in **Tropicália 2**, Rio de Janeiro/Salvador, PolyGram, 1993, 1 CD, faixa 1.

Clã nordestino, “Regando flores”, (Clã Nordestino), in **A peste negra do Nordeste**, São Luiz, Clã produções, 2003, 1 CD, faixa 15.

⁶ Algumas canções foram acessadas por meio de vídeos disponíveis em sites oficiais dos artistas e/ou especializados em música e/ou rap, não sendo possível referendar de acordo com a ABNT NBR 6023.

Clã nordestino, “Todo o ódio à burguesia, (Clã Nordestino), in **A peste negra do Nordeste**, São Luiz, Clã produções, 2003, 1 CD, faixa 5.

Criolo, “É o teste”, (Criolo), in **Ainda há tempo**, São Paulo, Oloko Records, 2016, 1 CD, faixa 2.

Criolo, “No sapatinho”, (Criolo), in **Ainda há tempo**, São Paulo, Oloko Records, 2016, 1 CD, faixa 7.

Criolo, “Rap é forte”, (Criolo), in **Ainda há tempo**, São Paulo, Oloko Records, 2016, 1 CD, faixa 3.

Djonga, “Junho de 94”, (Djonga), in **O menino que queria ser deus**, Belo Horizonte, Independente, 2018, 1 CD, faixa 2.

Emicida, Canção pros meus amigos mortos, (Emicida), in **DooZicaBraba e a Revolução Silenciosa**, São Paulo, Laboratório fantasma, 2011, 1 CD, faixa 9.

Emicida, Dedo na ferida, (Emicida), São Paulo, Laboratório fantasma, 2012, independente. Disponível em: <http://emicida.com/videografia/dedonaferida/>. Acesso em 01 de dez. 2020.

Facção central, “Discurso ou revólver”, (Facção central), in **A marcha fúnebre prossegue**, São Paulo, Sky Blue, 2001, 1 CD, faixa 12.

Gíria vermelha, “Pode me sangrar” (Gíria vermelha). Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/giria-vermelha/pode-me-sangrar.html>. Acesso em 30 de jun. 2020.

Raciocinar Rap, “A revolução dos humildes” (Raciocinar Rap), in **Pra onde é vou eu vou?**, 2007, 1 CD, faixa 8 (álbum independente). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ouKI7XgWP2A>. Acesso em 30 de jun. 2020.

Racionais MC's, “Diário de um detento” (Mano Brown/ Jocenir), in **Sobrevivendo no inferno**, São Paulo, Cosa Nostra/Zambia, 1997, 1 CD, faixa 7.

Realidade cruel, A trilha sonora do gueto, (Realidade cruel), in **Dos barracos de madeirite... aos palácios de platina**, Hortolândia, 2007 (álbum independente). Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/realidade-cruel/a-trilha-sonora-do-gueto.html>. Acesso em 30 de jun. 2020.

Sabotage, A cultura, (Sabotage), in **Rap é compromisso**, São Paulo, Cosa Nostra, 2000, 1 CD, faixa 2.